

Notas sobre o espaço arquitetônico de Lygia Clark

Bruna Bonfim Guimarães

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Benoit (Escola da Cidade).

Pesquisa: Iniciação Científica, bolsa do Programa de Iniciação Científica da Escola da Cidade, 2019-20.

Neste artigo discutiremos a relação entre arte e arquitetura na fase inicial da obra de Lygia Clark, procurando destacar a importância das maquetes que a artista realizou entre os anos de 1955 e 1964. Em 1952, Clark firma seu trabalho no campo da abstração geométrica, dando os primeiros passos para uma compreensão espacial do campo pictórico. Dois anos depois adere ao Grupo Frente, participando finalmente das exposições de arte concreta

e neoconcreta até a fase seguinte, quando o objeto artístico como mediador da relação artista-público é abolido e o corpo ganha protagonismo. A seguir, procuramos demonstrar como o pensamento construtivo da artista é presença marcante no processo de pesquisa sobre o espaço, perdurando mesmo na dissolução do objeto artístico, enquanto nas maquetes, como suporte dessa investigação, permanece atestando seu aguçado interesse arquitetônico.

Palavras-chave: Lygia Clark; maquete; arte e arquitetura.

Notes about Lygia Clark's architectural space

This article discusses the relationship between art and architecture in the initial phase of Lygia Clark's work, highlighting the importance of the models that the artist produced between 1955 and 1964. In 1952, Clark signed her work in the field of geometric abstraction, giving the first steps towards a spatial understanding of the visual field. Two years later, she joined the Grupo Frente, contributing to developing concrete and neo-concrete art. After that, Clark moved to abolish the artistic object as a mediator of the relationship between artist-public. Therefore, this article aims to demonstrate how the artist's research process about the space leads to the dissolution of the artistic object. At the same time, as investigation support, her artwork models demonstrate Clark's keen architectural interest.

Keywords: Lygia Clark; model; art and architecture.

Notas sobre el espacio arquitectónico de Lygia Clark

En este artículo discutiremos la relación entre arte y arquitectura en la fase inicial de la obra de Lygia Clark, buscando resaltar la importancia de las maquetas que la artista realizó entre los años 1955 y 1964. En 1952, Clark estableció su trabajo en el campo de la abstracción geométrica, dando los primeros pasos hacia una comprensión espacial del campo pictórico, dos años después adhirió al Grupo Frente, participando en exposiciones de arte concreto y neoconcreto hasta la siguiente fase cuando el objeto artístico como mediador de la relación artista-público fue abolido y el cuerpo ganó protagonismo. A continuación, buscamos demostrar cómo el pensamiento constructivo de la artista es una presencia marcada en el proceso de la investigación espacial, perdurando incluso en la disolución del objeto artístico, mientras que, en las maquetas, como soporte de esta investigación, permanece demostrando su gran interés arquitectónico.

Palabras clave: Lygia Clark; maqueta; arte y arquitectura.

1. INTRODUÇÃO

Lygia Clark já não se interessa pelo quadro de cavalete, já não teme ser apontada por acadêmicos, por diletantes tradicionalistas, como tendo abandonado a pintura. O interesse dela agora é de ordem global. [...] Assim, em suas maquetes, Lygia quer que não somente os espaços, os muros, os tetos e os pisos, mas as janelas, as portas, os móveis se respondam mutuamente, seja por uma linha de unidade, seja por uma relação cromática capaz de criar para esse organismo total uma unidade de harmonia que leve ao homem que nela mora o estímulo para viver também na harmonia de seu pensamento e de sua ação. (PEDROSA apud MAURÍCIO, 1956, p.10).

Na coluna "Itinerário das artes plásticas" do Correio da Manhã, Jayme Maurício dedicou a publicação de 7 de abril de 1956 à Lygia Clark. Sob o título "Lygia Clark três anos depois: valorização da linha e cromatismos no plano arquitetônico", o crítico discorreu acerca da obra da artista, especialmente sobre a pesquisa que envolvia a criação das maquetes, que naquele momento chamava muita atenção. No texto, Maurício colhe diversos comentários¹ de críticos e arquitetos da época sobre as maquetes, dentre os quais o de Mário Pedrosa citado acima. Pedrosa sublinhava a pesquisa em torno do espaço e o interesse em investigá-lo nas maquetes em busca de um espaço total — "o interesse dela agora é de ordem global", escreve ele —, distante definitivamente da pintura tradicional.

Esse momento de tensionamento e ruptura com o espaço planar da tela contrastava com o início da trajetória de Clark, quando a artista ainda estava muito apegada à certa tradição figurativa, pintando retratos a óleo. Em 1947, estuda com Burle Marx e se direciona à abstração não-figurativa. Em 1950 vai a Paris, onde estuda com Isaac Dobrinsky, Fernand Léger e Arpad Szenes — pintores e escultores abstratos. Mas é somente após 1952, quando Clark retorna ao Brasil, que bases próprias se tornam claras, ao firmar o seu trabalho na abstração geométrica com a experimentação da série "Planos em superfície modulada" (1952-1958). Vê-se que a artista aplica nos quadros dessa fase

a ideia de "linha pictórica" para reger a composição, aproximando-se, por um lado, de Burle Marx e seus jardins, e, por outro, ao fazer uma linha mais espessa e marcada, uma linha bem delineada, de Léger. Aliás, como se sabe, a artista passava a perseguir uma linha que se libertasse da rigidez do plano pictórico, que fosse espaço. A linha seria ela mesma, portanto, o fio condutor da artista — que ela chamará de linha orgânica. No entanto, é importante lembrar que quando Lygia Clark retorna ao Brasil, a arte concreta já estava se desenvolvendo no país. A exibição da "Unidade tripartida" de Max Bill — exposta da Bienal de São Paulo de 1951 — repercutia entre os artistas mais jovens, culminando em São Paulo no lançamento do Manifesto Ruptura em 1952.

