

clark

ferreira gullar

preto

preto

preto

branco

preto

branco

preto

branco

preto

branco

branco

branco

LYGIA CLARK



Lygia Clark : Uma experiência radical (1954 - 1958)

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 nêles penetra e nêles 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 dêle. 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 geomêtricamente bidimensional. Afirmar essa superfície e ao mesmo tempo ultrapassar-lhe a bidimensionalidade — eis os dois polos entre os quais se desenrola a sua experiência.

Pintar para Lygia Clark não é mais resolver uma área dada, dividindo-a em planos e pintando êsses 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 simultâneamente o quadro como objeto e como expressão, ela trabalha diretamente sôbre o espaço real e o transforma *sur le champ* em pintura. Daí porque os seus quadros são êsses objetos vivos, ambíguos, acionados pelo movimento constante de uma metamorfose espacial 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, 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 êle introduzir sua atividade no universo significativo da arte. Mas êsse 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 o mundo (onde essa obra quer se inserir). A moldura é precisamente um meio termo, zona neutra 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 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 (fig. 1), ela começa a inverter tôda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo.

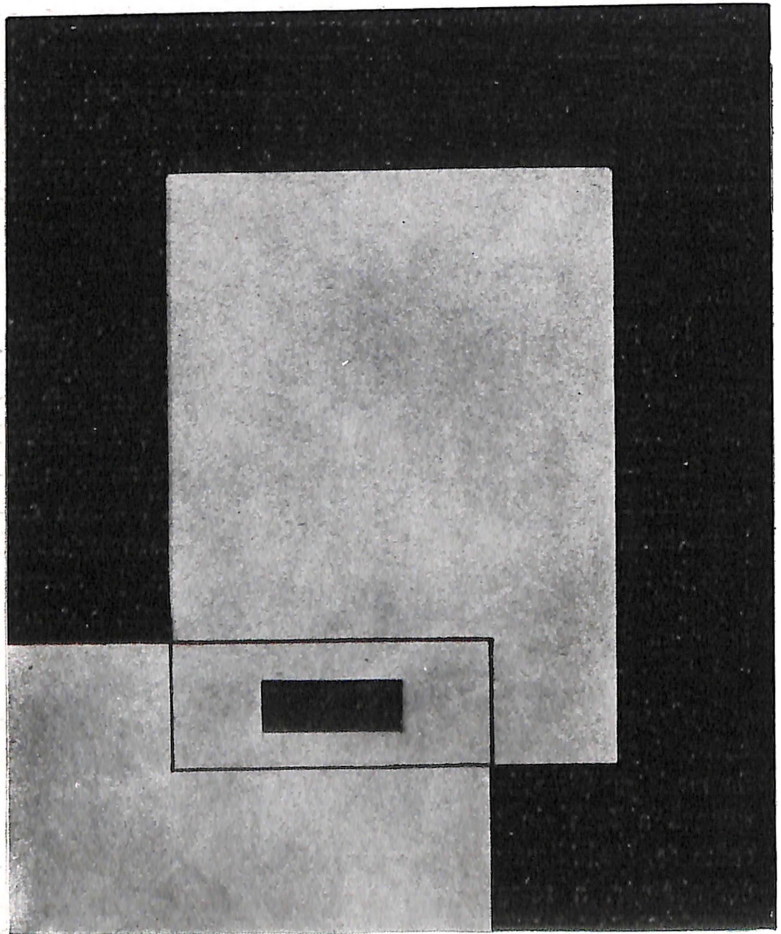
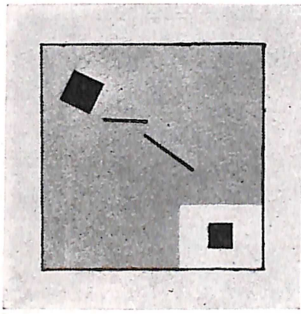
Todos êsses compromissos que o quadro simboliza e implica estão ali presentes em têrmos de forma e espaço e, se não é possível estabelecer uma fronteira entre o simbólico e o material, pode-se afirmar, por isso mesmo, que tôda a experiência formal-espacial realizada *dentro do quadro* se ressent de essa relação artista-mundo que é inerente ao ato de pintar um quadro. Desfazer essa relação, quebrar êsses compromissos, é abrir um campo novo para as possibilidades da forma e do espaço na pintura. Ao delimitar êsse 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 de *espaço pictórico*, e de tal modo que, mesmo numa obra frustrada, subsiste sempre uma relação entre aquêle espaço e a *pintura*: é um mau quadro mas é um quadro. Quando rompo a moldura, destruo êsse 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 prêso 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.

