

# LYGIA CLARK



**LYGIA  
CLARK**

**09** LYGIA CLARK: UMA EXPERIÊNCIA RADICAL (1954-1958)

Feirreira Gullar

**17** SIGNIFICAÇÃO DE LYGIA CLARK

Mario Pedrosa

**25** A MORTE DO PLANO

Maria Alice Millet

**37** ENGLISH VERSION

**64** OBRAS

**83** BIOGRAFIA

*Aqui estamos, indubitavelmente, diante de  
uma experiência artística revolucionária,  
embora, ou por isso, profundamente  
representativa da sensibilidade moderna.*

MARIO PEDROSA

Propiciar o alargamento das relações do público com a arte brasileira a partir da pluralidade de linguagens é o objetivo que norteia as obras que compõem o acervo da Almeida e Dale Galeria de Arte. Lygia Clark (1920 - 1988) é um desses expoentes. Nascida em Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), inicia seus estudos artísticos em 1947, sob a orientação de Roberto Burle Marx. Em 1950 vai a Paris, onde estuda com Arpad Szénes, Isaac Dobrinsky e Fernand Léger. Usando cores puras e formas geométricas limpas, Lygia é considerada pelos críticos de arte Mário Pedrosa e Guy Brett como uma das artistas brasileiras de maior reconhecimento e produção significativa. O olhar reflexivo da artista é um dos exemplos mais fortes e originais da contemporaneidade.

ALMEIDA E DALE

## LYGIA CLARK: UMA EXPERIÊNCIA RADICAL (1954 – 1958)<sup>1</sup>

FEIRREIRA GULLAR

Os quadros de Lygia Clark não têm moldura de qualquer espécie, não estão separados do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço: estão abertos para o espaço que neles penetra e neles se dá incessante e recente: tempo.

Esta pintura não “imita” o espaço exterior. Pelo contrário, o espaço participa dela, penetra-a vivamente, realmente. É uma pintura que não se passa num espaço metafórico, mas no espaço “real” mesmo, como um acontecimento dele. Não é, certamente, a mesma coisa que uma escultura de Bill ou de Weissmann – fatos do espaço –, porque a arte de Lygia Clark, por mais afastada que esteja do conceito tradicional de pintura – da qual difere pelo objetivo e pelos meios –, encontrou como elemento fundamental e primeiro de sua expressão a superfície geometricamente bidimensional. Afirmar essa superfície e ao mesmo tempo ultrapassar-lhe a bidimensionalidade – eis os dois pólos entre os quais se desenrola a sua experiência.

Pintar para Lygia Clark não é resolver uma área dada, dividindo-a em planos e pintando esses planos; não é tampouco inscrever uma idéia pictórica num espaço preexistente, limitado ou “ilimitado”. Não existe mais para esta artista qualquer separação entre espaço e obra, entre o espaço material – a tela – e o espaço virtual futuro – a obra. Porque o “quadro” (a tela) não preexiste ao ato de pintar, porque Lygia Clark constrói simultaneamente o quadro como objeto e como expressão, ela trabalha diretamente sobre o espaço real e o transforma *sur le champ* em pintura. Daí porque os seus quadros são esses objetos vivos, ambíguos, acionados pelo movimento constante de uma metamorfose especial que, nem bem se faz, já se refaz: absorve, transforma e devolve o espaço, incessantemente.

Dissemos que a superfície é o elemento primeiro e fundamental da expressão de Lygia Clark. Entenda-se por isto que, em sua pintura, a superfície não é usada como apoio para alusões ou representações: LC se detém na superfície como tal, para expressá-la em si mesma, por si mesma, na sua pureza de *realidade imediatamente percebida*. Por isso que nossa apreensão desta pintura se realiza numa tensa faixa de expressão visual,

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em F. Gullar, et al. *Lygia Clark*, Graphos Industrial, Rio de Janeiro, 1980.

em que a experiência sensorial pura, à falta de formas identificáveis que a decifrem, é obrigada a retornar à sua fonte – e recomeçar. Trata-se de uma corajosa tentativa de dar na própria experiência perceptiva a transcendência dessa experiência.

Tocamos aqui o ponto em que o trabalho de Lygia Clark se situa como um dos fatos mais importantes da pintura brasileira contemporânea. Através de uma análise intuitiva – não obstante objetiva e profunda – do quadro, despojou-o LC de tudo que não correspondia à exigência de sua expressão, para identificar o núcleo da linguagem pictórica com o núcleo material simples irreduzível, do quadro: a superfície. Com isso repõe em termos novos o problema da pintura, ética e esteticamente: à aceitação do quadro como campo legítimo para o nascimento da obra, prefere limpá-lo das camadas “culturais” e pôr à mostra o cerne onde a expressão e meio lhe parecem nascer de uma só fonte. Da integração do quadro no espaço arquitetônico, passa à integração do quadro no espaço mesmo, em pé de igualdade com a arquitetura.

Desde que a pintura perdeu seu caráter imitativo-narrativo para ser “essencialmente uma superfície plana coberta de cores organizadas de certo modo” (Maurice Denis), o quadro, com todos os elementos materiais que entram em sua realização – pano, madeira, moldura, tinta-de-bisnaga, pincel – tornou-se para o pintor a única porta por onde podia ele introduzir sua atividade no universo significativo da arte. Mas esse quadro não existe sem moldura, e o artista, ao pintá-lo, já conta com a função amortecedora dessa faixa de madeira que introduzirá sua obra no mundo: porque a moldura não é nem a obra (do artista) nem do mundo (onde essa obra quer se inserir). A moldura é precisamente um meio-termo, zona neutral que nasce com a obra, onde todo conflito entre o espaço virtual e o espaço real, entre o trabalho “gratuito” e o mundo prático-burguês, se apaga. O quadro – essa superfície plana coberta de cores organizadas de um certo modo e protegida por uma moldura – é, pois, em sua aparente simplicidade, uma soma de compromissos a que o artista não pode fugir e que lhe condiciona a atividade criadora. Quando Lygia Clark tenta, em 1954, “incluir” a moldura no quadro<sup>2</sup>, ela começa a inverter toda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo.

Todos esses compromissos que o quadro simboliza e implica estão ali presentes em termos de forma e espaço e, se não é possível estabelecer uma fronteira entre o simbólico e o material, pode-se afirmar, por isso mesmo, que toda a experiência formal-espacial realizada *dentro do quadro* se ressent de dessa relação artista-mundo que é inerente ao ato de pintar um quadro. Desfazer essa relação e quebrar esses compromissos, é abrir um campo novo para as possibilidades da forma e do espaço na

---

2 No texto original, Ferreira Gullar faz referência à série de obras *Superfícies moduladas*, cujas imagens acompanham.

pintura. Ao delimitar esse retângulo de tela a que se convencionou chamar “quadro”, a moldura separa uma porção de espaço dentro do espaço. Separa-a e qualifica-a, emprestando-lhe a significação especial do espaço pictórico, e de tal modo que, mesmo numa obra frustrada, subsiste sempre uma relação entre aquele espaço e a pintura: é um mau quadro mas é um quadro.

Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície. O espaço pictórico se evapora, a superfície do que era “quadro” cai ao nível das coisas comuns e tanto faz agora esta superfície como a daquela porta ou daquela parede. Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão e, como se abrisse a garrafa que continha o Gênio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço.

Lygia Clark ignorava talvez ao tentar incluir a moldura no quadro em 1954 que isso a levaria à destruição do espaço pictórico e, depois, à redescoberta de um espaço que já não se mantém separado do mundo mas que, ao contrário, confina diretamente com ele, penetra-o e se deixa por ele penetrar.

Pode-se dividir, para análise, a evolução da pintura de Lygia Clark em dois períodos distintos, que se caracterizam pelo tipo de relação que mantém com o espaço pictórico tradicional e com o espaço exterior ou geral. Inicialmente, a pintora se apóia ainda na convenção do quadro (espaço pictórico) para intentar sua destruição. Na verdade, essa convenção estava de tal modo enraizada na artista que lhe permitiu jogar com os elementos materiais – tela e moldura – como se o quadro fosse uma entidade significativa cuja “essência”, indissolúvelmente ligada a esses elementos materiais, existia independente da ordem atual de suas relações. A sucessão de relações novas que Lygia Clark vai estabelecendo entre tela e moldura, cor e espaço, é como a tateante decifração de um enigma, a procura do suporte essencial do quadro – núcleo puro da pintura. E esse núcleo se vai pouco a pouco revelando, na proporção que os elementos pictóricos são eliminados: ela é a superfície. Começa, então, o segundo período.

No primeiro período, Lygia Clark usa madeira (“moldura”) e tela (“quadro”) e tinta-de-bisnaga e pincel, como qualquer pintor. No quadro inicial<sup>3</sup> em que se manifesta a tentativa de quebrar a relação convencional moldura – quadro, o espaço pictórico ainda se mantém intacto, distinguindo-se claramente da “moldura”, muito embora tenha esta perdido quase todas as suas características, pois a moldura, sendo da mesma cor de tela, já começa a invadir e ser invadida pelo “quadro”.

---

3 Idem

A seguir, o espaço pictórico já desaparece quase totalmente, não há mais uma “composição” dentro de uma área fechada: a superfície se estende por igual da tela à moldura, que ainda se distinguem entre si por uma espécie de convenção cromática: a área de madeira (“moldura”) é preta (cor limite, não-cor) enquanto a área da tela (“quadro”) é verde<sup>4</sup>. É como se, simbolicamente, a artista mantivesse, nessa relação cor-não-cor, a relação quadro-moldura. Sucede que essa transferência intuitiva é um novo passo para a desarticulação do quadro, pois, no trabalho seguinte<sup>5</sup>, o preto (“moldura”) passa para dentro do azul (simbolicamente aqui equivale ao verde, isto é, ao espaço da tela: “quadro”) e com isso a relação se inverte totalmente: o espaço pictórico está agora fora da moldura, liberto dela. Havia, não obstante, um ponto ainda a vencer: aquele retângulo preto dentro da superfície, que a puxa para si, que se faz o seu centro de referência, impede que a superfície confine de fato com o espaço exterior, porque toda a sua tensão está orientada para dentro dela mesma, para o seu próprio centro. E é somente quando Lygia Clark elimina esse centro<sup>6</sup> que ela restaura a superfície esvaziando-a integralmente do espaço pictórico, que reencontra a continuidade entre o espaço em que se realiza seu trabalho de pintora e o espaço em que se processa o trabalho de quem, por exemplo, pinta uma parede. É então para a parede, a superfície das portas, para o espaço arquitetônico enfim, que a pintura de Lygia Clark, livre do quadro, quer agora se transferir. É ela própria quem o diz, na conferência que pronunciou na Faculdade de Arquitetura de Belo Horizonte em 1956: “Se a arte concreta prescinde do caráter expressional que sempre foi a característica de uma obra individual, então é de supor que ela já se situe essencialmente diferente de uma obra de arte individual em si mesma. Daí, a meu ver, a necessidade de um trabalho de equipe em que o artista concreto poderá se realizar realmente criando com o arquiteto um ambiente “por si mesmo expressional”. (Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, 21 de outubro de 1956).

É curioso observar que, redescoberta a superfície, Lygia Clark volta a pintar em tela e sua linguagem se alimenta da oposição vertical-horizontal de Mondrian, o primeiro pintor a exumar a superfície de sob a poeira semântica e a trazê-la de volta ao pleno dia, e também, não por coincidência, o primeiro profeta da integração da arte na vida quotidiana. Na verdade, abandonando a representação (mesmo deformada ou estilizada) do mundo exterior, o quadro parece tornar-se um campo fechado nos limites do interesse individual do artista - o quadro “perde o sentido”. Que propósito teria para Mondrian pintar, sobre uma tela comprada no armazém da esquina, formas, planos geométricos que a nada se referiam senão a si mesmos? O trabalho do pintor, reduzido à organização pela organização de uma superfície, parecia desligado do mundo cultural e descia a um nível puramente experimental e técnico. O quadro emergia de sob as camadas

---

4 Idem

5 Idem

6 Idem

de significações que o sepultavam para aparecer diante dos olhos do artista limpo, livre, inabordável. Esse isolamento semântico é que me parece a questão central da pintura em nossa época. Em face dele, observamos duas atitudes divergentes da parte dos pintores: uma, que tenta reintegrar o quadro semanticamente, ligando-o ao vasto contexto dos sinais, da escritura arcaica, primitiva ou oriental, e de que o primeiro representante é Paul Klee; para os pintores desta ala - na qual se inscreve a nova geração norte-americana - o quadro nunca se esvaziou totalmente do espaço que entrou em crise com o Cubismo. A outra atitude, que deriva de Mondrian, decorre da consciência do isolamento semântico do quadro, da consciência do quadro como espaço vazio de espaço pictórico; para os pintores que têm esta consciência é o quadro mesmo, como objeto material, que reclama integração. Noutras palavras, é o seu trabalho que reclama sentido. Por isso que é frequente entre esses artistas a preocupação de integrar a sua atividade com a do arquiteto. Realmente, o seu verdadeiro problema é dar significação a um espaço novo - o espaço que o quadro, a superfície, ao se isolar semântica e materialmente, revelou.

As pesquisas de Lygia Clark reencontram seu rumo quando ela descobre a identidade entre a linha de junção da tela com “moldura” em seus quadros<sup>7</sup> e a linha que fica entre a porta que se fecha e o caixilho, entre duas tábuas no soalho, entre o armário embutido e a parede etc. Denominou essa descoberta de “linha orgânica” e passou a construir maquetes de salas, quartos, halls, usando essa linha como elemento orientador da decoração. Abandona outra vez a tela (desta vez para sempre) e passa a compor seus quadros com pedaços cortados de madeiras - placas - que se conjugam formando uma superfície sulcada de linhas-de-encontro sobre as quais irá a artista trabalhar. Descobre que quando essa linha coincide com o limite de duas formas de cores diferentes, as cores absorvem; se, porém, encontra-se entre duas formas da mesma cor, então funciona visualmente como um elemento da estrutura do quadro. Até então seus quadros são realizados como estudos para futura aplicação na arquitetura.

Mas as pesquisas continuam e pouco a pouco a linha orgânica vai perdendo a função meramente imitativa e alusiva, para se tornar a própria determinante estrutural do quadro. Em breve essas linhas, que cortam a superfície de uma borda a outra dividindo-a em planos verticais e horizontais mas participando do quadro em pé de igualdade com os demais elementos, tornam-se o próprio veículo da estrutura a que se submetem os planos de cor. Surge outra vez a consciência da superfície - “superfície modulada” é a denominação que lhe dá a artista - e já agora como uma coisa inteiramente feita pela pintora, que abandonou pincéis e tinta-de-bisnaga pela “pistol” e a tinta líquida. O espaço novo começa a se manifestar, a se deixar captar. A linha orgânica, limite entre os pedaços de superfície que compõem a superfície inteira, é espaço - é o espaço que parece irrigar, por aqueles cortes, o quadro deserto. Lygia Clark toma

---

7 Idem



consciência dele ao usar pela primeira vez a “linha exterior” – ao fazer que a linha orgânica, que até então aparecia nas junções dentro da superfície, se manifestasse independente dessas junções, entre o quadro e o espaço exterior.