No Rio de Janeiro, dois anos mais tarde, surgia o Grupo Frente em 1954, no qual Lygia Clark foi integrante. O grupo carioca, muito menos ortodoxo quanto aos princípios do racionalismo, vai ainda assim se unir em 1956 com os artistas paulistas, dando origem à I Exposição de Arte Concreta (que ocorreria em São Paulo e Petrópolis), representando a fase mais ortodoxa em relação ao vínculo construtivo no país, eles queriam firmar uma posição frente à arte não figurativa, em busca de uma linguagem objetiva e universal, ligada à indústria e com forte apelo construtivo. Havia como inspiração, além de Max Bill, a intenção de continuidade do trabalho de Kazimir Malevich e Piet Mondrian, entre outros personagens das vanguardas construtivas do início do século xx.

É nesse panorama que se inserem as primeiras maquetes de Lygia Clark feitas em 1955: a série "Maquete para interior" e a "Maquete de casa". Além disso, realizaria também diversos outros estudos, que a artista registra somente em 1957 no seu diário, traçando ali um caminho que espelha a trajetória do grupo carioca até a publicação do Manifesto Neoconcreto em 1959, no qual se buscava uma diferenciação em relação aos paulistas.

Os neoconcretos não se nomeavam enquanto um grupo², vendo-se como artistas com afinidades em comum. Lygia Clark expressou ainda em 1959 seu descontentamento com o esquecimento dessa afinidade em prol de uma continuidade do grupo, de maneira superficial, ao neoconcretismo, dizendo:

"O meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a esta minha convicção" (CLARK, 1959a, p.10). Segundo o Manifesto Neoconcreto, buscava-se a expressão de uma nova realidade universal e a tomada de consciência de um "tempo-espaço" como continuidade das pesquisas de Mondrian, retomando o momento em que ele supera a superfície do retângulo como suporte. Para Clark, tais princípios deveriam ser radicalizados, o que não era feito, na opinião dela, pela "maioria dos elementos do grupo".

Analisando os manuscritos da artista, podemos notar que, mesmo possuindo um caráter de reflexão intensa, os registros em seu diário configuram não só uma integração entre arte e vida, mas sobretudo consolidam uma documentação rigorosa de suas investigações. Por exemplo, em 1957 os registros apontam o retorno de estudos iniciais, sendo clara a presença de Burle Marx e Léger, acrescidas, em seguida, de Josef Albers, Piet Mondrian e Kazimir Malevich.

Sobre Albers, Clark escreve que, após observar a série em que ele teria expressado "um espaço pluridimensional em forma de sólidos", ela teria visto nessa série um caminho a ser explorado: "[...] continuar estruturando todo o retângulo não conservando como ele [Albers] [...]. Utilizei desta maneira o espaço externo que envolve a superfície modulada, deformando mesmo a forma inicial do retângulo ou do quadrado." (CLARK, 1957a, p.3).

Já em relação a Mondrian³, Lygia Clark redige "carta a Mondrian" em 1959, na qual relata sua filiação a ele, dizendo ver a obra dele como uma tomada de consciência sobre o retângulo, especialmente quanto as linhas externas do retângulo que dividia a totalidade da forma através da repetição. Clark também tinha no retângulo um de seus elementos principais de pesquisa, ao se apoiar nele para justificar o descolamento do plano em curso, como quando escreve sobre a "linha-espaço"⁴ dizendo que é "o próprio espaço que interpenetra a superfície, que é a espessura dele, espaço, mas sem modificá-la". "Como Mondrian", conclui a artista, "aboli também as curvas e as diagonais" (CLARK, 1959b, p.19).

Quanto a Malevich, a artista cita-o em 1964 ao discorrer sobre a série "Estruturas de caixas de fósforos", dizendo: "é uma fase cujo espaço me lembra muito Malevich e Doesburg" (CLARK, 1964a, p.70). Antes,

porém, Malevich aparece no Manifesto Neoconcreto de 1959, ao lado de Albers, Mondrian e dos escultores Antoine Pevsner e Naum Gabo. No texto, lê-se que: "Malevich já exprimia, dentro da pintura 'geométrica', uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irreprimível" (MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959, p.10). É evidente como essa ideia é a base de todo movimento neoconcreto, isto é, a ruptura com o mecanicismo concreto está presente no interesse que a artista demonstra por Malevich cinco anos depois, em torno da problemática do espaço, ao firmar uma posição da obra de arte "nem como 'máquina', nem como 'objeto', mas como um *quasi-corpus*" (MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959, p.10).

As formas geométricas como organismo vivo estão na base do não-objeto e, no caso de Lygia Clark, na série "Bichos". Desse modo, entre 1955 e 1964, período de produção das primeiras maquetes da artista, houve um encadeamento de ações que significaram o esgotamento da pintura tradicional, a partir das reverberações dos ideais da Bauhaus, da Escola de Ulm e do construtivismo soviético. Tudo isso como um esforço de tradução e adaptação ao contexto brasileiro, já que "o interesse dos artistas brasileiros pelas formulações construtivas significava de certo modo um primeiro contato, mais articulado e inteligente, com as transformações operadas pela arte moderna nos esquemas dominantes" (BRITO, 1999, p.35).

Para melhor compreendermos as questões suscitadas pelas maquetes, foi adotada a divisão da obra de Clark proposta por Suely Rolnik (1999), na qual visualiza a experiência de "Caminhando" (1963) como um divisor em sua trajetória e secciona a obra da artista em duas fases. A primeira de 1947 a 1963 e a segunda de 1963 a 1988, subdividindo-as ainda em etapas. Embora as maquetes estejam presentes nas duas fases, elas se concentram em maior quantidade na primeira fase. Rolnik caracteriza a segunda etapa da segunda fase — justamente a que conta com a presença das últimas maquetes — de "neoconcretismo revisitado", por responder a retomada de motivos anteriores influenciada pela experiência de "Caminhando".