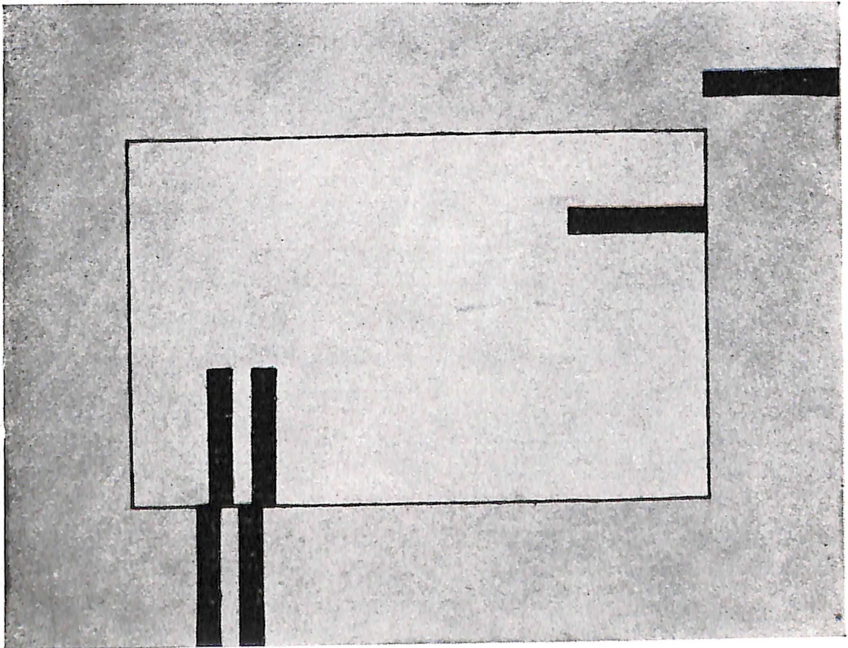
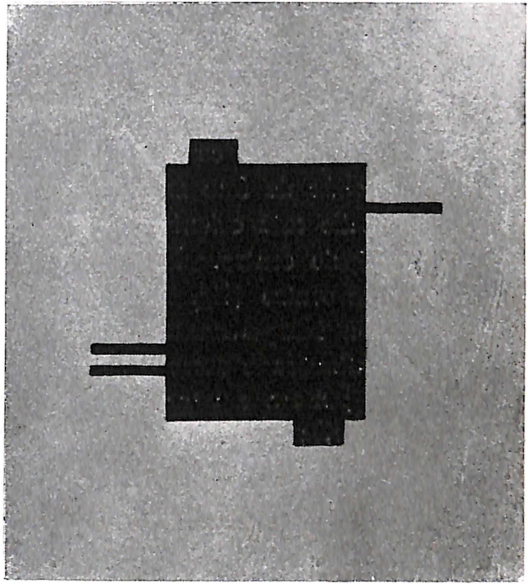
Lygia Clark ignorava talvez ao tentar incluir a moldura no quadro em 1954 que isso a levaria à destruição do espaço pictórico e, depois, à redescoberta de um espaço que já não

se mantém separado do mundo mas que, ao contrário, confina diretamente com êle, penetra-o e se deixa por êle 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 do quadro — tela e moldura — como se o quadro fôsse uma entidade significativa cuja “essência”, indissolúvelmente ligada a êsses elementos materiais, existia independente da ordem atual de suas relações. A sucessão de relações novas que Lygia Clark vai estabelecendo entre tela e moldura, côr e espaço, é como a tateante decifração de um enigma, a procura do suporte essencial do quadro — núcleo puro da pintura. E êsse núcleo se vai pouco a pouco revelando, na proporção que os elementos pictóricos são eliminados: êle é a superfície. Começa, então, o segundo período.