Nessa altura entra em contacto com as “constelações” de Albers – litografias sobre fundo preto ou branco – nas quais a linha age como elemento construtivo e ao mesmo tempo transformador da estrutura. É com essa linha viva, pura energia ótica, que Lygia Clark identifica a sua “linha orgânica”, linha-espaço, e parte então no sentido do espaço ambivalente de Josef Albers. Mas Albers ainda constrói com a linha uma forma privilegiada sobre um fundo, enquanto a linha-espaço de LC, partindo de uma borda à outra da superfície, estrutura a superfície total. Lygia não compõe dentro de uma superfície, porque a superfície é o próprio objetivo de sua pintura. Por isso, quando junta sua linha “real” ao espaço virtual alberseano, já é para lhe inculir um sentido diferente, não só ampliando-lhe a função ordenadora à superfície toda, como impregnando-a de uma vitalidade quase orgânica<sup>8</sup> que não se encontra no lúcido grafismo de Albers. Nessa altura, a cor de seus quadros já se foi esmaecendo, limitando-se às variações de cinza apoiadas no branco e no preto. Súbito, a superfície se dá toda branca (“Superfície modulada n. 1”) pura, e nela as linhas penetram profundamente, acusando o seu concreto núcleo temporal. Diante daquela área viva, a percepção atinge um limite de ambiguidade e precisão: o espaço se faz veículo do tempo e o tempo o revela.

A tendência de Lygia Clark, porém era tornar cada vez mais precisa e menos óbvia essa relação de espaço e tempo. Aos poucos, o movimento dos planos como expressão do tempo vai sendo absorvido e integrado no movimento interior, mais profundo, da invenção<sup>9</sup>. Na última fase (superfícies pretas – linhas brancas), o tempo que suas obras exprimem já não é o de um movimento criado a posteriori como efeito de certas relações óticas, mas é o próprio tempo da obra – atualidade plena que identifica o trabalho criador com a obra criada, que faz da obra a presença integral, sem resíduo, de um fato que não acaba nunca de acontecer. O tempo se espacializa, o espaço se temporaliza. Não há mais, nestas obras, desde sua origem, qualquer distinção entre esses elementos básicos. Este quadrado preto é o lugar de uma precisa duração que é o tempo em que esse quadrado se realiza.

E durante toda essa experiência, de que tentamos dar aqui uma visão evolutiva, o talento inventivo criador, de Lygia Clark revela-se em cada trabalho com a mesma paixão e a mesma força. A capacidade de se dar inteira em cada obra, que caracteriza esta artista, é certamente uma das causas principais desse conjunto poderoso de quadros que aqui se expõe.

---

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> Idem

## SIGNIFICAÇÃO DE LYGIA CLARK<sup>1</sup>

MARIO PEDROSA

A constatação mais evidente que se faz hoje, ao passear-se pelas exposições e mostras dos mais diversos países europeus, a começar pela principal, que é a Bienal de Veneza, é a decadência da escultura. Se há um esgotamento generalizado nas artes de agora, na escultura o fenômeno ainda é mais acentuado. E creio que a razão maior do fenômeno é a perda completa, outra vez, da sua autonomia. Se a escultura cubista não conseguiu elevar-se, em poder criador, à altura da pintura, foi porque, em geral, ela procurou seguir de perto as descobertas e, sobretudo, as invenções da pintura. E a prova é que os maiores escultores da primeira metade do século não vieram do Cubismo desde Brancusi. Veja-se um Gabo ou, sobretudo, um Pevsner e um Arp, que de início foram os iniciadores do Construtivismo ou do Dadaísmo, respectivamente. Pouco tiveram, ou nada, com o Cubismo.

Hoje, na Europa, há uma unanimidade de crítica em considerá-los os mestres da escultura do século. E também já se começava a ver que a escultura começou a decair, desde que, desviando-se de sua rota, ou da rota traçada por aqueles abridores de caminho, voltou a seguir nos rastros da pintura, reduzida, de mais a mais, uma pintura de auto-expressividade, de extremado subjetivismo e de capitulação ou de submissão total à material. A escultura passou de novo a imitar a pintura, nessa procura ansiosa de material e de subjetividade expressive. O resultado está hoje estampado na Bienal de Veneza, onde, salvo um Consagra, na Itália, ou um outro mais aqui e ali, o que se apresenta como escultura é lamentável. (O próprio júri da Bienal assim o verificou, ao negar-se a dar o grande prêmio de escultura, embora repetindo a clássica emenda pior que o soneto, quando transferiu esse mesmo prêmio a um pintor como o sr. Fautrier).

Tudo que pode ser considerado novo ou digno de consideração na escultura que ora se faz na Europa se inscreve ou como uma volta à construtividade, na linha de um Pevsner, ou como um esforço de invenção, na linha do movimento aberto pela revolução calderiana. Entre os que trabalham na linha da pura expressividade o cansaço é tremendo, pois,

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em F. Gullar, et al. *Lygia Clark*, Graphos Industrial, Rio de Janeiro, 1980.

voltando pouco à figuração, se limitam a acentuar detalhes de expressão convencional, de pura alusão representativa. Sem falar no grupo inglês, pós-Moore, que há alguns anos parecia tão promissor e hoje se apresenta exausto na obra do mais jovem dentre eles, Paolozzi, com grande mostra na Bienal, há o caso de César, em França, o qual apesar de sua força, entregou à máquina o poder de lhe plasma a obra: César recorre, agora, à máquina de compressão para ajuntar, conjugar carrocerias velhas de automóveis, cacos, ferros usados, tubos, fios de arame, tudo, num poderoso amálgama policrômico, es estruturas à mostra, que ele chama de balles, ou às sacas de algodão comprimido. Esses blocos de ferros velhos comprimidos são a maior novidade da escultura na França: a coisa é impressionante. Mas em que medida é aqui o artista criador da obra?

A descoberta de Lygia Clark tem outra profundidade, e, por ser descoberta, decorreu de longo processo de pesquisas da própria artista. Não vamos traçar aqui a sua evolução, desde quando arrebitou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois, com as superfícies moduladas, rompeu com a noção mesma do quadro, e passou a construir planos justapostos ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo especial ideal delimitado pela mesma superfície básica. Ela costuma dizer que seus atuais bichos caíram, como se dá com os casulos de verdade, da parede no chão. Já em 1957, em seus cadernos de notas e pensamentos, Lygia se rebelava contra a forma seriada do Concretismo, por ser “uma maneira falsa de dominar o espaço”, já que impossibilitava ao pintor “de fazê-lo de uma tacada”. E escrevia, com espantosa lucidez, e antecipadamente: “A obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”. Visionária do espaço, como todo verdadeiro artista moderno (já no Manifesto Construtivista, da segunda década do século Gabo-Pevsner afirmavam “a convicção inabalável de que somente as construções espaciais tocariam o coração das massas humanas futuras”), refutando uma visão puramente óptica, ele almejava a que o espectador fosse “jogado dentro da obra” para sentir, atuando sobre ele, todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra. O que procuro, dizia ela, numa profunda intuição da realização futura, é compor um espaço.

Ela punha, assim, já então, um problema de escultor. O conceito de espaço, como o de realidade, sofreu em nossa época profunda alteração. Já não são conceitos estáticos ou passivos, nem no sentido literal ou mesmo cinético, nem no sentido subjetivo. Não se trata mais de um espaço contemplativo mas de um espaço circundante. Já em 1922, Moholy-Nagy, com Alfredo Kemeny, lançavam, nas pegadas de Gabo-Pevsner, um manifesto sobre o sistema de forças dinâmico-construtivo que, “ativando o espaço”, permitiria ao homem, “até aqui meramente receptivo em sua

observação das obras de arte, experimentar uma intensificação de suas próprias faculdades, tornando-se ele mesmo um parceiro ativo de forças que por si mesmas desabrochavam”. E Moholy, com a integridade e a modéstia de seu gênio inventivo, reconhecia que os primeiros projetos eram apenas “meios experimentais de testar conexões entre o homem, o material, as forças e o espaço.” Depois, ou mais tarde, acrescentava ele, “virá a utilização dos resultados experimentais para a criação de obras de arte de movimentos livres” (livres também no movimento mecânico e técnico).

As atuais realizações de Clark se inserem - agora o vemos - perfeitamente nessa perspectiva potencial traçada, há quase quarenta anos, por um dos grandes mestres da arte experimental do século. E tudo indica que essas realizações da artista brasileira, bem como de alguns outros artistas dos Estados Unidos, Itália, Suíça, Alemanha, Japão etc, que se orientam em sentido paralelo, estão abrindo uma vereda nova, que será, muito provavelmente, a do desenvolvimento da arte do fim do século.

As construções espaço-temporais de Lygia são, como as realizações, embora em outro plano, de um José Rivera, por exemplo, uma arte não somente de expressão, mas também de rigor. As *balles* de César, na verdade, pertencem mais à máquina de compressão do que ao artista, cujo comportamento é quase o de um foguista que fornece combustível à caldeira. Ele seleciona materiais quaisquer, e joga dentro da máquina para a compressão e o amálgama. O resultado pode ser poderoso, mas foi a máquina que plasmou. Do artista ficou a idéia. Com Lygia a idéia nasceu não de súbito, mas ao longo de muitos anos de paciência e tenacidade que, por vezes, pareciam suicidas. E quando a idéia se iluminou, cristalizada, era como uma descoberta, de parecer tão natural. Ela parte sempre de uma estrutura prévia. E o primeiro de seus bichos surgiu diretamente do contra-relevo em losango. Mas esse primeiro trabalho não se achata ao chão, possuindo, por isso, certos caracteres clássicos da escultura, apesar de uma dobradiça (invenção revolucionária), que junta dois planos, e duas partes dobradas, rebatidas, que não mexem. Um eixo central preside ao mover dos planos. Logo depois, Lygia aborda o círculo como passo evolutivo natural. Um eixo central, e um plano circular que gira em torno do eixo vertical. Essa obra tem a dignidade mística de um relógio de sol, marcador do tempo.

A partir daí a evolução é no sentido de uma complexidade estrutural crescente, em que quadrados se ligam a triângulos, quadrados a quadrados, quadrados a círculos etc. Nessa complexidade, as obras se vão individualizando, com movimentos e contramovimentos, ora tendendo a expandir-se para as extremidades, ora para o interior à procura de uma célula central, como na simetria convergente ou pósterio-anterior dos organismos vivos. É fora de lugar estar aqui a analisar e esmiuçar esses movimentos com os espaços imprevistos que criam, as sombras que projetam, os reflexos que despertam, as irisações luminosas que aparecem, as invaginações que se

abrem, as visualizações espaciais que se antevêm, as virtualidades tempo-espaciais que sugerem. Se as primeiras realizações ainda tinham certa predominância do espaço escultórico, outras são já de valor especial arquitetônico, combinado ao espaço escultórico.

Aqui vale ainda recordar que no mesmo já hoje famoso Manifesto Construtivista de Pevsner-Gabo, ao considerar-se o movimento cinético em suas relações com o espectador, se reconhecia que o tempo, fator de emoção, se transformava na substância mesma das construções, sendo o elemento figuração da material escultural. E em consequência das formas evoluírem no espaço "bastava um simples deslocamento do espectador em torno da obra para que formas parecendo elípticas se tornassem um círculo e o quadrado em cubo etc." Ora, em Lygia, é a obra que se move, e não mais o espectador exclusivamente em torno dela. E aqui se impõe uma diferenciação especial assaz significativa. Quando o espectador é que se desloca, o espaço é, sem dúvida, mais arquitetônico; mas sendo a obra que o faz, o espaço se intensifica com a noção de tempo e cria uma relação nova que vai além do simples espaço escultórico. (Como em Vantongerloo, que procurava captar o movimento dentro da esfera; Archipenko em algumas de suas pinturas e esculturas movediças; Brancusi, dando uma base móvel para Schmidt, com fios em busca das potencialidades espaço-temporais das torções, até Giacometti, sem falar em Calder). Mas nos bichos de Lygia, que se movem ou se mexem, mais justamente, pela provocação do espectador, que há de propriamente arquitetônico? Os planos? Os espaços que se abrem ou projetam, os ângulos poliédricos, que se articulam? Não, mas, sobretudo, os espaços criados assim de todos os espaços, do escultórico ao arquitetônico, do arquitetônico ao propriamente cinético.

Para muitos entretanto esses bichos (que nome mais vulgar) não são esculturas, ou talvez nem sejam obras de arte (já se levantava essa dúvida, quando apareceram os móveis de Calder). Em nossa época, tal objeção se vai tornando cada vez mais acadêmica ou anacrônica, pois - em face da crise cada vez mais pronunciada das artes tradicionais da pintura e da escultura - os gêneros já não apresentem as velhas delimitações (pintura tendendo à escultura, escultura imitando a pintura) e a cada momento nascem coisas, inventam-se objetos híbridos, que estão a indicar estar a arte, tal como a tivemos até agora, em estado transicional, como uma crisálida. Seja como for, a objeção é superficial. Também não pega insinuar que se trata de um jogo, no qual o artista criador tem uma participação diminuta, já que caberia ao espectador intervir, para impelir a obra a novas transformações, por assim dizer ao acaso. Na verdade, essa insinuação é falsa. Os bichos de Lygia vivem precisamente porque conjugam uma força expressiva por vezes orgânica com um dinamismo especial matemático. As severas estruturas de que partem predeterminam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam, ao gesto do espectador. Predeterminam não só essas metamorfoses mas também as características de cada conjunto. Trata-se, na verdade, de uma arte regida por certas leis matemáticas, perfeitamente inseridas na teoria dos grupos.

Ninguém se assuste com isso. A matemática, como se sabe, nunca esteve separada das artes. E muitos dos artistas ditos informais de hoje não se pejam de reclamar para sua arte a contribuição matemática, sobretudo quando apelam para a autoridade desta ao pintar o que chamam de estruturas descontínuas.

Ainda não faz muito tempo que num simpósio em homenagem à passagem do octogésimo aniversário de Wolfflin, um dos eminentes colaboradores da homenagem, que estuda especialmente a teoria dos grupos na produção artística do passado, Andreas Speiser, fez considerações do maior interesse sobre o problema. O que o interessa, em particular, no estudo dos grupos, é que, entre outras possibilidades, a teoria pode produzir a priori a simetria dos planos e do espaço. "O artista", diz ele, "não é o criador da obra, mas a descobre, como os matemáticos, em um mundo interior ideal." Speiser analisou, no mesmo estudo, do ponto de vista da teoria dos grupos, a arte ornamental dos árabes. Se em outras artes, diz-nos, os efeitos da simetria aparecem inconscientemente, ou passam despercebidos, na arte arábica não. Aqui se é obrigado a seguir uma linha, que se estende, se contrai, se esconde em múltiplos emaranhados, brinca, se desenrola e desloca, Segundo as prescrições de um grupo. Daí se originam figuras de várias espécies, que mudam, conforme a atitude do observador. Tudo se torna vivo, os fios e linhas se ligam e entrelaçam em notáveis constelações, e tornam a separar-se, para de novo se juntarem e outra vez se separarem, no curso do que outras figuras e constelações surgem. Não há também nela nenhum objeto em frente a um fundo, pois frente e fundo são equivalentes, podem ser confundidos e o ornamento se transmuda em novo belo quadro. Dessa mesma maneira, nos diz o eminente mestre, nasceram as espirais egípcias, as folhas vegetais cretenses, através das quais a frente, o fundo, o complemento formam eles mesmos novas figurações. Se traduzirem, explica, o mesmo princípio para a música, origina-se o cânone: uma melodia interfere consigo mesma, algumas vezes (ao máximo quatro) os acentos são sempre em números múltiplos, as vozes também se repetem e se permutam. As formidáveis descobertas de Bach, de um Mozart ou Beethoven nesse domínio estariam a indicar que nelas reside "a verdadeira invenção ou achado artístico da música". A arte é, pois, uma permanente descoberta: o artista, para Speiser, descobre e não cria. "A pura fantasia, apenas nos mantém num permanente pensamento circular, se a compreensão não fixar as descobertas num cálculo, que assim permite estender o novo caminho ainda mais adiante". O pensamento de Speiser é rico de sugestões e advertências. E, sobretudo, prova a fecundidade do estudo das obras antigas e modernas, em função da teoria dos grupos. Sua comparação de uma arte aparentemente tão seca e puramente ornamental, qual a dos árabes com a dos cânones, na música contrapuntal, é plena de intuições convincentes.