Logo, ao observarmos as obras que se assemelham a maquetes de arquitetura por se valerem de elementos e raciocínios familiares ao universo arquitetônico, acreditamos que Clark não só teria repensado de maneira muito própria a tradição construtiva, como também acreditamos na premissa de que ela nunca teria abandonado o passado construtivo, como indica Guy Brett (2005, p.87): "a obra de Lygia jamais perdeu completamente as marcas de sua base nos movimentos 'construtivistas' do Brasil dos anos 50.". Isso reverbera a ponto de a artista produzir diversas maquetes de arquitetura bastantes especulativas e rigorosamente construtivas.

2. SÉRIE "MAQUETE PARA INTERIOR" (1955)

Desta série foram levantadas três maquetes: "Maquete para interior", "Maquete para interior nº 1" e "Maquete para interior nº 2" (FIG. 1). Lygia Clark parte de uma mesma metodologia construtiva na qual planos de madeira são posicionados na horizontal como piso e os outros na vertical como paredes, e por meio da linha como "módulo-gráfico-espacial"⁵ organiza aberturas, móveis e aplica pinturas com tinta automotiva nos planos.

A "Maquete para interior" é composta por um plano horizontal e outros três na vertical, indicando paredes. Através da linha organizadora as aberturas e a estruturação da pintura são orientadas. A artista pinta o plano vertical posterior, que sob um fundo esverdeado realiza uma composição com triângulos de base estendida e pouca altura, recorta duas aberturas que se assemelham a portas, deixando as folhas articuladas.

A "Maquete para interior nº 1", também é composta por quatro planos, na mesma disposição da obra anterior, o espaço novamente é organizado pela linha, que estrutura as duas aberturas de portas, desta vez mais próximas. Já a pintura é composta por faixas verticais de cores variadas. Diferentemente das outras duas, nessa maquete Clark compõe o ambiente com mobiliário, um plano estreito posicionado como um banco e outros dois posicionados no vértice entre os dois planos verticais.

Por último, a "Maquete para interior nº 2", que é formada por dois planos verticais e um na horizontal. Nesta maquete a artista propõe uma única abertura, um vão de porta mais generoso que se abre com o movimento de duas folhas articuladas. A pintura do plano é mais colorida e composta por quadriláteros, que invadem o plano da porta. Embora em imagens mais recentes apareça um vão no canto superior direito, nas fotografias antigas esse vão é inexistente devido à presença de um plano que o cobre parcialmente, revelando não só a deterioração pelo tempo, mas também indicando que essa parte superior teria sido projetada para ser articulada.

Ao analisar o conjunto de maquetes é possível notar o mote investigativo proposto pela artista. Ela escolhe sempre o plano (parede) posterior para depositar a pintura, aberturas e mobiliários, havendo um considerável aspecto cenográfico nesses experimentos. E dado que essa série faz parte dos estudos em torno da "linha orgânica", toda a organização de aberturas, posicionamento de mobiliários e a pintura são regidos pelo traçado da linha.

Esse período da pesquisa em torno da "linha orgânica" é chamado por Clark (1957b, p.8) de "formulação primária de um vocabulário para exprimir um novo espaço". Ao investigar o campo da tela, a artista se apoia inicialmente na observação das cores ao pintar tela e moldura, notando que quando aplicava cores iguais tanto na tela quanto na moldura a diferença entre esses dois objetos era destacada por uma linha, e quando pintava de cores diferentes a linha desaparecia, "partindo da observação da linha que aparecia entre uma colagem de '*paspatur*'⁶ quando a cor era a mesma e desaparecia quando havia duas cores contrastantes" (CLARK, 1957b, p.2). A partir desse momento a artista engloba toda a moldura, pintando até sua espessura, fazendo com que ela se torne parte da composição, não havendo mais separação entre tela e moldura, revelando a materialidade do quadro enquanto objeto.

Do ato de pintar a moldura, o espaço estante é libertado e compreendido como uma dissolução da "zona neutra" do quadro, levando a extinção da moldura. Logo, o espaço do quadro vaza para o entorno, e com isso a artista libertaria o



FIG. 1:

Da esquerda para a direita: "Maquete para interior"; "Maquete para interior nº 1"; "Maquete para interior nº 2", Lygia Clark, 1955.

Fonte: Acervo Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

espaço estanque do quadro, seria "[...] a redescoberta do espaço" (GULLAR [1980] apud ROLNIK, 1999, p.34). Ao incorporar a moldura no processo de pintura, e posteriormente retirá-la, a artista passa a compreender o quadro como uma superfície inserida em um ambiente de modo indissociável. "Passa", segundo Gullar (1985, p.270), "à integração do quadro no espaço mesmo, em pé de igualdade com a arquitetura", comentário que sublinha o pensamento de Pedrosa, ou seja, o entendimento de uma ação espacial e arquitetônica da artista. Nessas maquetes para interior já podemos notar tal intenção, mesmo que de modo inicial, como se a pintura ultrapassasse de um plano na parede para toda ela, inclusive para bancos e portas.

Foi nesse mesmo processo investigativo que a artista se apoiou na observação dos componentes construtivos do espaço arquitetônico, especialmente ao observar um peculiar detalhe: a linha presente entre a parede e o caixilho — a linha formada pelo vão, a fresta que surge quando os planos articulados encontram as paredes.

[...] achei a relação dessa linha (que não era gráfica) com as linhas de junção de portas e caixilhos de janelas e materiais que compõem um assoalho.

Passei a chamá-la de 'linha orgânica' pois era real, existia em si mesma. Era uma linha espacial o que só viria a perceber bem mais tarde. (CLARK, 1957c, p.8).