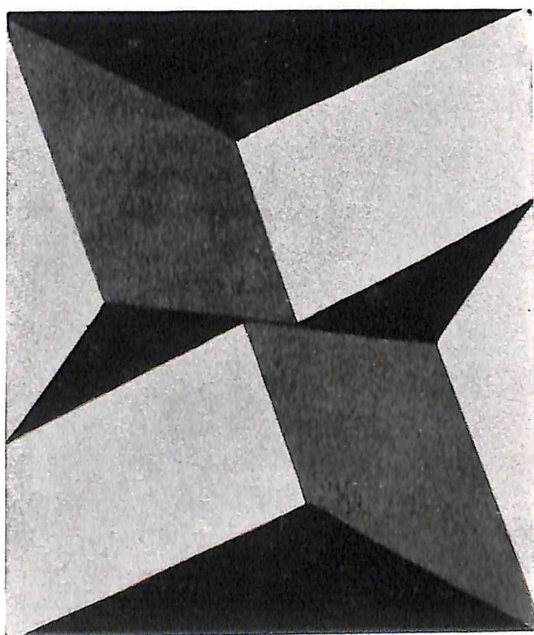
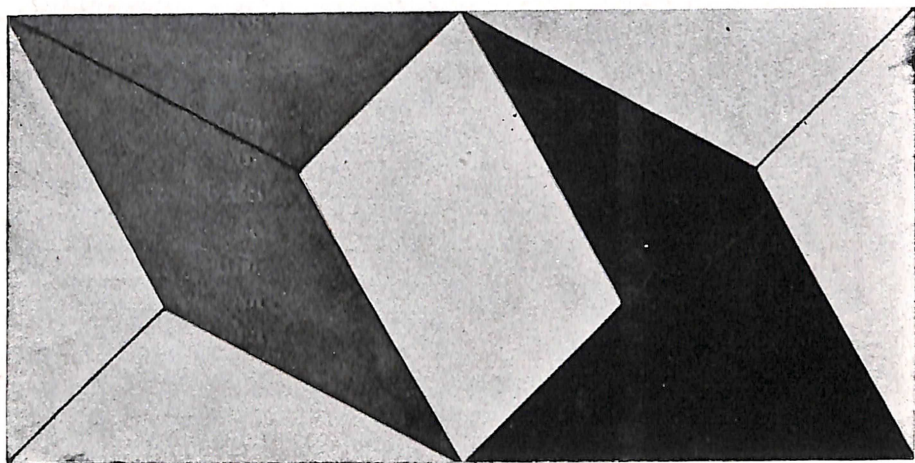
No primeiro período, Lygia Clark usa madeira (“moldura”) e tela (“quadro”) e tinta-de-bisnaga e pincel, como qualquer pintor. No quadro inicial (fig. 1) em que se manifesta a tentativa de quebrar a relação convencional moldura — quadro, o espaço pictórico ainda se mantém intacto, distinguindo-se claramente da “moldura”, muito embora tenha esta perdido quase tôdas as suas características, pois a moldura sendo da mesma côr da tela, já começa a invadir e ser invadida pelo “quadro”. 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 (côr limite, não-côr) enquanto a área da tela (“quadro”) é verde (fig. 2). É como se, simbolicamente, a artista mantivesse, nessa relação côr-não-côr, a relação quadro-moldura. Sucede que essa transferência intuitiva é um novo passo para a desarticulação do quadro, pois, no trabalho seguinte (fig. 3), o prêto