É claro que se pode partir das suas considerações para uma analogia com a descoberta de Lygia Clark. As estruturas preliminares de seus bichos têm um desenvolvimento especial próprio. A grande diferença no plano

técnico-artístico é que nela é mais a linha que se desenrola, mas o plano no espaço. Seus bichos, são seres subordinados ou guiados por leis estruturais dadas, mas de cujas evoluções não se tem um seguimento previsível a olho. O segredo dessas estruturas é que se regem por simetrias, de que só efeitos se vêem, e imprevisivelmente. Mas, como na arte árabe, têm elas um seguimento interior: os planos se deslocam, se erguem ou se abaixam, se distanciam ou se aproximam um do outro, impelem o deslocamento de um ou de outro eixo, e então uma espécie de deslocamento em cadeia se processa, que força o conjunto a novas posições. De cada vez novos conjuntos formais, novas constelações surgem no espaço, conforme o ponto de vista do observador e conforme também as deduções dinâmicas e interiores da simetria estrutural básica. Todos esses movimentos, deslocamentos, contrações e expansões, jogos, gerações de planos no espaço, em torno de um ou mais eixos se fazem como a evolução da linha nas tramas, da arte árabe, segundo as prescrições de um grupo.

Em função do gesto do observador, as formações plásticas e escultóricas as mais variáveis e surpreendentes aparecem, e acabam exaurindo a curiosidade do espectador antes mesmo de se esgotarem as virtualidades das estruturas básicas, fundadas, todas elas, sobre o princípio da simetria. Essas estruturas são como uma árvore mágica, que dá esculturas como um pé de jaqueira dá jacas, um cajueiro, cajus.

Outro ponto de contato com o cânon e a arte dos arabescos é que não há, nesses conjuntos, uma frente diante de um fundo. Em geral não há mesmo avesso nessas entidades espaciais. Frente e fundo aqui também são equivalentes, podendo ser confundidos. Nenhum todo aqui é definitivo, pois se transmuda, facilmente, em outra bela forma.

Há, porém, nas séries escultóricas de Clark não somente um suceder canônico ou fugaz da música a vozes melódicas contínuas, que se cortam e se afastam, mas também um acontecer simultâneo, vertical, da música harmônica. Tem desta, aquelas séries de dramáticas orquestrações por acordes, no jogo de sombra e luz de seus vãos e cheios, de seus espaços abertos e de seus espaços fechados, dos reflexos luminosos sobre as superfícies de suas partes, das focalizações da luz que incendeiam, por vezes, os contornos de uns triângulos, quadrados ou círculos, ou o cortam a meio, a três, a um quarto, a uma íntima partícula, num canto; é um constante tecer de novas figurações interiores; apenas desta vez são impressões visuais, fantásticas, ecos sonoros, interferências raras que povoam o bloco arquitetônico no espaço de miríades de toques minúsculos, toda uma floração de vida inesperada. É esse um elemento propriamente pictórico, que brinca sobre as superfícies como a luz palpitante pelas fachadas de uma catedral à la Monet. Aqui se pode falar numa simetria bilateral, de qualidade reflexiva.

As estruturas tem suas características próprias, que ora lhe dão estranha impressão de organicidade, pela inter-relação de seus órgãos internos, vaginas ou uterinos, por vezes como numa escultura de Pevsner, ou por sua concreticidade plástica à la Arp. Dessas impressões e analogias nasceu, sem que se soubesse como, provavelmente, o nome do bicho. Em muitos deles, por sua complexidade e superposição de estrutura, uma espécie de engrenagem interna faz com que a geração de um plano no espaço, ou o simples deslocar dele, vá ter imediata repercussão no conjunto, e todas as partes começam a mexer-se, como por conta própria, em busca de uma nova posição. Mexe-se a obra por vezes como um inseto, ou sugere-se, então, a idéia de uma estranha máquina de construir espaço. São fabulosas unidades arquitetônicas que se desenham no ar. A articulação especial, extremamente rica, permite divisar-se, deste ou daquele ângulo de visão ou outro lado dos planos poliédricos, projeções espaciais intransponíveis à visão desobstruída. Muitos dos últimos bichos de Lygia são caracterizados por essa qualidade construtivista, que realça os valores plásticos, arquitetônicos ou escultóricos, e não os valores organicistas de outras realizações.

Aqui estamos, indubitavelmente, diante de uma experiência artística revolucionária, embora, ou por isso mesmo, profundamente representativa da sensibilidade moderna. Revolucionam os bichos lygianos o velho conceito de escultura; adicionam um elemento novo, da maior transcendência, às anteriores realizações no domínio das construções e criações de movimento cinético. Agora, Lygia chama o espectador à participação senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte. O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto; nem tampouco um sujeito egocêntrico, que para se impor nega a obra, o objeto, como na pintura e na escultura romântica e baixamente naturalista, ora em moda, que foge à realidade exterior, acovardada, diante das dificuldades e complexidades do mundo contemporâneo, numa posição inteiramente solipsista. A nova arte de Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser.

A arte moderna começa a romper de novo com o obscurantismo romântico e, retomando uma atitude otimista, se propõe vencer com o homem e para o homem o enigma do mundo, e lhe recondicionar o destino. As atuais realizações de Lygia Clark tem esse papel.

## A MORTE DO PLANO<sup>1</sup>

MARIA ALICE MILLET

A pintura em sua vertente abstrata torna-se auto-reflexiva, pensa com objetividade o plano, a superfície sobre a qual se realiza. Admite a intransponível realidade da tela como suporte bidimensional e o caráter ilusório de toda a tentativa de criar uma terceira dimensão. Começa por eliminar a perspectiva, sistema que sustenta a representação pictórica desde a Renascença, e segue despojando-se de qualquer intenção mimética.

Finalmente, escreve Panofsky, é pois evidente que a concepção perspectiva do espaço (não só a construção perspectiva) pode ser impugnada a partir de dois ângulos diversos: Platão a condenava já em seus tímidos inícios por deformar a verdadeira medida das coisas e por colocar, em lugar da realidade e do *nomós* a arbitrariedade e a aparência subjetiva. Ao contrário, as teorias artísticas mais modernas a recriminam por ser o instrumento de um racionalismo limitado e limitante.<sup>2</sup>

A arte contemporânea, na crítica à perspectiva, rejeita a organização compositiva do quadro a partir de um ponto de vista fixo e da concepção euclidiana do espaço. A desmontagem do espaço renascentista, aliada à desconstrução do objeto, vem revolucionar o plano pictórico. O cubismo subverte a ordem plástica rompendo com o tradicional esquema de representação perspectiva. No cubismo analítico, o olho se desloca, o sujeito gira em torno do objeto em análise, decompõe e recompõe de modo que no plano estático cubista está contido o movimento. Desaparece a perspectiva: na superfície da tela flutuam fragmentos, vestígios da realidade externa à obra, sendo notável a crescente preocupação com as qualidades intrinsecamente pictóricas, como o encadeamento formal, a cor, a textura, a marca do gesto, provocando um gradual refluxo dos conteúdos figurativos e enfatizando os resultados puramente plásticos. O cubismo constitui a pedra inaugural de todo o pensamento plástico ligado à racionalidade construtiva e dele derivam movimentos como o neoplasticismo holandês e o cubo-futurismo russo. Paralelamente, certas obras futuristas

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em M.A. Millet, *Lygia Clark: Obra-trajeto*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

<sup>2</sup> E. Panofsky, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, 1983, p.55

aproximam-se da abstração e sob este aspecto, cubismo e futurismo são afins. Ambos abrem caminho para a arte abstrata não recusando aprioristicamente a figuração, mas instaurando novas concepções espaciais na pintura. Esses dois movimentos são expressões avançadas da crise da arte figurativa enunciada desde o impressionismo.

A visão cubista, mais cerebral, tende a composições plasticamente estáveis, amparadas na dominância de eixos ortogonais; enquanto o futurismo, mais apaixonado, propõe a expressão de uma sensação dinâmica dando ênfase à diagonais e a ritmos insistentes. Ao “academismo disfarçado” dos franceses, o futurismo revida deslocando o espectador para o centro do quadro e portanto confrontando a posição distanciada do observador, própria da estrutura perspectiva. Como proclama o “Manifesto Técnico da Pintura Futurista”, o movimento e a luz destróem a substância dos objetos, daí decorrendo a dissolução das formas figurativas num turbilhão onde se rompem os contornos e os planos se interpenetram. O futurismo, comprometido com o novo, impulsiona as vanguardas para rupturas mais radicais do que a proposta do cubismo, fornecendo elementos apropriados por tendência contraditórias como o dadá e o construtivismo: a iconoclastia do passado e o entusiasmo pela era industrial.

O advento da abstração geométrica significa a eliminação dos resíduos representativos. Embora vazia de formas miméticas, permanece na pintura a profundidade ilusória provocada por efeitos puramente ópticos: a relação figura/fundo, a sobreposição de formas, os ritmos criados por formas decrescentes, a sensação de avanço ou recuo provocada pelas cores etc.

A resistência das formas a aderirem à superfície preocupa extremamente a Mondrian e a Malevich. Nas estruturas cartesianas do neoplasticismo é possível perceber a grade em primeiro plano sustentando alguns quadrados ou retângulos coloridos sobre o fundo branco ou o destaque do quadrado negro sobre o branco, a exigir a ascese suprematista transformando-o em branco sobre branco.

Malevich submete a pintura a um processo de depuração crescente numa tentativa limite de anular qualquer presença insinuada do objeto para chegar à arte como expressão pura da sensibilidade. No quadro *Branco sobre Branco* é a própria pintura como linguagem que ameaça desaparecer. O tratamento monocromático reduz a figura geométrica a uma forma evanescente tendo o conjunto à fusão figura/fundo, quando o suporte se torna objeto da pintura.

Dentro de uma disciplina rigorosa, Mondrian busca a forma universal, empenhado em eliminar o subjetivo, o trágico, o circunstancial para estabelecer uma ordem abstrata e ideal. Restringe os meios plásticos a linhas que se cruzam ortogonalmente, dando origem a campos chapados em brancos ou cores primárias. Na sequência, visando anular alguma alusão ao

real, ainda sugerida por esses elementos, suprime as barras pretas para que o ritmo dos quadrados e retângulos domine a composição, tornando difícil distinguir o que é figura e o que é fundo (série Boogie-Woogie).

A intencional desrepresentação perseguida pelo suprematismo e pelo construtivismo encontra soluções radicais onde a forma plástica se articula livre de referente. Artistas como Malevich e Tatlin abandonam o espaço pictórico bidimensional para criar, na tridimensionalidade, objetos derivados da pintura: arquiteturas suprematistas e “contra-relevos” respectivamente.

A tendência reducionista da pintura abstrata em seus desdobramentos mais recentes conduz *in extremis* à desmaterialização da obra ou à sua objectualização. A desmaterialização do quadro se dá no momento em que, esgotadas as possibilidades representativas do plano e reagindo à transformação da obra em mercadorias, a arte é levada a se retrair para o espaço mental, privilegiando-se o processo intelectual em detrimento da concretização do objeto artístico: movimento internacionalmente denominado arte conceitual. Quando não desaparece, o plano pictórico reduzido a uma forma-objeto passa a ser uma “figura” inscrita no mundo, abandonando qualquer transcendência e assumindo seu caráter imanente: o minimalismo trabalha nessa vertente. Retorna ainda a oposição figura-fundo que em nível da percepção visual é insolúvel, porque tudo o que é percebido está sobre um fundo.

Paralelamente ao desenvolvimento da abstração geométrica, coloca-se a abstração expressionista, onde a presença de Pollock equivale a de Mondrian ou a de Malevich para os formalistas. Na superação do plano bidimensional como suporte, a obra de Pollock é marco de passagem, transição contestadora. O plano da tela é transposto da vertical para a horizontal numa operação análoga aos rebatimentos internos da pintura de Cézanne. É sobre esse palco-tela que Pollock atua, abolindo a distanciamento cartesiano do artista com relação ao suporte. Pinta ainda. O *ballet* que realiza sobre a tela registra as pulsões rítmicas de seu corpo numa transferência energética e vital alheia a qualquer desenho, qualquer esquema premeditado.

O automatismo do fazer gera um emaranhado de linhas que configuram núcleos pulsantes em expansão sobre um fundo infinito. Não há mais centro nessa pintura, mas vários focos de energia. A unidade é dada pela vitalidade imanente do entrelaçamento dos circuitos caligráficos. A atuação de Pollock desestabiliza a pintura enquanto categoria artística, dela deriva um envolvimento plurissensorial no fazer, vinculado o resultado pictórico à expressão corporal, contrapondo à obra acabada o processo gerador da mesma, renunciando futuros desdobramentos na arte de caráter performático.

No Brasil, preocupações relativas à subsistência do espaço perspectivo na pintura são praticamente inexistentes, mesmo após o modernismo de 22. O problema é enfrentado tardiamente pelo concretismo, na década de 50, em busca adesão à abstração geométrica que implica a recusa de qualquer vínculo com a arte até então praticada, considerada provinciana e retrógrada.

A vontade de atualização dos modernistas parte do rompimento com o passado imediato aliado à incorporação de idéias em voga na Europa. O modernismo brasileiro difere das vanguardas européias porque, enquanto libertar-se do peso da tradição era na Europa condição para que o novo pudesse emergir, para nós, a recusa do academismo vem acompanhada da recuperação do legado da arte colonial e da busca de razões históricas para entender o homem brasileiro, este “herói sem nenhum caráter”. A arte moderna no Brasil resultaria da capacidade do nativo em devorar o estrangeiro segundo a célebre metáfora de Oswald.