Desse modo, foi através da descoberta da linha orgânica que a linha ganhou ânimo para transformar o espaço planar

do quadro, e como observa Rolnik (1999, p.10), "a linha liberta-se de sua suposta condição inanimada, para recuperar sua vitalidade e transformar o espaço". Os planos — na fronteira entre pintura e escultura — passam a ser justapostos, deixando frestas que não só dinamizam as superfícies, mas também rompem o limite do quadro e contaminam o espaço real. É importante ressaltar que nesse momento os quadros deixam de ser telas em chassis e passam a ser planos integrais de madeira compensada, mas ao contrário da maioria dos artistas concretos que ao promover essa passagem mantém a predominância da composição visual (planar), a artista explora uma nova dimensão espacial a partir de relevos sutis e das frestas.

Contudo, a série "Superfície Modulada" (1952-1958) se mostra insuficiente para a artista, que vai buscar as maquetes e sua consequente relação com a arquitetura:

Comecei a executar "maquetes" em que esta linha passava a ser utilizada como módulo-gráfico-espacial. Já nesta época eu achava a forma chamada seriada insuficiente para com ela se expressar uma obra de arte pois faltava ao espaço tratado desta maneira um sentido expressional. (CLARK, 1957c, p.8).

Assim, o sentido de expressão da obra de arte vem das relações espaciais que estão, nesse momento, abrindo-se com as maquetes. O problema surge como questão central na Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte em 1956 — publicada no Diário de Minas em 27 de janeiro de 1957 —, por meio da

qual a artista defende sobre o trabalho compartilhado entre artista e arquiteto:

Ora, se os concretos compõem com espaços iguais e formas semelhantes, já se estabelece aí uma relação entre um módulo arquitetônico e a própria pintura concreta [...]. 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" [...] O artista poderá pesquisar também em função das linhas que chamarei 'orgânicas' linhas funcionais de portas, emendas de materiais, de tecidos etc.; para modular toda uma superfície [...] Foi me baseando nesta observação que encontrei a relação entre essa linha pesquisada por mim em quadro e as linhas funcionais arquitetônicas. (CLARK, 1956a, p.7).

Clark registra em seu diário, nessa época, que as cores aplicadas nos planos não eram importantes, visto que a questão seria toda espacial, "o que eu procuro é compor um espaço e não compor dentro dele" (CLARK, 1957b, p.14). Quando a porta, mesmo que de uma maquete, se abre, o espaço pictórico se move, como é indicado pela artista, em tom descontraído ao deixar-se fotografar ao lado de Ferreira Gullar, com os dedos indicadores de ambos se tocando através da maquete exposta na II Exposição do Grupo Frente, em 1955 (FIG. 2).

Ao mesmo tempo que a aproximação de Clark com o espaço tridimensional com características arquitetônicas se intensifica, como ambiente, estamos diante da construção de Brasília e é difícil supor que tais fatos não se relacionem de algum modo; é nesse momento, aliás, que a artista é publicada nas páginas da revista *Módulo* — periódico dirigido por Oscar Niemeyer e que seria grande veículo de difusão da arquitetura moderna brasileira e, em especial, a que foi construída em Brasília. Não por acaso, é unânime o interesse dos principais nomes da arquitetura pelos experimentos da artista, dentre eles Lúcio Costa, Affonso Reidy e Oscar Niemeyer, este último diz:

Lygia Clark é pintora de gosto e sensibilidade. Não lhe bastam os

problemas específicos da pintura contemporânea. Seu espírito inquieto procura encontrar nos novos conceitos sociais um conteúdo novo para o seu trabalho. (NIEMEYER apud MAURÍCIO, 1956, p.10).

Enquanto Reidy (apud MAURÍCIO, 1956, p.10) afirma que "Lygia Clark vem se dedicando a um trabalho sério de pesquisa usando a integração da pintura na arquitetura".

Assim, uma outra faceta da relação dos interesses entre Lygia e as vanguardas construtivas aparece nesta nova temática em gestação, a integração. Este espaço que ela fomenta tem um sentido de "obra de arte total" (bauhaus-ulmiana)⁷, tanto que Lygia Clark revela na conferência de 1956 o empenho em pensar o espaço arquitetônico em sua totalidade: "[...] nas maquetes é insuficiente a figuração do problema, pois tem somente uma parcela trabalhada, quando a solução deveria abranger todo o ambiente" (CLARK, 1956a, p.7).

3. MAQUETE "CONSTRUA VOCÊ MESMO SEU ESPAÇO PARA VIVER" (1960)

Realizada em um momento chamado por Suely Rolnik (1999) de "fecundação do espaço", a maquete "Construa você mesmo seu espaço para viver" é fruto da retomada de um projeto de 1955, uma casa de campo para a artista, a "Maquete de casa".

A "Maquete de casa" (1955) é composta por uma sucessão de planos verticais e por dois planos horizontais de madeira, sendo um indicando piso e outro, cobertura, com um recorte retangular na superfície. A disposição dos planos verticais não ocupa todo o comprimento da maquete, eles foram posicionados de modo afastado das extremidades indicando um balanço. Já aqueles que ocupam o centro, estes aparentemente coloridos, ultrapassam em altura o plano horizontal da cobertura, atravessando o vão. Essa região é destinada às atividades diárias, na qual a artista projeta um móvel como uma bancada presa da parede. Sobre esse projeto, Lygia Clark diz:

Fiz um desenho que havia um núcleo fixo em torno do qual se circulava durante o dia e pela noite se separava em quatro



FIG. 2:

Lygia Clark e Ferreira Gullar na segunda mostra coletiva do Grupo Frente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1955.