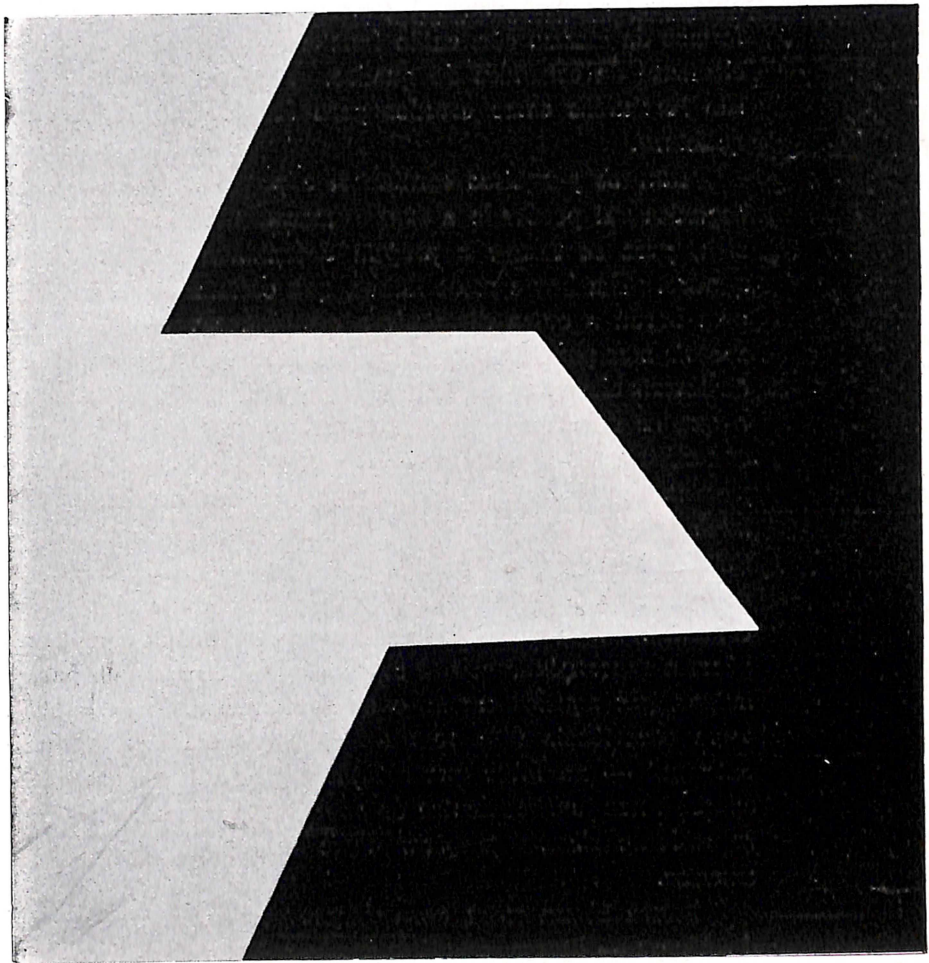
("moldura") passa para dentro do azul (que simbolicamente aqui equivale ao verde, isto é, ao espaço da tela: "quadro") e com isso a relação se inverte totalmente: o espaço pictórico está agora *fora da moldura*, liberto dela. Havia, não obstante, um ponto ainda a vencer: aquêlê retângulo prêto dentro 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 tôda a sua tensão está orientada para dentro dela mesma, para o seu próprio centro. É é sômente quando Lygia Clark elimina êsse centro (fig. 4) 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 intêrêsse individual do artista — o quadro "perde o sentido". Que propósito teria para Mondrian pintar, sôbre uma tela comprada no armazém da esquina, formas, planos geomé-



tricos 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 de significações que o se-pultavam 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 dêle, observamos duas atitudes divergentes da parte dos pintores: uma, que tenta reintegrar o quadro semânticamente, 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 freqüente entre êsses 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.