Os modernistas não ignoravam as várias manifestações vanguardistas ocorridas na segunda década do século, mas o negativismo fundamental dessas correntes não servia aos objetivos do movimento brasileiro. Deles, o modernismo aceitou principalmente, mas com outro sentido, o irracionalismo como valorização das faculdades primitivas do homem – aqui imediatamente transferido para o outro lado: a valorização do “primitivismo” nacional, da cultura indígena (lendas e mitos) e da selva, como repositório presente, daquela cultura. Deu-se uma barbarização da sofisticação européia,

Comenta Gullar.<sup>3</sup>

Nas décadas de 30 e 40, prossegue a idéia de uma arte que colaborasse na consolidação de uma identidade nacional. Permanece o interesse pelo tema, pela representação do homem e da paisagem brasileiros e a consequente sobrevivência unânime da figuração em nossa arte até fins dos anos 40 sem que as inovações plástico-formais cheguem a desconstruir o espaço.

Corte, para um recorte construtivo!

Não há conquista gradativa do novo espaço plástico como ocorre na Europa desde o impressionismo, pós-impressionismo, passando por Cézanne e o fauvismo: saltamos repentinamente da figuração para a abstração. Não há entre nós o encaminhamento para a abstração como resultado das pesquisas de vanguarda. O processo brasileiro é mais lento e formalmente pouco inovador por um lado e menos profundo por outro.

3 F. Gullar, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, 1987, pp. 47-48.

A lição cubista, aqui nunca totalmente compreendida, nos chega já debilitada por um certo academismo. O que absorvem Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari e outros são os saldos pós-cubistas onde pouco remanesce das fases revolucionárias do analítico e do sintético.

Por volta de 51, esboça-se no Brasil o movimento concreto, como reação à moderna pintura brasileira e não como continuidade a ela. Vem colocar uma cunha no panorama da arte no país, dominado pelo nacionalismo expresso por uma iconografia identificada como a idéia de brasilidade que serve simultaneamente às ideologias de esquerda e de direita.

A organização lógica e abstrata do espaço plástico viria adequar a visualidade brasileira aos princípios de racionalidade e de eficiência inerentes à civilização tecnológica. A operação construtiva deveria se dar integrada à produção industrial e à informação de massa. Entretanto, restringe-se efetivamente, salvo exceções, a inovações formais dissociadas do contexto econômico-social. Acreditando na objetividade de seus procedimentos, propunham os concretos a supressão da expressão subjetiva em favor de uma comunicação clara e eficaz em nível da percepção que o conduz perigosamente a um formalismo estilizado.

A acentuada preocupação formal, derivada da teoria da Gestalt, inspirada no pensamento matemático e voltada para a configuração de uma linguagem universal, conduz o processo concreto à redução do vocabulário plástico, as formas geométricas articuladas no sentido da pura visualidade.

Em pintura, as formas seriadas em progressões que se estendem sobre a tela, tão ao gosto do concreto, ocupam o plano como suporte eventual, fragmento que supõe a extensão da série fora do espaço restrito do quadro. Esses trabalhos, através do ritmo e da vibração obtidos pela alternância de linhas e cores contrastantes, produzem efeitos ópticos que destroem a idéia da espaço contido e estático. Porém, feita a opção abstrata, era necessário um entendimento mais profundo das implicações espaciais do plano pictórico que transcendesse a exploração das “possibilidades geométricas do nosso olho”.<sup>4</sup>

Dentre os artistas atuantes na vertente construtiva, Lygia Clark é quem trabalha com mais empenho a questão, em etapas claramente verificáveis de sua obra. Admirável investigação, porque pessoal e intuitiva – não obstante consistente e conclusiva –, que conduz ao núcleo da linguagem pictórica: a superfície. Na exploração das potencialidades do plano em suas relações espaciais internas e externas, chega à superfície plana, não como apoio, suporte de representação ou de formas abstratas, mas como objeto no espaço.

4 W. Cordeiro, “O Objeto”, em A. Amaral (Org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, Rio de Janeiro - São Paulo, 1977, p.75. Publicado originalmente pela revista *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, dez. 1956.



Partindo da pintura realizada no espaço pictórico tradicional - o quadro - opera a gradual incorporação da moldura à obra. Num primeiro momento esta pseudomoldura enquadra um centro onde recorre o dilema figura/fundo. Na etapa seguinte, o desaparecimento desse centro desarticula o quadro e permite que as formas pintadas confinem diretamente com o espaço exterior.

Ferreira Gullar escreve em 1959 o ensaio "Lygia Clark: uma Experiência Radical", indispensável na bibliografia do concretismo, em que analisa o processo de transição da pintura do espaço metafórico para o espaço real. Relaciona essa fase da artista a Mondrian, "o primeiro profeta da integração da arte na vida cotidiana".<sup>5</sup> Aponta ainda como propriedade o esvaziamento de sentido a que a ausência de representação pode reduzir o quadro, quando submetido a procedimentos radicais como os de Mondrian e Malevich.

Percebendo o quadro nesse estágio, como significante vazio, Lygia propõe vencer esse "isolamento semântico" integrando-o à arquitetura. De fato, esse fragmento de superfície, livre da limitação da moldura e de qualquer conteúdo representativo, torna-se forma inserida em espaço amplo. As relações figura/fundo se dão entre o quadro (figura) e a parede (fundo) em agenciamento arquitetônico. A consciência da articulação entre pintura e o espaço-ambiente leva a artista, a exemplo das vanguardas históricas, a defender a colaboração entre o arquiteto e o artista plástico em trabalho de equipe.

Convicta de que a pintura chegara ao fim de sua trajetória, enquanto representação, afirma a morte do plano como suporte da expressão - espelho do homem, visão do mundo - enfim, como superfície impregnada de transcendência, propondo a integração do plano e do homem ao todo vivo e orgânico.

O plano - escreve em 1960 -, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade... Mas o plano está morto. A concepção simbólica que o homem projetava sobre ele não mais o satisfaz...<sup>6</sup>

As intuições filosóficas de Lygia, por ela registrada em textos esparsos, nos dão a medida de suas preocupações e a abrangência de sua compreensão da arte como resultante de uma nova consciência. Entende o homem contemporâneo como ser despojado de ilusões, de crenças ou de dependência espiritual que aceita a vulnerabilidade e o risco e passa a flutuar na realidade cósmica, como em sua realidade interior. Como criança aprende a se equilibrar não para viver em segurança, mas sobreviver em liberdade.

5 F. Gullar, "Lygia Clark: Uma Experiência Radical", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. *Apud Lygia Clark*, Rio de Janeiro, 1980.

6 L. Clark, "1960: A Morte do Plano", em *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, 1980, p. 13.

Tendo despedido o plano de significação transcendente, Clark procede a seguir à sua fragmentação, figurando, deste modo, o estilhaçamento da "janela" renascentista o que corresponde a uma nova concepção do ser no mundo. Aparece no pensamento clarkiano a necessidade de ver o homem "reintegrar em si a esta poética - como parte indivisível de sua pessoa -" em vez de projetá-la sobre o quadro e de integrar-se ao todo, "mergulhando na totalidade do cosmo"<sup>7</sup>. O tema "dentro-fora" constitui linha importante para o entendimento amplo de Lygia Clark tanto se pensando no sentido dialético homem/mundo quanto em sua tradução plástica baseada numa percepção topológica.

Observando a porta e o batente, as tábuas do assoalho, a tela e a moldura, descobre a "linha orgânica" formada pela junção de dois planos o que a encaminha às "superfícies moduladas", prenúncio de incursões na tridimensionalidade. À desconstrução segue-se a construção.

As placas de corte geométrico, justapostas, impregnadas de sentido construtivo, constituem superfície estriada, dinamizada por linhas virtuais. Essas linhas são frestas, sulcus - "é o espaço que parece irrigar, por aqueles cortes, o quadro deserto"<sup>8</sup>. A "superfície modulada" realizando a planimetria do tridimensional, constitui um espaço articulado, não ilusionista. Na construção plana, a "linha orgânica" estrutura e energiza a superfície, atravessando-a de ponta a ponta, criando um dinamismo incontido que tende a se propagar para o espaço externo. Nela está implícito o movimento, porque a organicidade da linha-espaço deriva do ajustamento de planos mantidos em repouso, colados sobre uma superfície, entretanto sugerindo outras combinações hipotéticas como num quebra-cabeça.

Nessa fase, a cor é reduzida ao preto, branco e cinza e finalmente ao predomínio do preto cortado por linhas brancas. A tela, o pincel e a tinta de bisnaga, recursos tradicionais da pintura, são abandonados definitivamente pela artista que passa a serrar e lixar o aglomerado de madeira para pintá-lo à pistola. O interesse converge para as possibilidades construtivas da "linha orgânica" quando da justaposição de módulos de mesma cor e de sua ausência quando os planos juntados são de cores ou valores diversos. A dinâmica, como expresso espaço-temporal, que vinha sendo obtida pela dominância de diagonais e por efeitos ópticos, transforma-se no tempo em que a obra se faz e se refaz. No dizer de Gullar: "o tempo se espacializa, o espaço se temporaliza".<sup>9</sup>

A intenção de Clark quanto ao uso da "linha orgânica" não é restrita à pintura, ao contrário, ambiciona a partir de sua presença como linha funcional na arquitetura, desenvolver a modulação de paredes, tetos e pisos.

7 *Idem*, p. 13.

8 F. Gullar, artigo citado (item 4).

9 *Idem*, *ibidem*.

Em 1961, expõe várias maquetes sugerindo possibilidades de integração das artes visuais tendo o módulo arquitetônico como elemento disciplinar. Essa vontade de participar do projeto arquitetural não deriva somente de preocupação plástica-formal, mas da consciência de que “caminhamos para época em que a arte deixará de ser privilégio de alguns para se tornar benefício de todos”<sup>10</sup>, conforme declara em entrevista. Nesse tempo, a arquitetura como arte voltada para o coletivo teria uma significação social, enquanto que o quadro de cavalete estaria restrito a um público elitista.

As vanguardas, rompendo radicalmente com a tradição, destroem o objeto da pintura; deformando e decompondo a figura chegam a uma arte não-objetual. A suprema redução atingida por Malevich com o *Quadrado Negro* indica uma determinação iconoclasta, uma intenção de eliminar totalmente a imagem deixando ainda o plano intato. Insistindo num processo autofágico, a pintura abstrata geométrica alcança o deserto da tela branca e prossegue na agressão do suporte: fragmentado, lacerado e queimado. Esse ímpeto destrutivo conduz a impasses que determinam aos artistas a regressão à pintura tradicional ou o abandono definitivo desse meio expressivo.

Esses procedimentos extremados encontram em Clark uma solução gradativa: tendo a pintura como prática inicial e ciente do plano como “espaço vazio de espaço pictórico”, é a partir da bidimensionalidade que na obra clarkiana se revela a profundidade não virtual. Seu pensamento inscreve-se na linha dos construtivistas russos, sendo possível analogias entre essa fase de transição de seu trabalho, os “contra-relevos” de Tatlin e as arquiteturas suprematistas, também derivações da pintura. Esses e outros artistas do início do século lançam as bases de uma nova ocupação plástica do espaço, desvinculada das formas conservadoras de expressão pictórica, escultórica ou arquitetônica, seja pelo uso de materiais industrializados seja pela inovação formal mas, acima de tudo, devido a novas concepções da relação forma/espaço/tempo.

Tatlin em sua pesquisa tridimensional, por volta de 1915, trabalha os “contra-relevos”. São construções absolutamente novas porque nem pinturas, nem relevos, nem esculturas. Agrupa pedaços de materiais não convencionais como chapas de metal, vidro, papelão etc. sobre placas aderidas à parede e surpreende ainda mais com as suas obras suspensas. Malevich, no mesmo período, desenvolve os *planits*, maquetes para arquitetura do futuro. Em ambos os casos, as invenções derivam do esgotamento do plano pictórico e da vontade de realizar obras não referenciais, objetos presentes como novas realidades.

Em 1958, Clark desdobra o plano ainda aderido à parede liberando um espaço oculto que surge involucrado, porque contido dentro do espaço

<sup>10</sup> Depoimento de L. Clark a Jayme Maurício, “Valorização da Linha e Cromatismo no Plano Arquitetônico”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1956

ideal de uma superfície e dos fragmentos que dela se destacam. Essas obras intermediárias, entre a pintura e a escultura, denominadas “casulos”, são geradas pelo inchamento do plano que rompendo-se deixa entrever o espaço nele aprisionado ou descolando-se resulta em planos superpostos. Nos “casulos” fica clara a passagem da pintura para a escultura em progressivo desabrochar do plano para a plenitude do espaço e para a problemática que motiva esse desdobramento. Trata-se do esgotamento frutífero do plano como suporte da expressão, que movido por pulsão germinadora converte-se em plano expressivo, e da inversão do sistema perspectivo, que virado pelo avesso, extroverte a ilusão de profundidade tornando-a real. Lygia denota nesse processo - da descoberta da linha orgânica para os “casulos” - um progressivo distanciamento do espaço euclidiano para a intuição especial topológico.

A fixação estereométrica de planos a uma superfície básica configure o “contra-relevo”, categoria ainda filiada ao quadro, tomado como campo de organização especial. Por analogia, os “casulos” também não estão totalmente livres do pictórico, são cautelosos comparados aos “contra-relevos de ângulos” de Tatlin, presos aos cantos de paredes, suspensos no espaço.

Nos “contra-relevos de ângulo” (exposição 0-10 em Petrogrado), a tensão, a densidade dos materiais e o peso são características indispensáveis à execução da obra. Esses objetos esculturais, livres de bases, cruzam o espaço, insubmissos aos planos horizontais e verticais (teto, parede, piso). O resultado é ainda hoje inquietante. O olhar estranha a dinâmica sugerida pelos fios tensionados entre duas paredes e pela soltura das peças penduradas não apoiadas. De fato, os “casulos” são menos ousados. A composição plástica se dá na tridimensionalidade, mas a obra está presa ainda ao suporte vertical, donde se libertará com os “bichos”, pousados sobre o contínuo do horizonte. O processo se faz semelhante à natureza, os “casulos” se rompem e assim surgem os “bichos” do início dos anos 60.

Obras intermediárias são os “casulos” exemplares raros nessa história desinvestimento e de autocrítica da arte no século xx. Ilustram com clareza o momento de imbricação entre as antigas categorias - pintura e escultura - renunciando o surgimento de uma arte sem fronteiras; algo que se entrevê, que se anuncia, que está nas dobras do mundo.

ENGLISH VERSION

## LYGIA CLARK: A RADICAL EXPERIENCE (1954 – 1958)

FEIRREIRA GULLAR

Lygia Clark's pictures have no type of frame; they are not apart from the space; they are not objects confined within a space; they are open to the space that penetrates them and within them is found, unending and recent: time.

This painting does not "imitate" the external space. On the contrary, space is part of it, truly penetrating it, in reality. It is a painting that does not happen in a metaphorical space, but truthfully in a "real" space, as a result of this space. It is certainly not the same thing as a sculpture by Bill or Weissmann - facts of space -, because Lygia Clark's art, no matter how distant it be from the traditional concept of painting - from which it differs, by its objective and means, found the geometrically two-dimensional surface as a fundamental and primary element of its expression. To reaffirm this surface and at the same time surpass its bi-dimensionality - are indeed the two poles between which her experience develops.