Fonte: GARCIA, 2016, s.p.

habitações. Antes de que a ideia tomasse mais corpo, me obrigaram a desistir desse projeto, porque não existia a possibilidade de comprar um terreno (CLARK [1961], 1997, p.180, tradução nossa).

Embora possua maiores dimensões, a maquete "Construa você mesmo seu espaço para viver" (FIG. 3) é um projeto que revisita as questões anunciadas em 1955, preservando a disposição e organização dos ambientes segundo uma separação em atividades diurnas e noturnas.

Quando a oportunidade reaparece em 1960, Lygia Clark retoma o projeto, aprofundando-o, e é quando, "o diálogo entre arquitetura e proposição atinge seu ápice" (SCOVINO, 2014, p.21). Dessa vez a maquete é composta por três planos horizontais: um opaco de madeira, servindo de base ou piso; uma cobertura transparente em acrílico com um recorte retangular ao centro; e o terceiro, sendo a cobertura para esse vão, também desse mesmo material transparente. Já os planos verticais seguem a mesma premissa espacial da proposição de 1955, dividindo o ambiente em núcleos: um maior dedicado às atividades diurnas ao centro, e outros menores para as noturnas, localizando-se nas extremidades, metade de um lado e a outra metade do outro. O

balanço é mantido, mas dessa vez, Clark se preocupa com a fixação do plano da cobertura nos planos verticais, escolhendo peças de madeira mais espessas para fixar parafusos, o que levanta dúvidas sobre se na casa tais paredes seriam mais espessas que as demais.

Ao compor o espaço da maquete, Lygia Clark intercala planos verticais opacos em madeira, que são fixos, com planos transparentes de acrílico, móveis, que deslizam sobre trilhos tanto em seu centro quanto nas laterais. Nesse momento o morador se transforma em participante da construção do próprio ambiente que não admite cômodos estanques, no qual o movimento é constante, transformando permanentemente o espaço. É importante notar que com a movimentação dos planos tudo se abre, o espaço criado é fluido e cultiva o habitar. "O tempo habitacional supera a funcionalidade do morar", como indicado no trecho abaixo do poeta e jornalista Reynaldo Jardim:

É fácil descobrir a origem da arquitetura de LC [Lygia Clark]. Não está nem em Wright nem em Le Corbusier como a grande maioria da arquitetura ocidental. Também não tem suas raízes no passado colonial ou nas construções primitivas. Ela é origem consequente e natural da

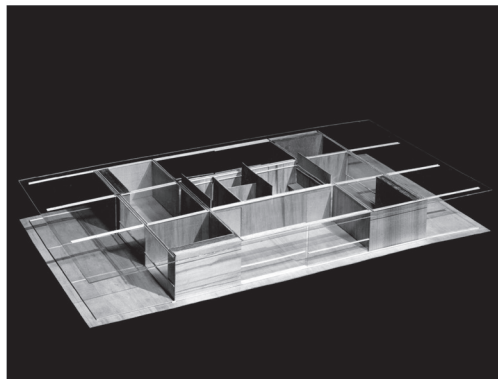
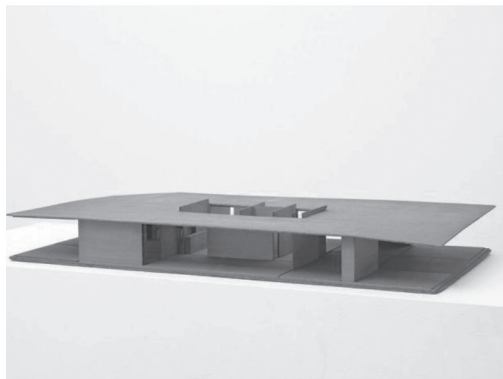


FIG. 3:

Da esquerda para a direita: "Maquete de casa", Lygia Clark, 1955; "Construa você mesmo seu espaço para viver", Lygia Clark, 1960.

Fonte: Acervo Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

sua própria obra [...]. É bom notar que arquitetura vinha sendo uma espécie de subconsciente da obra dessa artista [...]. Temos a impressão de estarmos frente a uma introdução à arquitetura de Lygia Clark, o que no fundo não deixa de ser verdade, pois a cada momento ele quase anuncia essa nova experiência. Mais que pura organização de espaço, temos agora uma organização do tempo habitacional. Tempo habitacional que supera o conceito de funcionalidade. (JARDIM, 1961, p.29).

Embora revele muito do espaço dinâmico dos "Bichos", cujo estudo já estava em curso, a maquete de 1960 parecer ser um meio para a concretização de um desejo anteriormente anunciado:

Em casas pré-fabricadas, o homem poderia ter ambientes diversos, com ritmos variados [...] E, a meu ver, o que de mais revolucionário vai se apresentar amanhã, quando novas técnicas e materiais maleáveis forem disponíveis e o artista e o arquiteto possam, juntos planejar a futura habitação do homem. (CLARK, 1956b, p.45).

Já em contraposição às "Maquetes para interior", o espaço da "Construa você mesmo..." transfere a organização pela linha orgânica do plano bidimensional ao ato. A linha se torna pertencente do espaço cotidiano, referente ao próprio tempo de realização da proposição, não estando

mais presa no espaço interno da casa. Lygia Clark, ao propor que tudo se mova, dilui a barreira entre o espaço interno e externo, rompendo com a separação visual e oferecendo ao morador a oportunidade física de tudo se integrar. Não devemos deixar de considerar que a dinamicidade dos planos poderia ser uma possível referência aos biombos e portas móveis japonesas, já que Pedrosa⁸ havia recém retornado daquele país, e a artista e o crítico eram muito próximos.

Embora a casa não tenha sido realizada, a aproximação de Clark com o campo da arquitetura foi encarada seriamente pela artista, que não só teria realizado um projeto de uma casa semelhante a esse para Mário Pedrosa, como também teria tentado patentear a maquete "Construa você mesmo..." como um projeto de casas pré-fabricadas, contando com a ajuda de um arquiteto calculista⁹.