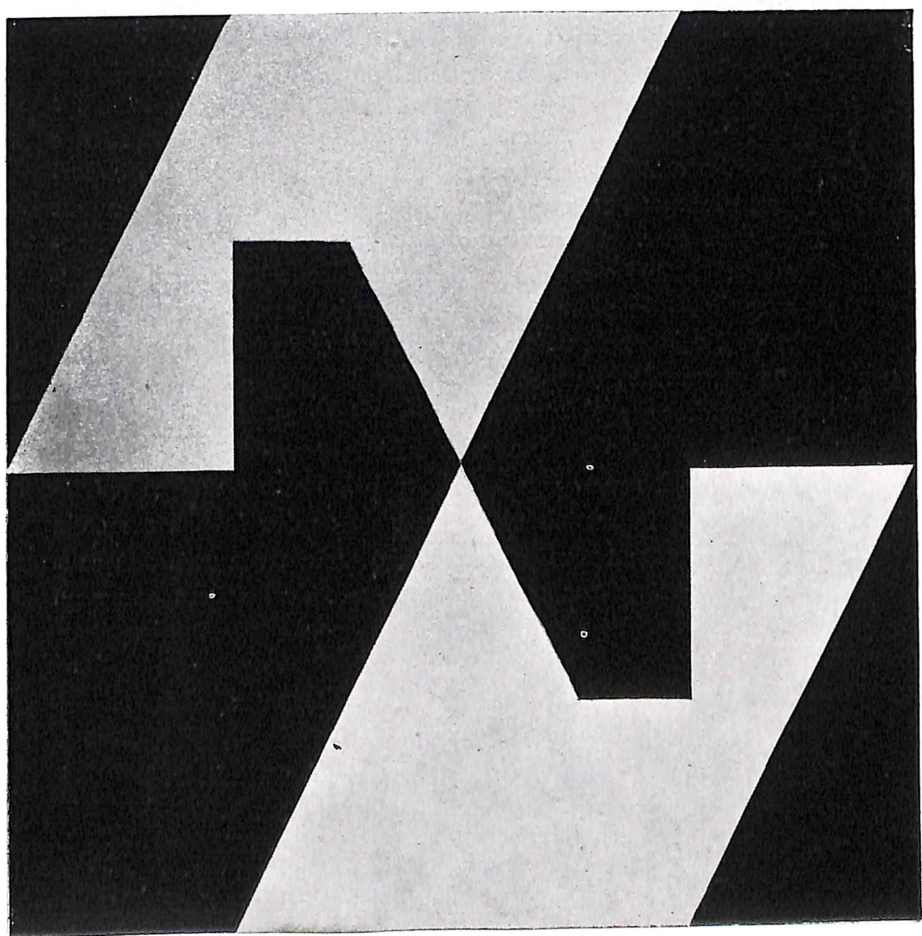
As pesquisas de Lygia Clark reencontram seu rumo quando ela descobre a identidade entre a linha de junção da tela com "moldura" em seus quadros (figs. 1, 2, 3 e 4) e a linha que fica entre a porta que se fecha e o caixilho, entre duas tábuas no soalho, entre o armário embutido e a parede, etc. Denominou essa descoberta de "linha orgânica" e passou a construir maquetes de salas, quartos, halls, usando essa linha como elemento orientador da decoração (Figs. a, b, c, d). 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 sôbre as quais irá a artista trabalhar. Descobre que quando essa linha coincide com o limite de duas formas de côres diferentes,



as côres a absorvem; se, porém, encontra-se entre duas formas da mesma côr, 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 côr. 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 “pistola” 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 aquêles cortes, o quadro deserto. Lygia Clark toma consciência dêle 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 sôbre fundo prêto 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 sôbre um fundo, enquanto a linha-espaço de LC, partindo de uma borda a outra 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 incutir um sentido diferente, não só ampliando-lhe a função ordenadora à

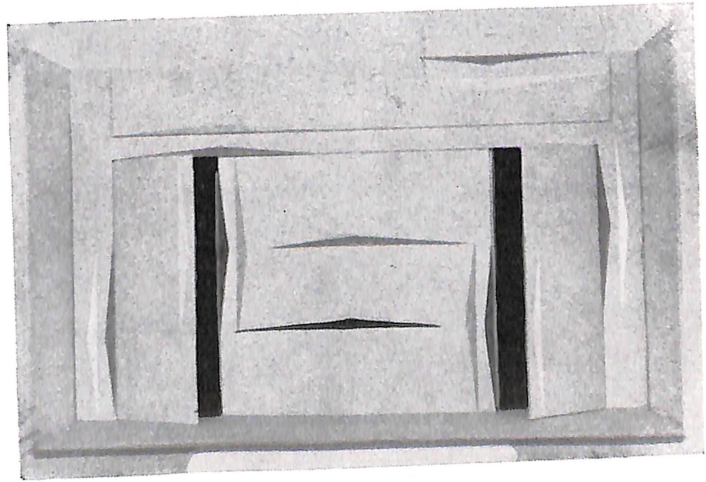
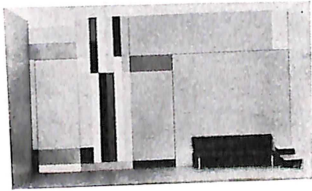
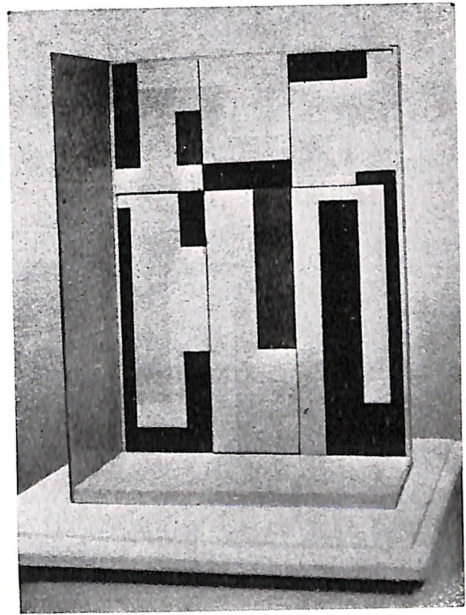
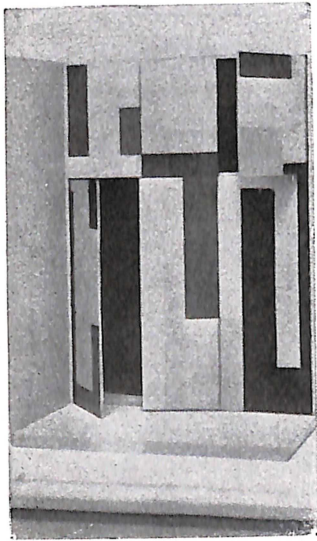