For Lygia Clark, painting is not the solution of a given area, dividing it into picture planes and painting these planes; nor is it meant to inscribe a pictorial idea in a pre-existing limited or "unlimited" space. For this artist, there is no longer a separation between space and work, between the material space - the canvas - and the future virtual space - the work. Since the "picture" (the canvas) does not exist before the act of painting, Lygia Clark simultaneously builds the picture as an object and as an expression; she works directly on the real space and transforms it *sur le champ* into a painting. This is why her pictures are live objects, ambiguous, driven by the constant movement of a special metamorphosis that, only recently made, is remade: absorbs, transforms and returns the space, unendingly.

We have said that the surface is the primary and fundamental element of Lygia Clark's expression. Thus, it can be understood that in her painting the surface is not used as a support for allusions or representations: LC pauses on the surface as such, to express it within herself, by herself, in the purity of the *immediately perceived reality*. This is why our comprehension of this painting occurs in a tense strip of visual expression, where the pure sensorial experience and the lack of identifiable forms with which

to decipher it, is obliged to return to its source – and to begin once again. This is a courageous attempt to offer within the perceptive experience itself, the transcendence of this experience.

Here we touch upon the point where Lygia Clark's work is confirmed as one of the most important facts of contemporary Brazilian painting. Through an intuitive – though objective and deep – analysis of the picture, LC stripped it of all that did not correspond to the demands of her expression, in order to identify the nucleus of pictorial language with the simple, unbending material of the picture: the surface. Thus, the problem of painting is presented in new terms, ethically and aesthetically: the acceptance of painting as a legitimate field for the birth of the work, preferring to wipe it clean of "cultural" layers and to show its core where expression and means appear to be born from only one source. When integrating the picture into the architectonic space, the picture is integrated into the space itself on an equal standing with architecture.

Since painting has lost its imitation-narrative character to become "essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order" (Maurice Denis), the Picture, with all the material elements that are part of its making – cloth, wood, frame, tubes of paint and paintbrushes – have become for the painter the only door through which he can introduce his activity in the significant universe of art. However, this picture does not exist without a frame, and the artist, when he is painting, already relies on the bolstering function of this strip of wood that will introduce his work to the world: because the frame is neither (the artist's) work of art nor the world's (where this work wishes to be inserted). The frame is precisely a half-way, neutral zone that is born with the work of art, where all the conflict between virtual space and real space, between "gratuitous" work and the practical bourgeoisie world is erased. The picture – this flat surface covered by colors assembled in a certain order and protected by a frame – is, thus, in its apparent simplicity, the sum of commitments from which the artist cannot escape and that is a condition for his creative activity. When Lygia Clark attempts, in 1954, to "include" the frame in the picture, she begins to invert all this order of values and commitments, and, implicitly claims for the artist a new position in the world.

All these commitments that the picture symbolizes and implies are present here in terms of form and space, and if it is impossible to establish a frontier between symbol and material, it can be stated, for this reason, that all the formal-spatial experience carried out within the picture is aggrieved by this artist-world relationship that is inherent to the act of painting a picture. To undo this relationship, breaking with these commitments, is to open a new field of possibilities for form and space in painting. With the limitation of this rectangle of canvas which is conventionally known as the "Picture", the frame separates a portion of space within the space. It is separated and classified, lending it the special significance of pictorial space, and

thus, even in a frustrated work of art, there always subsists a relationship between that space and the painting: it is a bad picture but it is a picture.

When I break the frame, I destroy this stagnant space, re-establishing the continuity between the general space of the world and my fragment of the surface. Pictorial space evaporates; the surface of what was the "picture" falls to the level of a common thing, and this surface is no different to that door or to that wall. In reality, I free the space that is tied to the picture, I free my vision and, as if I were to open a bottle containing the Genie of the fable, I watch it fill the room, slide along the most contradictory surfaces, escape through the windows, going beyond the buildings and mountains, and occupying the world. It is the rediscovery of space.

Perhaps Lygia Clark was not aware, when she tried to include the frame in her picture, in 1954, that this would lead to the destruction of the pictorial space and, later, to the rediscovery of a space that would no longer be kept separate from the world but, on the contrary, is directly confined with it, penetrating it and allowing penetration.

For the sake of analysis, one can divide the evolution of Lygia Clark's painting into two distinct periods, which are characterized by the kind of relationship they maintain with traditional pictorial space and with the exterior or general space. Initially, the painter relies on the conventionality of the picture (pictorial space) to attempt its destruction. In reality, this conventionality was so deeply rooted in the artist that it allowed her to play with the material elements – canvas and frame – as if the picture were a significant entity whose "essence", indissolubly connected to these material elements, existed irrespective of the current order of its relationship. The succession of new relationships that Lygia Clark establishes between the canvas and the frame, and color and space, is like the fumbling deciphering of an enigma, the search for the picture's essential support – the painting's pure nucleus. And this nucleus slowly reveals itself, as the pictorial elements are eliminated: it is the surface. Next, the Second period begins.

During the first period, Lygia Clark uses wood ("frame") and canvas ("picture") and paint tubes and a paintbrush, like any other painter. In her first picture where she manifests the attempt to break away from the conventional frame-picture relationship, the pictorial space still remains intact, clearly distinguishing itself from the "frame", although this has lost almost all its characteristics, since the frame, being the same color as the canvas, already begins to invade and to be invaded by the "picture".

Next, the pictorial space already disappears almost entirely; there is no longer a "composition" within a closed area: the surface extends equally from the canvas to the frame, which can still be distinguished by a kind of chromatic convention: the wooden area ("frame") is black (limiting color,

no-color) while the canvas area ("picture") is green. It is as if, symbolically, the artist would maintain in the color-no color relationship the picture-frame relationship. It happens that this intuitive transfer is a new step to disarticulate the picture, since in her next work, the black ("frame") penetrates the blue (which here is symbolically equal to green, in other words, to the space of the canvas: "picture"). In this way the relationship is totally inverted: the pictorial space is now outside the frame, freed from it. There was, however, a point still to be won: that black rectangle inside the surface, which calls attention upon itself and makes itself the center of reference, prevents the surface, in reality, from confining the exterior space, because all its tension is directed within itself, to its own center. And, it is only when Lygia Clark eliminates this center that she restores the surface, emptying it totally of pictorial space, and once again finds the continuity between the space in which her work as a painter is carried out and the space in which the work is processed by, for example, the wall painter. It is then for the wall, for the surface of the doors, for the architectonic space, that Lygia Clark's painting, now free from the picture, wants to be transferred. She herself tells us, at the conference that she gave at the Architecture College of Belo Horizonte, in 1956: "If concrete art does not need the expressive character, which was always the characteristic of an individual work of art, then it should be imagined that it is already essentially situated differently than the individual work of art itself. Thus, in my view, there is a need for teamwork, where the concrete artist can be fulfilled by truly creating with the architect an atmosphere that is "in itself expressive". (Sunday supplement of the *Jornal do Brasil*, October 21, 1956).

It is curious to observe that once Lygia Clark rediscovered the surface, she again began to paint on canvas and her language is fed by the vertical-horizontal opposition of Mondrian, the first painter to exhume the surface from under the semantic dust and to bring it back to full light, and also, not by coincidence, the first prophet to integrate art into daily life. In reality, by abandoning representation (even deformed or stylized) from the outside world, the picture appears to become a closed field in the limits of the artist's individual interest - the picture "loses its meaning". What would be the purpose of Mondrian painting on a canvas, bought at the corner shop, forms, or geometric picture planes that have no reference other than themselves? The painter's work, reduced to organization for the sake of organization of a surface, appeared to be disconnected from the cultural world, and reduced to a purely technical and experimental level. The picture emerged from below the layers of meaning that buried it, to appear before the eyes of the artist clean, free, and unapproachable. This semantic isolation seems to me to be the central issue of painting in our time. Faced with it, we observe two different attitudes on the part of the painters: one that attempts to reintegrate the picture semantically, connecting it to the vast context of signs, of archaic writings, primitive or oriental, and of which the first representative was Paul Klee. For the painters of this wing - to which the new North American generation subscribes - the picture was never totally emptied of the space which reached a crisis with Cubism. The other

attitude, which stems from Mondrian, is a result of the awareness of the semantic isolation of the picture as an empty space of pictorial space. For the painters who have this awareness, it is the picture itself, as a material object that demands integration. In other words, it is his work that demands a meaning. This is why, among these artists, the concern to integrate their activity into that of the architect is frequent. In reality, their true problem is giving meaning to a new space - the space that the picture, the surface, revealed when isolated semantically and materially.

Lygia Clark's research once again found its path when she discovers the identity between the meeting lines of the canvas and the "frame" in her pictures and the line that is found between the door that closes and the casement, between the two planks on the floor, between the built-in closet and the wall, etc. She called this discovery an "organic line" and began to build models of rooms, bedrooms and halls, using this line as a guiding element for decoration. She again abandons the canvas (this time forever) and begins to compose her pictures with pieces of cut wood - plates - which come together to form a grooved surface with meeting lines upon which the artist will work. She discovers that when a line coincides with the limit of two forms of different colors, the colors are absorbed. If, however, it is found between two forms of the same color, then it works visually like an element of the structure of the picture. Until then, her pictures had been carried out as studies for future architectural applications.

However, her research continues, and slowly the organic line loses its merely imitational and allusive function, to become itself the determining point of the picture's structure. Soon these lines that cut the surface from one edge to another, dividing it into vertical and horizontal picture planes, but participating of the picture on an equal standing with the other elements, becoming the vehicle of the structure to which the colored picture planes are submitted. Once again the awareness of surface emerges - "modulated surface" is the name chosen by the artist - and now as something done entirely by the painter, who abandons the paintbrush and tubes of paint for a "pistol" and liquid paint. The new space begins to be manifested, allowing itself to be captured. The organic line, a limit between parts of the surface that compose the whole surface, is space - is the space that seems to irrigate, through those cuts, the empty picture. Lygia Clark becomes aware of this when using, for the first time, the "exterior line" - making the organic line, that up until then had appeared at the junctions within the surface, manifest itself irrespective of these junctions between the picture and the exterior space.

At this point, she comes into contact with Albers' "constellations" - lithographs on a black or white background - upon which the line acts as a constructive element and at the same time a structural transformer. It is with this live line, pure optical energy, that Lygia Clark identifies her "organic line", space-line, and sets off in the direction of Josef Albers' ambivalent

space. However, Albers also builds, with the line, a privileged form upon a background, while the space-line of LC, going from one edge to the other of the surface, structures the entire surface. Lygia does not compose inside a surface, because the surface is the objective itself of her painting. Thus, when she joins her "real" line to the Albersian virtual space, it is already to give a different sense, not only expanding the ordering function to the whole surface, but also impregnating it with an almost organic vitality that is not found in Albers' lucid graphic design. At this point, the color of her pictures was already fading, and was limited to variations of grey supported on white and black. Suddenly, the surface is all white and pure ("Modulated surface n. 1"), and in it the lines penetrate deeply, showing its temporal concrete nucleus. With that live area, perception has reached a limit of ambiguity and precision: space becomes a vehicle for time and time reveals it.

Lygia Clark's tendency, however, was to make this relationship of space and time increasingly precise and less obvious. Slowly, the movement of the picture planes, as expressions of time become absorbed and integrated into the deeper interior movement of the invention. During her last phase (black surfaces - white lines), the time that her works express is no longer that of the movement created later with the effect of certain optical relationships, but it is the time of the work itself - the full presence that identifies the creative work with the work being created, which makes the work an integral presence, without residue; a fact that never finishes happening. Time becomes spatial, space becomes temporal. There is no longer, in these works, from their origin, any distinction between those basic elements. This black square is the place of a precise duration that is the time when this square is carried out.

During this entire experience, of which we have attempted here to give an evolutionary vision, the creative inventive talent of Lygia Clark is revealed in each of her works with the same passion and the same strength. The ability that characterizes this artist, to give herself entirely to each of her works, is certainly one of the main reasons for this powerful set of pictures to be now exhibited.

## THE MEANING OF LYGIA CLARK

MARIO PEDROSA

The most evident finding made today, when visiting the exhibitions in different European countries, starting with the most imposing, the Venice Biennale, is the decadence of sculpture. If there is a generalized draining in the arts nowadays, in sculpture the phenomenon is even more accentuated. And I believe that the greatest reason for this phenomenon is the total loss, once again, of its autonomy. If Cubist sculpture was unable to grow, in creative power, to the heights of painting, this was, in general, due to the fact that it tried to closely follow the discoveries, and, above all, the inventions of painting. And proof of this is that the greatest sculptors of the first half of the century have not come from Cubism, since Brancusi. Look at a Gabo or, above all, a Pevsner or an Arp, who from the beginning were the initiators of Constructivism or Dadaism, respectively. These had little or nothing to do with Cubism.

Today, in Europe, critics are unanimous in considering them as the masters of sculpture in the century. Furthermore, it could also be seen that sculpture was declining because, detouring from its route, or from the route designed by these pioneers, it again followed the path of painting, reduced increasingly to extremely subjective expressionist self-portraits, and capitulation or total submission to the materials. Sculpture once again began to imitate painting in its anxious search for material and expressive subjectivity. The result is now stamped in the Venice Biennial, where, except for a Consagra, in Italy, or one or another, here and there, what is shown as sculpture is deplorable. (The Biennale's jury, itself, confirmed this when refusing to present the important award for sculpture, though it repeated the classic "the cure is worse than the disease" when transferring this same award to a painter like Mr. Fautrier.)

All that can be considered new or worthy of consideration in sculptures, now made in Europe, is represented as a return to Constructivism, in Pevsner's line, or as an effort toward invention, in the line of the movement begun by the Calderian revolution. Weariness is enormous among those who work with pure expressiveness, since, with little figuration, they are limited to accentuating details of conventional expressiveness or of pure



representative allusion. Not to mention the English, post-Moore, group which a few years ago appeared to be so promising and today seems to have been exhausted by the works of their youngest artist, Paolozzi, who had an important exhibit at the Biennale. There is also the case of César, in France, who, despite his strength, has given a machine the power to continue his work: César now uses a compressor to attach and unite old car body parts, scraps, used iron, tubes, wires, everything, in a powerful polychromatic amalgamous structure that he calls *balles*, or his compressed cotton sacks. These compressed blocks of scrap iron are the greatest novelty in sculpture in France: it's amazing. But to what extent is the artist here the creator of the work of art?

Lygia Clark's discovery has another depth, and, from this discovery came a long research done carried out by the artist herself. We will not here trace its evolution: from the time she destroyed the picture frame, then integrated it into the rectangle, and, later, with the modulated surfaces broke away from the notion of a picture itself, and began to build juxtaposed or superimposed picture planes until achieving the constellations suspended from the wall, the counter-reliefs and the current cocoons, where the basic plane of the surface allows the building, upon them, of planimetric folds and spatial variations, which, in turn, seem to evolve in a special unit ideally limited by the same basic surface. She usually says that her current animals fell, as happens with real cocoons, from the wall to the ground. Already, in 1957, with her notebooks and thoughts, Lygia rebelled against the serial form of Constructivism, as being "a false manner to dominate space", since it did not allow the painter "to do this with one shot". And, she wrote, with surprising insight and foresight: "The work (of art) should require an immediate participation by the spectator and he, the spectator, should be thrown inside it". A visionary of space, like every true modern artist (already in the Constructivist Manifesto, from the second half of the decade of the Gabo-Pevsner century, they affirmed "the unassailable conviction that only spatial constructions would touch the hearts of future human masses"). Denying a purely optical vision, she desired that the spectator be "thrown into the work" to feel it working over him with all the special possibilities suggested by the work. What I seek, she said with a profound intuition of her future realizations, is to compose a space.