Na totalidade da obra da artista, essa maquete corresponde ao período em que o plano, como objeto investigativo, ganhou relevo e foi vincado, em que a fresta deu forma à linha e a obra invadiu a terceira dimensão, saltando da parede, e passou a ser suspensa, assumindo a presença do plano vibrátil. Não por acaso, é o mesmo período em que há a explosão do quadro ("Ovo"), gestação de um novo objeto ("Casulo") e o nascimento dos "Bichos", como descoberta de uma nova experiência, a arte como "exercício experimental da liberdade"¹⁰.

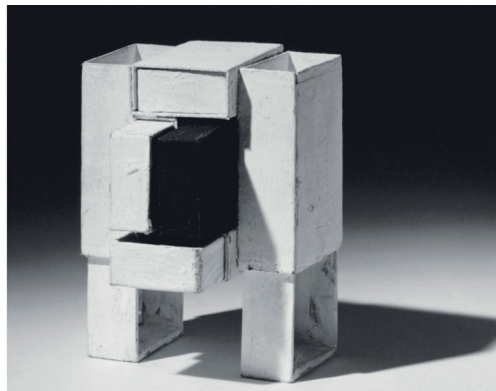


FIG. 4:

"Estruturas de caixas de fósforos", Lygia Clark, 1964.

Fonte: Acervo Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

4. SÉRIE "ESTRUTURAS DE CAIXAS DE FÓSFOROS" (1964)

Dessa vez, Clark se vale de materiais simples do cotidiano, e experimenta o espaço e sua modulação a partir da série "Estruturas de caixas de fósforos" (FIG. 4). Esta outra modalidade de maquete nada mais é do que o empilhamento de caixas de fósforo coladas e pintadas em uma única cor (vermelho, por exemplo). A artista sugere os componentes pré-fabricados atrelados à composição espacial participativa.

As estruturas internas das caixas funcionam como volumes que se abrem em vazios, "gavetas" como ela afirmava, caracterizando de modo simples um espaço dinâmico, no qual os interiores abrem-se sem dificuldade, assim como as divisórias da obra "Construa você mesmo seu espaço para viver".

As experimentações com as caixas de fósforos surgem após Clark passar um novo período em Paris no qual a artista realiza "Caminhando" (FIG. 5). Quando a artista retorna ao Brasil em 1964, sentiu a necessidade de revisitar obras anteriores, levando Rolnik (1999) a chamar esse momento de "neoconcretismo revisitado". Não podemos deixar de notar que as "Estruturas de caixas de fósforos" são chamadas sintomaticamente de mausoléus, sugerindo a impossibilidade do projeto moderno mediante o Golpe Militar. A perspectiva de um espaço arquitetônico para se viver recrudescer à metáfora da urna funerária:

Durante a minha doença, comecei a brincar com caixas de fósforos, pensando em 'bolar' uma casa toda feita de caixotes. Disto saiu um mausoléu aliás dois, que são bem a continuação do problema da metafísica da fase preta de linhas brancas [...]. Dos mausoléus, passo a fazer caixas totêmicas que muito me encantam. Começo a me restituir o sentido da poética do objeto e das coisas simples. [...] É uma fase cujo espaço me lembra muito Malevitch e Doesburg. (CLARK, 1964a, p.70).

E é justamente através desse novo olhar que a aproximação com a arquitetura persiste:

Como sou estranha! Nunca me considereirei pintora; só fiz esculturas sem *a priori* pensar nisto e quando começo o caminhando o meu caminho acaba. Na verdade, nunca fui pintora; o que mais me interessou, nem escultura, nem pintura, mas sim música e arquitetura. (CLARK, 1963, p.26).

E com um tom provocativo, a artista propõe uma lição de composição espacial, ao mostrar que qualquer objeto serve para a experiência espacial; dizendo também que "gostaria que ele [o trabalho com as caixas de fósforos] participasse da vida por meio de todas as maneiras, em que ele fosse solicitado. Como brinquedo, passatempo, terapia, estudo para formulação de espaço etc." (CLARK, 2014, p.103). A multiplicidade

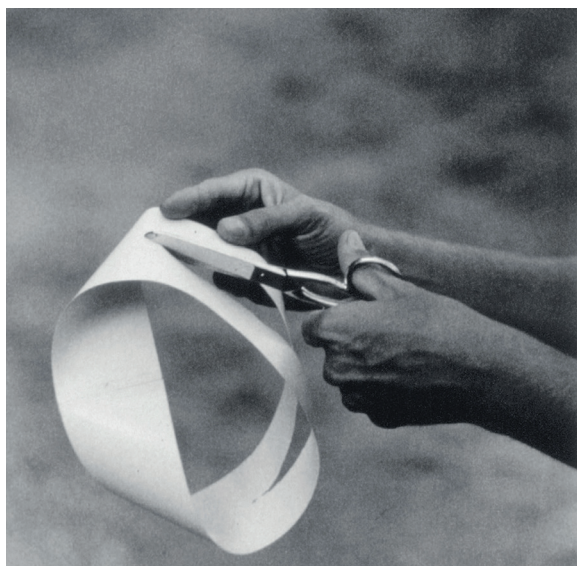


FIG. 5:

"Caminhando", Lygia Clark, 1963.

Fonte: Acervo Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

de significações das caixas de fósforos parece apontar para o que observou Guy Brett ao comentar sobre as alterações das noções de suporte estrutural e espaço, que tendem cada vez mais ao experimental e imprevisível, a ponto de eliminar até a presença espacial estática, pois "a metáfora da arquitetura foi uma das muitas que Lygia Clark usou para ligar essa nova percepção à base da cultura humana" (BRETT, 2005, p.134).