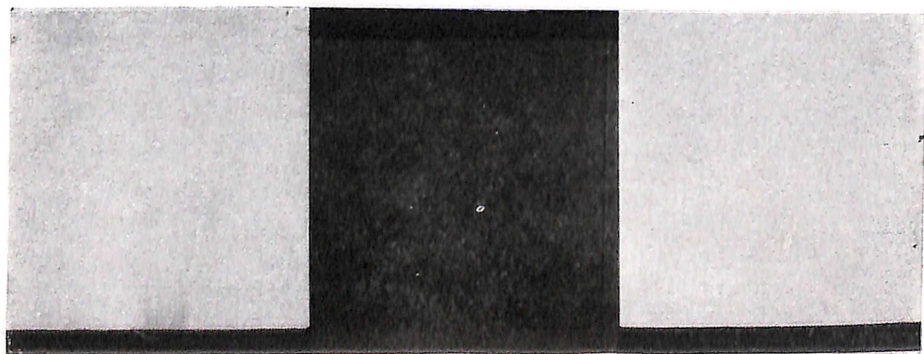
superfície tãda, como impregnando-a de uma vitalidade quase orgânica (fig. 5 e 6) que não se encontra no lúcido grafismo de Albers. Nessa altura, a cõr de seus quadros já se foi esmaecendo, limitando-se às variações de cinza apoiadas no branco e no prêto. Súbito, a superfície se dá tãda branca ("Superfície modulada n.º 1"), pura, e nela as linhas penetram profundamente, acusando o seu concreto núcleo temporal. Diante daquela área viva, a percepção atinge um limite de ambigüidade 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 (fig. 7, 8 e 9). 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 êsses elementos básicos. Êste quadrado prêto é o *lugar* de uma precisa duração que é o *tempo* em que êsse quadrado se realiza.

E durante tãda 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 dêsse conjunto poderoso de quadros que aqui se expõe.

FERREIRA GULLAR.





A idéia é o espaço abstrato

A realização é um espaço-tempo

A superfície modulada é a materialização da idéia-espaço

A idéia-espaço deve ser realizada dentro do seu próprio tempo

A superfície é construída em função da necessidade da idéia-espaço a imprimir

A superfície só é bidimensional quando préexiste á idéia-espaço

Linhas absolutamente iguais, horizontais e verticais, produzem entre si uma tensão oblíqua distorcendo um quadrado perfeito: o espaço então se revela ali como um momento do espaço circundante

O espaço é na verdade o símbolo de nossa época.

Lygia Clark

Lygia Clark realizou sua primeira exposição individual em Paris, em 1951, a segunda no Rio (MEC), em 1952, e a terceira na Galeria das "Fóllhas" em São Paulo, em 1958. Recebeu os seguintes prêmios: "Prêmio Petrópolis (1953)", "Prêmio Augusto Frederico Schmidt" (1952) e "Prêmio de Aquisição" da IV Bienal de São Paulo (1957). Participou de exposições coletivas dentro e fora do país: Rio, São Paulo, São Luís, Lausanne, Paris, Veneza, Santiago do Chile, Buenos Aires, Montevideu, Lima, etc. Há quadros seus no Museu de Arte Moderna do Rio, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Museum of Modern Art of New York, e em várias coleções particulares.