Thus, even then she saw the sculptor's problem. Space, as a concept of reality, has, in our time, suffered a profound alteration. There are no longer static or passive concepts, not in the literal sense or even in the kinetic sense, not even in a subjective sense. It is no longer a contemplative space but a surrounding space. Already in 1922, Moholy-Nagy, together with Alfredo Kemény, in the footprints of Gabo-Pevsner, launched a manifesto regarding the system of dynamic-constructive forces that, "activating space", would allow man, "until now merely a receiver in his observation of works of art, to experiment an intensification of his own faculties, becoming himself an active partner of forces that flourish on their own". And Moholy,

with the integrity and modesty of his inventive genius, recognized that the first projects were only "experimental means to test connections between man, material, forces and space." Afterwards, he added, "would come the utilization of experimental results for the creation of works of art with free movements" (also free in their mechanical and technical movement).

Clark's current accomplishments - we now see - are perfectly inserted in this potential perspective designed almost forty years ago by one of the century's grand masters of experimental art. And everything indicates that these accomplishments by the Brazilian artist, as well as those of a few others from the United States, Italy, Switzerland, Germany, Japan etc, working in a parallel direction, are opening a new path which will very probably be that of the development of art at the end of the century.

Lygia's space-temporal constructions are, though on another plane, similar to those of a José Rivera, for example, an art not only of expression, but also of rigor. César's *balles*, in reality, belong more to the compressing machine than to the artist, whose behavior is almost that of a stoker who supplies fuel to the furnace. He selects any material and throws it into the compressor and mixes it. The result may be powerful, but it was the machine that molded it. From the artist, remains the idea. With Lygia, the idea is not born suddenly, but throughout many years of patience and tenacity which, at times, seems suicidal. And when the idea is illuminated and crystalized, it is like a discovery, a natural appearance. She always begins from a previous structure. And the first of her animals emerged directly from the counter-relief as a losenge. However, this first work is not flat on the ground and, thus, possesses certain classical features of sculpture, despite a hinge (a revolutionary invention), that joins the two planes, and two folded, turned, parts that do not move. A central axle presides when the planes move. Soon after this, Lygia approaches the circle as a natural evolutionary step. A central axle and a circular plane rotate around the vertical axle. This work possesses the mystical dignity of a sunclock marking time.

Now this evolution appears to become increasingly and structurally complex, where squares are connected to triangles, squares to squares, squares to circles, etc. In this complexity, the works become individualized with movements and counter-movements, now tending to expand toward the extremities, now toward the interior, seeking a central cell, as in the converging or anterior-posterior symmetry of live organisms. This is not the place to analyze and detail these movements with the unpredictable spaces that they create: the shadows that they project, the reflections that they awaken, the lumious irisations that appear, the invaginations that are opened, the special visualizations that are foreseen, and the space-time virtualities that emerge. If her first achievements still had a certain predominance of sculptural space, others already have special architectonic value added to sculptural space.

Here it is worth recalling that in the same now famous Constructivist Manifesto of Pevsner-Gabo, when considering kinetic movement in relation to the spectator, it was recognized that time, a factor of emotion was transformed into the same substance as the construction and was the figurative element of sculptural material. Furthermore, as a consequence of the forms that evolved in space "all that was needed was a simple movement by the spectator around the work so that forms that seemed elliptical would become circles or squares, etc." Indeed, with Lygia, the work now moves, not only the spectator. And here a special and very significant differentiation is imposed. When the spectator moves, the space is, doubtlessly, more architectonic; but when the work of art does this, space is intensified by the notion of time and creates a new relationship that goes beyond simple sculptural space. (As with Vantongerloo, who sought to capture the movement inside the sphere; Archipenko, in some of his paintings and moving sculptures; Brancusi, giving a mobile base to Schimidt, with wires that seek temporal-space potentialities of moving parts, and Giacometti, not to mention Calder). But with Lygia's animals, that move, more precisely, provoked by the spectator, what is truly architectonic? The picture planes? The spaces that open or project, or the polyedric angles that articulate? No, but above all, the spaces created thus in this way by all the spaces, from sculptural to architectonic, from architectonic to the true kinetic.

For many, however, these animals (what a vulgar name) are not sculptures, or perhaps not even works of art (this doubt was raised when Calder's hanging mobiles appeared). In our time, this objection is becoming increasingly academic and anachronic, since - faced with the ever more pronounced crisis in the traditional arts of painting and sculpture - the genres no longer present their old boundaries (painting tending towards sculpture, sculpture imitating painting) and at every moment new things are born, hybrid objects are invented, which indicate that art, as we have known it until now, is a transitional state, like a butterfly. However it may be, the objection is superficial. It is also incorrect to insinuate that this is a game, in which the creating artist has a diminished participation, since it would be up to the spectator to intervene, to propel the work toward new transformations, at random, so to speak. In reality, this insinuation is false. Lygia's animals live precisely because they are able to emit an expressive force that is at times organic with a special mathematical dynamism. The severe structures from which they originate predetermine, in space, the variations, deformations and transformations that occur with the spectator's gesture. They predetermine not only these metamorphoses but also the characteristics of each set. In reality, this is an art ruled by determined laws of mathematics, perfectly inserted in the theory of groups.

No one should be alarmed by this. Mathematics, as we know, has never been separate from the arts. And many so-called informal artists today are not afraid to claim for their art mathematical contributions, above all when they appeal to this authority to paint what they call uncontinued structures.

Not long ago, at a symposium in honor of Wolfflin's eightieth birthday, one of the eminent collaborators at the tribute, who specifically studies the theory of groups in the artistic production of the past, Andreas Speiser, made the most interesting considerations regarding this issue. What is particularly interesting in the study of groups is that, among other possibilities, the theory may produce, at first, the symmetry of picture planes and space. "The artist", he says, "is not the creator of the work, but discovers it, like the mathematicians, in an ideal interior world." In the same study, Speiser analysed Arabian ornamental art from the viewpoint of the theory of groups. If in other arts, he tells us, the effects of symmetry appears unconsciously, or goes unnoticed, this does not occur with Arabian art. Here one is obliged to follow a line that extends and contracts, hides in multiple tangles, plays, develops and moves, as prescribed by the group. Here are originated several kinds of figures that change according to the observer's attitude. Everything comes alive, the wires and lines connect and entwine in notable constellations, and again come apart, to then again join and separate, while other figures and constellations emerge. There is also no object with a front and a back, since front and back are equivalent, and can be mixed, and the ornament changes into a beautiful new picture. In this same way, the eminent master tells us, were born the Egyptian spirals, the Cretan vegetable leaves, in which the front or back themselves form new figurations. If one translates, he explains, the same principle to music, we have a canon: a melody that interferes with itself, at times (at most four) the accents are always multiple numbers, the voices also are repeated and exchanged. The marvellous discoveries of Bach, Mozart or Beethoven in this domain would indicate that in these resides "the true artistic invention or finding of music". Art is, thus, a permanent discovery: for Speiser, the artist discovers and does not create. "Pure fantasy only keeps us in a permanent circular thought process if comprehension does not include discoveries in the calculation that in this way extends a new path up ahead". Speiser's thinking is a wealth of suggestions and warnings. It is, above all, evidence of the fertile study of ancient and modern works, according to the theory of groups. His comparison of such an apparently dry and purely ornamental art, like Arabian art with that of two canons in counterpoint music is filled with convincing intuition.

Of course, one can naturally move from these considerations to an analogy of the discoveries of Lygia Clark. The preliminary structures of her animals have their own special development. The great difference on the technical-artistic plane is that for her it is more the line that develops, added to the picture plane in space. Her animals are subordinate beings or are guided by given structural laws, but their evolution is not predicted by the eye. The secret of these structures is that they are ruled by symmetries, of which only the effects are seen, and unpredictably. However, like in Arabian art, they have an interior following: the planes move, rise or lower, come nearer or are more distant from each other, propel the movement of one or another axle, and then a kind of chain movement occurs that forces the set into new positions. Each time new sets are formed, new constellations appear in the

space, depending on the viewpoint of the observer and also depending on the dynamic deductions and interior of the basic structural symmetry. All these movements, contractions and expansions, games, generation of picture planes in space, around one or more axes occur like the evolution of the thread in webs, from Arabian art, as prescribed by a group.

Depending on the observer's gesture, the most varied and surprising sculptural and visual formations appear, and end up exhausting the spectator's curiosity even before they drain the basic virtuality of the structures, all founded on the principle of symmetry. These structures are like magical trees, that bear sculptures like a jack-tree bears jack-fruit, or a cashew tree bears cashews.

Another point of contact between the canons and arabesque art is that, in these sets, there is no front or back. Generally, there is not even an inside or outside in these spatial entities. Front and back are also equivalent here and can be confused. Not everything is definitive because it easily changes into another beautiful form.

There are, however, in Clark's series of sculptures, not only a canonic or swift succession of continuous melodic voices of music that cross or separate, but also a vertical and simultaneous happening of harmonic music. This is seen in those series of dramatic orchestration, in the play of light and shadows of the emptiness and fullness of open spaces and closed spaces, the luminous reflections on the surfaces of the parts, the focus of light that sometimes illuminates the contours of some triangles, squares or circles, or cuts them in half, or in three parts, or in a quarter, or an intimate particle in a corner; a constant weaving of new interior figurations; only this time they are visual impressions, fantastic echos of sound, rare interferences that fill the architectonic block in the space of myriads with tiny touches, all a blossoming of unexpected life. It is this true pictorial element that plays upon the surfaces like a pulsating light through the facades of a cathedral like Monet's. Here one can speak of a bilateral symmetry, of reflexive quality.

The structures have their own features, which at times gives the strange impression of being organic, through the interrelation of their internal organs, vaginas or uterus; at times like a sculpture of Pevsner, or due to their concrete appearance like Arp's. The term "animals" was probably born, though we know not how, from these impressions and analogies. For many of them, due to their complexity and superimposed structures, a kind of internal gearing causes the picture plane or its simple movement to have an immediate repercussion on the set, and all the parts begin to move, as if on their own, in search of a new position. The work at times moves like an insect, or then suggests the idea of a strange machine that makes space. They are fabulous architectonic units that are drawn in the air. The special, extremely rich, articulation allows one to observe from this or that

angle of vision the other side of the polyhedral planes, spatial projections that are insurmountable to the unobstructed view. Many of Lygia's latest animals are characterized by this constructivist quality, which emphasizes the visual, architectonic or sculptural values, and not the organic value of other achievements.

We are undoubtedly facing a revolutionary artistic experience, which, even so, or as a result of which, is profoundly representative of modern sensibility. Lygia's animals revolutionize the old concept of sculpture; adding a new element, a greater transcendence, to her previous achievements in the domain of construction and creation of kinetic movement. Now, Lygia calls the spectator to participate, if not in the creation, then in the flourishing and life of her work of art. The spectator is no longer a passive and purely contemplative subject facing the object; nor is he an egocentric subject, who, to impose himself, denies the work or the object as occurs in painting and in the romantic and lowly naturalist sculpture that is now in vogue, which cowardly escapes the external reality when presented the difficulties and complexities of the contemporary world in an entirely solipsistic position. Clark's new art invites the spectator-subject to enter into a new relationship with the work, in other words, the object, so that the subject can participate of the creation of the object and, thus, transcending it, can report its full sense of being.

Modern art begins again to break away from romantic obscurantism and, with a new optimistic attitude, proposes to overcome, with man and for mankind, the enigma of the world and to recondition his destiny. The current achievements of Lygia Clark have this role.

## DEATH OF THE PICTURE PLANE

ALICE MILLIET

Painting, in its abstract line, becomes self-reflexive, objectively considering the picture plane: the surface upon which it is carried out. It admits the insurmountable reality of the canvas as a two-dimensional support and the illusionary character of the entire attempt to create a third dimension. It begins by eliminating the perspective, the system which has sustained pictorial representation since the Renaissance, and continues rejecting any mimetic intention.

Finally, writes Panofsky, it is indeed evident that the perspective concept of space (not only constructive perspective) can be questioned from two different angles: Plato condemned it already at its timid initiation for deforming the true measure of things and by placing, instead of reality and *nomos*, arbitrariness and subjective appearance. On the contrary, more modern artistic theories recriminate it as being the instrument of limited and limiting rationality.

Contemporary art, from the perspective of critique, rejects the compositive organization of a picture from a fixed viewpoint and the Euclidian conception of space. The disassembling of Renaissance space, allied to the disconstruction of the object, has come to revolutionize the picture plane. Cubism subverts the visual order, breaking with the traditional scheme of representative perspective. In analytical cubism, the eye moves, the subject rotates around the object that is being analyzed, composing and recomposing it so that in the static cubist picture plane, movement is contained. Perspective disappears: on the surface of the canvas float fragments, vestiges of the reality that is outside the work, and concern grows with intrinsically pictorial qualities, such as formal linking, color, texture, the mark of a gesture, provoking the gradual reflux of figurative contents and emphasizing purely visual results. Cubism constitutes the cornerstone of all visual thought linked to constructive rationality, and from it, movements such as the Dutch Neo-plasticism, Russian Cubism and Futurism are derived. Parallely, certain futuristic works approach abstraction and from this aspect, Cubism and Futurism are related. Both open the way for abstract art, not refusing figuration in principle, but installing new spatial concepts in painting. These two movements are advanced expressions of the figurative art that had been announced since Impressionism.

The cubist vision, which is more cerebral, tends towards visually stable compositions, supported by the dominance of orthogonal axes; while Futurism, more passionate, proposes the expression of a dynamic sensation, giving emphasis to diagonals and insistent rhythms. To the "disguised scholarship" of the French, Futurism replies by moving the spectator to the center of the picture, thus, confronting the distant position of the observer, which is natural in the structure of perspective. As the "Technical manifesto of futuristic painting" proclaims, movement and light destroy the substance of objects, from which comes the dissolution of figurative forms in a turbillion where contours are broken and planes interpenetrate. Futurism, committed to what is new, propels the avant-garde toward more radical ruptures than the one proposed by Cubism, offering elements that are appropriate due to their contradictory tendencies such as Dadaism and Constructivism: the iconoclast of the past and enthusiasm for the industrial era.

The advent of geometric abstraction means the elimination of representative residue. Although emptied of mimetic forms, there remains, in painting, an illusionary depth caused by purely optical effects: the figure/ground relationship, the superimposition of forms, the rhythms created by decreasing forms, and the sense of advancement and retreat provoked by color, etc.

The resistance of forms to adhere to the surface extremely concerns Mondrian and Malevich. In the Cartesian structures of neo-plasticism, it is possible to perceive the grid in the forefront, sustaining some colored squares or rectangles on a white background, or the highlight of the black square on white, demanding suprematist ascesis, transforming it into white on white.