5. MAQUETE "CASA DO POETA" (1964)

Diante disso, acreditamos, no entanto, que o que fora indicado pela ideia de mausoléus e túmulos não representou o abandono do espaço, e sim uma radicalização da busca por algo completamente dinâmico e mutável, como é possível ver na obra "Casa do poeta", outra experimentação espacial. Maquete enigmática que pode ser decifrada por meio de uma planta também desenhada pela artista. A construção é sustentada por oito pilares (FIG. 6). A estrutura formal é uma espécie de larga empena cega delimitando um núcleo central, um paralelepípedo que ultrapassa a altura do quadrado externo.

A planta, por possuir uma separação em cômodos nomeados, revela muito mais do que a maquete, e justamente por

isso sugere relações espaciais muito mais detalhadas. No centro estão a cozinha e banheiro, ao redor desse núcleo estão posicionados dois quartos paralelamente com armário embutido, e na perpendicular, dois halls. Além dessa distribuição dos cômodos, há duas varandas cobertas, posicionadas paralelamente nas laterais. As separações internas entre os cômodos e a externas com as varandas possuem portas de correr sobre trilhos que cruzam todo o perímetro do quadrado maior. O desenho não possui uma indicação textual que indique pavimento superior, como é sugerido na maquete.

No desenho é possível notar que Lygia Clark avança em questões que foram abordadas antes, como em "Construa você mesmo seu espaço para viver". A dinamicidade dos planos propõe que o espaço fosse composto por aberturas ainda maiores, fazendo com que, quando aberto, o interior envolvido pela varanda permitisse uma completa integração entre o espaço interior e o exterior, não sendo possível distinguir o que é dentro e o que é fora.

Ainda assim, o projeto dessa casa é como lugar concreto, mas agora expressivo dada indeterminação, ou melhor, as possibilidades de ações decorrentes do "vazio-pleno"¹¹ em resposta à narrativa da obra de Clark que se apoia nas ambivalências entre espaço interior e

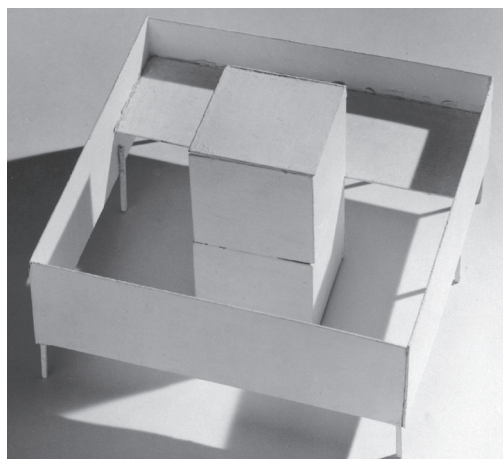
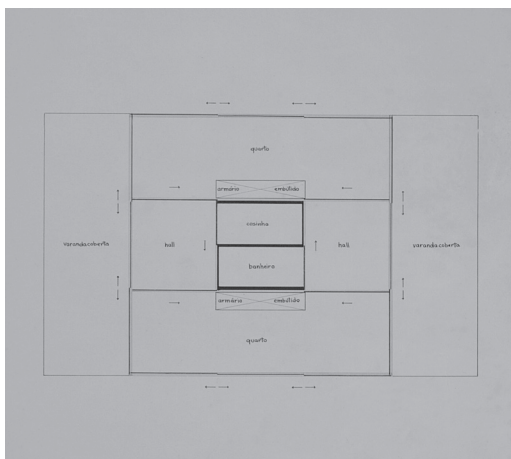


FIG. 6:

"Casa do poeta", Lygia Clark, 1964.

Fonte: Acervo Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

exterior de um quadro ou de um edifício — que Brett (2005) chama de *continuum* —, o dentro e o ao redor, provocado pelas descobertas de "Caminhando". Ou seja, a "Casa do poeta" é da radicalização do espaço, e como observa Herkenhoff, é também o lugar para "abrigar todos os sentidos".

A casa do poeta é, pois, o lugar da exatidão e síntese da língua, justamente na obra de uma artista que crescentemente quebra o monopólio do campo visual, para abrigar todos os sentidos e, ao mesmo tempo, sua obra ampliará sua relação com o não verbal na comunicação intersubjetiva. Este seria o lugar concreto e expressivo para a fantasmática do sujeito que domina o verbo. (HERKENHOFF, 1999, p.36).

Curiosamente nesse momento, Lygia não recorre às vanguardas construtivas, mas a Le Corbusier e ao que ela chama de "totalidade viva". Nas palavras da artista: "Na arquitetura o único a meu ver que expressa bem a época é o Corbusier. É essa organicidade 'totalidade viva' que é o caminho" (CLARK, 1963, p.26). Pouco conclusiva, essa anotação demonstra mais sobre o interesse da artista pelos problemas espaciais e arquitetônicos, como diz em outro momento: "o espaço arquitetural me

transtorna. Pintar um quadro ou fazer uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura" (CLARK, 1965, p.110).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lygia Clark, ao buscar as vanguardas construtivas, revive, em alguma medida, aspectos da utopia estética de Mondrian e Malevich, afastando-se do dogmatismo que o momento inicial da arte concreta teve no Brasil. Promoveu, a partir das vanguardas, uma continuidade muito própria e pessoal¹². É em sua pesquisa acerca do espaço que a artista realizou diversas maquetes e, como tentamos demonstrar, a partir delas, surge um raciocínio arquitetônico radical.

Embora as maquetes não cheguem a se concretizar enquanto construção, são detonadoras de uma abordagem espacial essencial para o desenvolvimento do percurso artístico de Clark. Talvez para comprovar essa hipótese, considera-se o fato de que a dimensão arquitetônica adquirida na elaboração das maquetes permanece até na fase mais experimental de sua produção, quando a artista busca outros meios de interagir com o espaço real, como a obra "Arquitetura biológicas" (1969). Nesse experimento, embora o espaço seja mais ativo, nada estático, a arquitetura permanece, mesmo que como metáfora.