Malevich submits the painting to a process of increased refinement in an extreme attempt to nullify any presence that may be insinuated by the object to reach art as a pure expression of sensibility. In the picture *White on White*, it is the painting itself as a language that threatens to disappear. Monochromatic treatment reduces the geometric figure to an evanescent form, giving the set a ground/figure fusion when the support becomes the object of the painting.

With rigorous discipline, Mondrian seeks a universal form, attempting to eliminate the subjective, the tragic, and the circumstantial so as to establish an abstract and ideal order. He restricts the visual means and lines that cross orthogonally, giving rise to fields that are printed in whites or primary colors. Sequentially, in order to nullify any allusion to a reality still suggested by these elements, he suppresses the black bars so that the rhythm of the squares and rectangles dominates the composition, making it difficult to distinguish which is the figure and which is the ground (the Boogie-Woogie series).

The intentional misrepresentation sought by Suprematism and by Constructivism finds radical solutions when the visual form articulates freely from any reference. Artists such as Malevich and Tatlin abandon the two-dimensional pictorial space to create, in three dimensions, objects derived from painting: Suprematist architecture and "counter-reliefs", respectively.

The reductionist trend of abstract painting in its more recent unfolding leads *in extremis* to the dematerialization of the work of art or to its objectification. The dematerialization of the picture occurs at the moment when the representative possibilities of the picture plane have been exhausted, and reacting to the transformation of a work of art into merchandise, art is led to retract into the mental space, benefiting the intellectual process in detriment of the realization of the artistic objective: a movement internationally called conceptual art. When it doesn't disappear, the picture plane is reduced to an object-form becoming a "figure" inserted in the world; abandoning any transcendence and assuming its inherent character: Minimalism works in this line. Opposition also returns to the ground-figure which at a level of visual perception is inextricable because everything that is perceived is on a background.

In parallel to the development of geometric abstraction expressionist abstraction appears and the presence of Pollock equals that of Mondrian or of Malevich for Formalists. To surpass the two-dimensional picture plane as a support, Pollock's work is a milestone, an argumentative transition. The canvas picture plane is transposed from vertical to horizontal in an operation that is analogous to the internal restraints of Cézanne's paintings. And it is on this canvas-stage that Pollock acts, abolishing the Cartesian distance of the artist in relation to the support. He still paints. The ballet that he carries out on the canvas reports the rhythmic pulsations of his body in an energetic and vital transference that is foreign to any premeditated drawing or scheme.

The automatic act of making something creates a tangle of lines that compose pulsating nuclei in expansion upon an infinite background. There is no longer a center in this painting, but several points of energy. Unity is made by the inherent vitality of the interweaving of calligraphy circuits. Pollock's action destabilizes painting as an artistic category, deriving from it a polysensorial involvement in its making, linking the pictorial result to corporal expression, counterbalancing its generating process with the finished work, and announcing future unfoldings in the performing character of the art.

In Brazil, concerns regarding the subsistence of the perspective space in painting are practically inexistent, even after Modernism in 22. The problem is faced tardily by Concretism, in the 50s, seeking adherence to geometric abstraction that implies the refusal of any connection to art as practiced at the time and is considered provincial and backward.

The Modernists desire for innovation comes from the break with the immediate past, allied to the incorporation of ideas in vogue in Europe. Brazilian Modernism differs from the European avant-garde because, while being free from the weight of tradition was a condition in Europe so that the new could emerge, for us, the denial of scholarship comes accompanied by the recovery of a legacy of colonial art and the search for historical reasons to understand the Brazilian man, this "hero, with no character". Modern art in Brazil would result in the ability of the native to devour the foreigner, as per Oswald's famous metaphor

The modernists did not ignore the several avant garde manifestations that occurred in the second decade of the century, but the fundamental negativism of these currents did not serve the objectives of the Brazilian movement. From them, Modernism mainly accepted, but with another sense, irrationalism as an appreciation of the primitive faculties of man - here immediately transferred to another side: the appreciation of national "primitivism", of the indigenous culture (legends and myths) and the jungles as a repository of that culture. Barbarism of European sophistication occurred,

says Gullar.

During the decades of the 30s and 40s, the idea of art that cooperates with the consolidation of a national identity continues. Interest in this topic remains, with the representation of the Brazilian man and Brazilian landscapes and the consequent unanimous survival of figuration in our art until the end of the 40s, without the advent of visual-formal innovations that deconstruct space.

Cut, for a constructive cutout!

There is no gradual conquest of the new visual space as has occurred in Europe since Impressionism, post-Impressionism, Cézanne and Fauvism: we suddenly jumped from figuration to abstraction. Among us there is no path to abstraction as the result of avant-garde research. The Brazilian process is slower, less formally innovative, on one hand, and less profound on the other. The cubist lesson, never fully understood here, arrives already weakened by a certain scholarship. What absorbs Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari and others are the post-cubist remnants, where little remains of the revolutionary phases of the analytical and the synthetic.

Around 1951, Brazil makes a motion toward the Concrete movement, as a reaction to Brazilian modern painting and not as a continuation of it. It places a wedge on the country's artistic scenario that is dominated by the nationalism expressed by an iconography identified as the idea of Brazilianism that simultaneously serves the ideologies of both the left and the right.

The logical and abstract organization of visual space would adjust Brazilian visualness to the principles of rationality and efficiency inherent to a technological civilization. The constructive operation should occur together with industrial production and mass information. However, it is effectively restricted, with few exceptions, to formal innovations dissociated from the social-economic context. Believing in the objectiveness of their procedures, the Concrete artists proposed the suppression of subjective expression in favor of clear and efficient communication at a level of perception that leads dangerously to stylized Formalism.

The accentuated formal concern, derived from Gestalt's theory, inspired by mathematical rationale and directed at establishing a universal language, leads the concrete process to a reduction of visual vocabulary: geometric forms articulated for pure visuality.

In painting, the forms in progression that extend on the canvas, so pleasing in concrete art, occupy the picture plane as an eventual support: a fragment that assumes an extension of the series outside the restricted space of the picture. These works, through the rhythm and vibration obtained by alternating contrasting colors and lines, produce optical effects that destroy the idea of a contained and static space. However, once the abstract option had been made, it was necessary to have a deeper understanding of the spatial implications of the picture plane that transcended the exploring of "the geometric possibilities of the eye".

Among the artists who were active in the constructive line, Lygia Clark is the one who works on this issue with most dedication, following steps that can be clearly viewed in her work. An admirable investigation, as it is personal and intuitive - as well as consistent and conclusive - that leads to the nucleus of pictorial language: the surface. When exploring the potentiality of the picture plane in its internal and external spatial relationships, she reaches the surface of the plane, not as a support for the representation or abstract forms, but as an object in space.

Beginning with the painting carried out in the traditional pictorial space - the picture - she works on a gradual incorporation of the frame of the work. At a first moment, this pseudo-frame frames a center where the figure/ground dilemma occurs. In the next stage, the disappearance of this center disarticulates the picture and allows the painted forms to be directly confined with the exterior space.

In 1959, Ferreira Gullar writes his essay "Lygia Clark: a Radical Experience" that is indispensable in the bibliography of Concretism, where he analyzes the transition process of painting from the metaphorical space to the real space. He relates this phase of the artist to Mondrian, "the first prophet of integration of art in daily life". He also shows the draining of significance to which the absence of representation can reduce the picture, when submitted to radical procedures such as those of Mondrian and Malevich.

Perceiving the picture, at this stage, as a significant vacuum, Lygia proposes to overcome this "semantic isolation" by integrating it into architecture. In fact, this fragment of surface, free from the limitation of a frame and from any representative content, becomes a form inserted in an ample space. The figure/ground relationship occurs between the picture (figure) and the wall (ground) with architectonic intermediation. The awareness of articulation between painting and the space-environment leads the artist, as occurred with the historical avant-garde, to defend cooperation between the architect and the visual artist in group work.

Convinced that painting had arrived at the end of its trajectory as a representation, she declares the death of the picture plane as a support for expression - a mirror of man, a vision of the world - in other words, as a surface impregnated with transcendency, proposing the integration of the plane and man with all that is alive and organic.

The plane - she writes, in 1960 -, arbitrarily marking the limits of space, gives man an entirely false and rational idea of his own reality... But the plane is dead. The symbolic conception that man projected about himself no longer satisfies him ...

Lygia's philosophical intuitions, reported by her in sparse texts, give us a measure of her concern and the breadth of her understanding of art as a result of this new awareness. She understands the contemporary man as being deprived of illusions, of beliefs, or of spiritual dependence; who accepts vulnerability and risk and begins to float in a cosmic reality, as is his internal reality. As a child, he learns balance not to live in safety, but to survive in freedom.

Having unveiled the plane of transcendental significance, Clark then proceeds with its fragmentation, causing, in this way, the shattering of the Renaissance "window" that corresponds to a new conception of a being in the world. In the Clarkian thinking, the need to see man "restore this poetry within himself - as an undividable part of his person" instead of projecting it on a picture and becoming part of the whole - "diving in the entirety of the cosmos". The theme "inside-outside" constitutes an important line for the ample understanding of Lygia Clark, considering the man/world dialect as well as her visual translation based on a topological perception.

Observing the door and the framework, the planks on the floor, the canvas and the frame, she discovers the "organic line", formed by the meeting of two picture planes, which leads her to the "modulated surfaces", forerunner of incursions into three-dimensionality. Disconstruction follows construction.

The plates with geometric cuts, juxtaposed, impregnated with constructive meaning, constitute a grooved surface, made dynamic by virtual lines.

These lines are apertures, grooves - "it is the space that appears to irrigate, through those cuts, the empty picture". The modulated surface carrying out the planimetrics of three dimensions constitutes an articulated, non-illusionist, space. In plane construction, the "organic line" structures and energizes the surface, crossing it from edge to edge, creating an uncontained dynamism that tends to propagate to the external space. In it, movement is implicit because the organic quality of the line-space derives from the adjustment of the planes that are kept in repose, glued upon a surface, that suggests, however, other hypothetical combinations like in a jigsaw puzzle.

During this phase, color is reduced to black, white and grey and finally to the predominance of black cut by white lines. The canvas, the paintbrush and paint tubes, traditional resources for painting, are abandoned definitively by the artist who begins to saw and sandpaper the woodply painting it with a pistol. Her interest converges to the constructive possibilities of the "organic line" with the juxtaposition of modules of the same color, and of their absence when the joined picture planes are of different colors or values. This dynamic, as a space-temporal expression, which had been obtained by the dominance of diagonals and through optical effects, transforms in time while the work is made and remade. As Gullar states: "time becomes spatial, space becomes temporal".

Clark's intention, regarding the use of the "organic line", is not restricted to painting. On the contrary, she strives, with its presence as a functional line in architecture, to develop the modulation of walls, ceilings and floors. In 1961, she exhibits several models that suggest possibilities for the integration of visual arts, using the architectonic module as a disciplinary element. This desire to participate in the architectural project does not derive only from her concern with visual-formal, but from the awareness that "we walk towards a time when art will no longer be a privilege for a few but will become a benefit for all", as she declared during an interview. Then, architecture as an art directed at the collectivity would have a social significance, while the painting on an easel would be restricted to an elitist public.

The avant-garde, radically breaking with tradition, destroys the object of the painting; by deforming and decomposing the figure they achieve a non-object art. The supreme reduction achieved by Malevich in *Black Square* indicates an iconoclastic determination, an intention to totally eliminate the image, leaving the plane intact. Insisting on an autophagic process, geometric abstract painting reaches the empty white canvas and proceeds with its aggression to the support: fragmented, dilacerated and burned. This destructive impulse leads to deadlocks that oblige the artist to return to traditional painting or to definitively abandon this means of expression.

These extreme procedures find, in Clark, a gradual solution: painting being her first practice and recognizing the picture plane as "an empty space of the pictorial space", it is from bi-dimensionality that in the Clarkian oeuvre is revealed a non-virtual depth. Her thinking subscribes to the line of Russian constructivists, and it is possible to make an analogy between this transition phase of her work, the "counter-reliefs" of Tatlin and the suprematist architectures that also derive from painting. These, and other artists from the beginning of the century, launch the cornerstone for a new visual occupation of space, disconnected from conservative forms of pictorial, sculptural or architectonic expression, both by the use of industrialized materials and formal innovation, but, above all, due to the new conceptions of the form/space/time relationship.

Tatlin, in his three-dimensional research, in around 1915, works with "counter-reliefs". These are absolutely new constructions that are not paintings, reliefs, or sculptures. He gathers pieces of unconventional materials such as metal plates, glass, cardboard, etc. on plaques stuck to the wall and surprises even more with his suspended works. Malevich, during this same period, develops the *planits*, models for future architecture. In both cases, these interventions stem from the exhaustion of the picture plane and from a desire to make non-referential works, objects that are present with new realities.

In 1958, Clark unfolded the picture plane that was still stuck to the wall, freeing a hidden space which appears wrapped, because it is contained within the ideal space of a surface and from the fragments that are detached. These intermediary works, between painting and sculpture, called "cocoon", are made by filling a picture plane that, when it bursts, allows the space within to be glimpsed, or when coming unstuck results in superimposed planes. In these "cocoon", the transition from painting to sculpture becomes clear with a progressive flourishing from the picture plane to the fullness of space and to the problems that cause this unfolding. This is the frutiferous exhaustion of the picture plane as a support for expression, which, driven by germinating impulsion, is converted into an expressive plane, and the inversion of the system of perspective which when turned inside out, exhibits the illusion of depth, making it real. Lygia sees, in this process - from the discovery of the organic line to the "cocoon", - a progressive distancing from Euclidean space to special topological intuition.

The stereometric attaching of picture planes to a basic surface represents "counter-relief", a category that is still associated to the picture and taken as a special organizational field. In an analogy, the "cocoon" are also not entirely free from the picture, and are carefully compared to Tatlin's "angle counter-reliefs", that are attached to the corners of the walls and suspended in space.

In the "angle counter-reliefs" (exhibition 0-10 in Petrograd), tension, density of materials and weight are indispensable features for the execution of this work. These sculptural objects with no base cross in space without submitting to the horizontal and vertical picture planes (ceiling, wall, and floor). The result is, still today, disturbing. The eye finds the dynamics suggested by the tensioned wires between two walls and by the loose parts hanging without any support, strange. In fact, the "cocoon" are less daring. The visual composition occurs in its three-dimensionality, but the bar is still attached to the vertical support, where it will come loose with the "animals", resting upon the continuity of the horizon. The process resembles nature, the "cocoon" break and, thus, the "animals" from the early sixties appear.

As intermediary works, the "cocoon" are rare examples in this history of disinvestment and self-criticism of art in the xx century. They clearly illustrate the moment of imbrication between the old categories - painting and sculpture - predicting the appearance of art without frontiers; something that can be glimpsed at, that is announced, and that is in the folds of the world.



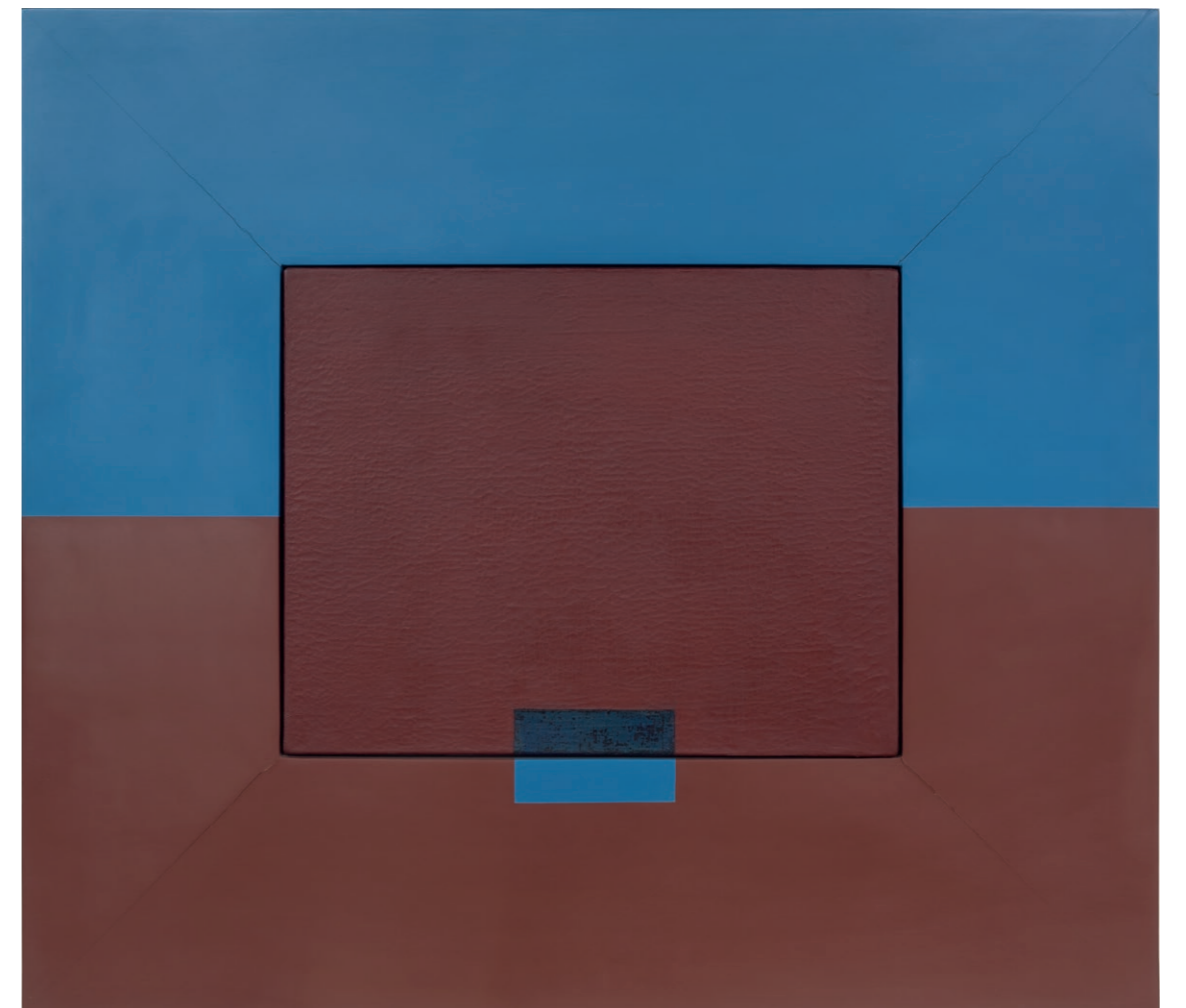


OBRAS

Lygia Clark  
Unidade, 1958  
Madeira, tinta industrial  
30 x 30 cm



Lygia Clark  
Quebra da moldura, 1954  
Madeira, tinta óleo e tela  
84 x 93 cm



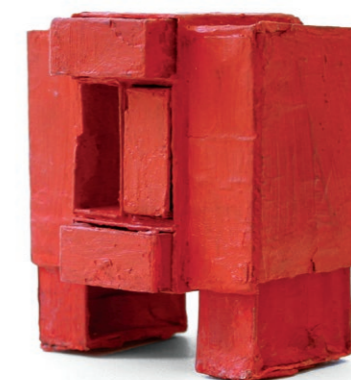
Lygia Clark  
Planos em superfície modulada série Bn.3, 1958  
Madeira, tinta industrial  
84 x 84 cm



Lygia Clark  
Superfície modulada, 1955  
Acrílica sobre Eucatex  
64,5 x 65 cm



Lygia Clark  
Estruturas de caixas de fósforos, 1964  
Tinta guache, caixas de fósforo, cola  
Dimensão Variável



Lygia Clark.  
Superfície modulada, 1957  
Madeira, tinta industrial  
49,5 x 95 cm

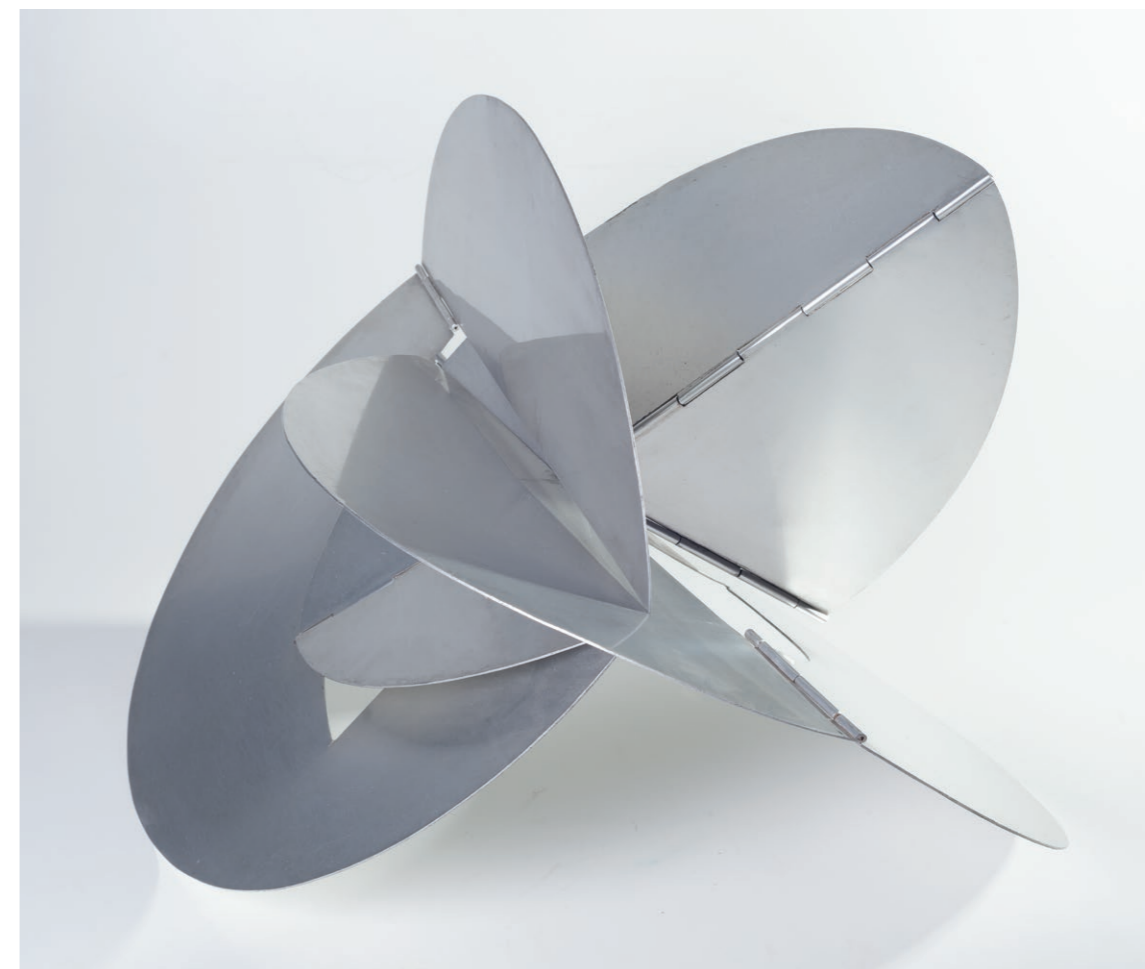


Lygia Clark  
Trepante, 1965  
Alumínio  
Dimensão variável



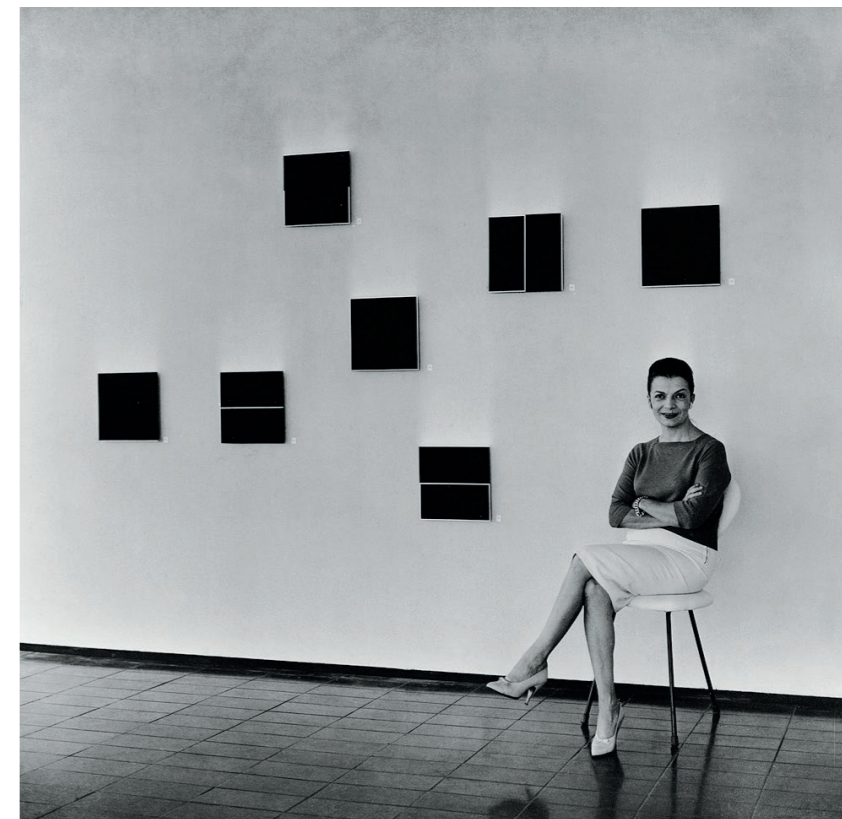


Lygia Clark  
Bicho - Projeto para um planeta, 1963  
Alumínio  
Dimensão variável



Lygia Clark  
Bicho - O Antes é o depois, 1963  
Alumínio  
Dimensão variável





Nascida em 1920, em Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), Lygia Clark inicia seus estudos artísticos em 1947, sob a orientação de Roberto Burle Marx. Em 1950 vai a Paris, onde estuda com Arpad Szénes, Dobrinsky e Léger. A artista retorna ao Rio de Janeiro e junto de artistas como Ivan Serpa, Helio Oiticica e Lygia Pape e outros, funda o Grupo Frente. Em 1960, Lygia cria a série Bichos e torna-se uma das pioneiras na arte participativa mundial, e com esta série ganha o prêmio de melhor escultura nacional na VI Bienal de São Paulo.

Anos seguintes realiza experiências com água, conchas, pedras, palha de aço, com o intuito de levar o homem a reencontrar o significado de seus gestos rotineiros. Com a série dos Objetos Sensoriais (1964 - 1968), declara um novo estatuto para o espectador: livre do dogma institucional da Arte e mais condicionado a uma transferência de emoções e descoberta entre o objeto e o corpo do propositador. Em 1972, é convidada a dar um curso sobre comunicação gestural na Sorbonne, em Paris.

Em 1976, volta ao Rio de Janeiro e inicia uma nova fase com fins terapêuticos, com uma abordagem individual para cada pessoa, usando os chamados Objetos relacionais. Em 1983, o Livro Obra, uma verdadeira obra aberta que acompanha por meio de textos escritos pela própria artista e de estruturas manipuláveis, a trajetória da obra de Lygia desde as suas primeiras criações até o final de sua fase neoconcreta. No dia 25 de abril de 1988 acontece seu falecimento.

Born in 1920 in Belo Horizonte (Minas Gerais, Brazil), Lygia Clark began her artistic studies in 1947 under the guidance of Roberto Burle Marx. In 1950 he goes to Paris, where he studies with Arpad Szénes, Dobrinsky and Léger. The artist returns to Rio de Janeiro and together with artists such as Ivan Serpa, Helio Oiticica and Lygia Pape and others, founds the Grupo Frente. In 1960, Lygia created the series Bichos and became one of the pioneers in participatory art worldwide, and with this series won the award for best national sculpture at the VI São Paulo Biennial.

Later years she does experiments with water, shells, stones, steel straw, in order to lead the man to rediscover the meaning of his routine gestures. With the series of Sensory Objects (1964 - 1968), she declares a new statute for the spectator: free from the institutional dogma of Art and more conditioned to a transference of emotions and discovery between the object and the body of the proposer. In 1972, she was invited to give a course on gestural communication at the Sorbonne in Paris.

In 1976, she returned to Rio de Janeiro and began a new phase for therapeutic purposes, with an individual approach to each person, using so-called Relational Objects. In 1983, the Livro-objeto, a true open work that accompanies, through texts written by the artist herself and manipulable structures, the trajectory of Lygia's work from her earliest creations to the end of her neoconcrete phase. His death occurred on April 25, 1988.

**REALIZAÇÃO**  
GALERIA DE ARTE ALMEIDA E DALE

**Diretores**

Ana Dale  
Antonio Almeida  
Carlos Dale Junior

**Produção executiva**

Monica Tachotte

**Assistente de produção**

Ricardo Oliveira

**Design gráfico**

Virgílio Neto

**Equipe**

Eunice Maria Jesus  
Maria do Socorro dos Santos Macedo  
Miriam Cristina Vieira Lemes  
Carlos Rodrigues - Lula  
Edvaldo Fernandes - Magrão

**Fotografias**

Sergio Guerini  
Jaime Acioli

**Versão para inglês**

Mônica Mills

**Revisão**

Maryella Sobrinho

**Agradecimentos**

Ana Cecilia de Magalhães Lins Lacerda e família  
Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"  
Fabiane Moraes  
Marcos Ribeiro Simon  
Rachel Valego  
Rafael Scopino  
Reynaldo Abucham  
Ricardo Rego

*Todos os esforços foram feitos no sentido de localizar e contatar os detentores dos direitos dos textos reproduzidos. A Galeria Almeida e Dale terá o prazer em providenciar eventuais correções.*

**ALMEIDA E DALE GALERIA DE ARTE**

Rua Caconde, 152. Jardim Paulista. São Paulo - SP. 01425-010.  
(11) 3882 7120 | [galleria@almeidaedale.com.br](mailto:galleria@almeidaedale.com.br) | [www.almeidaedale.com.br](http://www.almeidaedale.com.br)



Esta obra foi produzida por Edições Almeida e Dale  
em agosto de 2017, composta com as fontes Futura e Avenir Next  
e impressa pela IPSIS em ofsete sobre papel  
Couchê 170g/m<sup>2</sup> da Suzano na tiragem de 1.000 exemplares.