NOTAS

1. A publicação contava com comentários de Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Henrique Mindlin, Mário Pedrosa, Carmen Portinho e Jorge Machado Moreira.
2. "Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um 'grupo'. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui." (MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959, p.10).
3. Lygia Clark estabelece nesse texto um diálogo imaginário e teórico com o artista holandês que havia falecido em 1944.
4. "Na realidade a linha-espaço é mais óbvia que a linha-luz pois o espaço que a interpenetra é o elemento comum que interpenetra sempre dois planos ajustados ex: tacos de assoalhos etc." (CLARK, 1959a, p.19).
5. Na formulação da linha orgânica, Clark, ao se aproximar da arquitetura propõe uma composição modular do espaço regida pela linha.
6. *Paspatur* ou *passe-partout* é o espaço entre a tela e a moldura.
7. Diferente, como observa Benoit, da noção francesa de síntese das artes: "A síntese das artes aparece com força após a Segunda Guerra Mundial, estimulando que escultura e pintura mural formasse parte constitutiva da arquitetura no momento em que Le Corbusier revalorizava sua obra plástica" (BENOIT, 2020, p.131).
8. Entre 1958 e 1959 Mário Pedrosa ganhou uma bolsa da Unesco e passou aproximadamente dez meses no Japão.
9. Segundo o catálogo "Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil", Sérgio Rodrigues teria trabalhado com Lygia Clark na maquete "Construa você mesmo seu espaço para viver". Entretanto, Álvaro Clark, em depoimento à Ana Luiza Nobre, revelou que o ensaio arquitetônico foi realizado no escritório de Sérgio Bernardes. Existe, portanto, essa divergência de informações (NOBRE, 2008, p.31).
10. Pedrosa ao discutir sobre a condição do artista na sociedade moderna, prega uma desalienação do artista visto que não caberia mais uma obra de arte alienada em si mesma, e sim a obra como exercício independente de seu próprio objeto.
11. Termo desenvolvido por Clark para se referir a totalidade de um interior que contém nele as possibilidades a serem concretizadas durante o ato.
12. Suas investigações espaciais não passam despercebidas por arquitetos e críticos da época, chamando a atenção de W. Sandberg, diretor do Museu Nacional de Amsterdam, que diz que Clark teria descoberto um caminho novo na solução dos problemas de espaço e tempo que há cinquenta anos vem sendo pesquisados pelos Cubistas, Mondrian, por Gabo. Depoimento publicado em algum jornal da época na coluna de Artes Plásticas, escrito por Vera Pacheco Jordão, disponível no acervo da artista (JORDÃO, 1960).

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO Cultural O Mundo de Lygia Clark. **Acervo Lygia Clark**. Rio de Janeiro — RJ. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/. Acesso em: nov. 2021.
- BENOIT, Alexandre. **Tradição e antitradição em Lucio Costa**. 2020. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CLARK, Lygia. Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte. **Associação**

Cultural O Mundo de Lygia Clark, Rio de Janeiro, Diário 4, p.7-8, 1956a. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/61699/conferencia-pronunciada-na-escola-nacional-de-arquitetura-em-belo-horizonte-diario-4-23111-12-13-14-15-16-17-18-19-diario. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Uma experiência de integração. **Brasil — Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, Brasil, n.8, p.45, 1956. Disponível em: icaa.mfah.org/s/en/item/1085817. Acesso em: ago. 2020.

CLARK, Lygia. Influência de Albers. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 4, p.3, 1957a. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/59264/influencia-de-albers. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Sem título. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 4, 1957b. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/61704/1957-diario-4-23111-20-31-30-29-28-27-26-25-24-23-diario. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Entrevista para o Jornal de Campinas. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 4, p.8, 1957c. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/61701/1957-entrevista-para-o-jornal-de-campinas-diario-4-23111-21-22-23-diario. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 2, p.8-10, 1959a. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/61897/carta-a-mondrian-diario-2-23311-32-33-34-35-diario. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Possibilidade da linha externa. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 4, p.17-21, 1959b. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/61752/possibilidades-da-linha-externa-1959-diario-4-23111-42-43-44-45-46-47-50-51-52-53-diario. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Caramujo da praia Rasa. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 2, p.26, 1963. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/61939/caramujo-da-praia-rasa-diario-2. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Tenho tido sonhos terríveis e incríveis. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 2, p.68-73, 1964a. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/65101/tenho-tido-sonhos-terríveis-e-incríveis-diario-2. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Estruturas de Caixas de Fósforos. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, 1964b. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/55645/estrutura-de-caixas-de-fosforos. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Do ato. **Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark**, Rio de Janeiro, Diário 2, p.110-111, 1965. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/65347/1965-do-ato-diario-2-23388-texto. Acesso em: nov. 2021.

CLARK, Lygia. Lygia Clark: exposição neoconcreta — III. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1961. In BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. **Lygia Clark**. Catálogo de Exposição. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, p.180.

CLARK, Lygia. Carta para Guy Brett, 1967. In SCOVINO, Felipe; DUARTE, Paulo S. (org.). **Lygia Clark: uma retrospectiva**. Catálogo de exposição. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2014. p.68-193.

GARCIA, Chyntia. The Voice of Neo-Concretism: Ferreira Gullar 1930-2016. **New City Brazil: Virtual Art Culture of São Paulo and Beyond**. 13 dez. 2016. Disponível em: newcitybrazil.com/2016/12/13/the-voice-of-neo-concretism/. Acesso em: ago. 2020.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. **A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e caminhando**. In CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Curadoria Paulo Herkenhoff; texto Paulo Herkenhoff. Catálogo de exposição. São Paulo, SP: MAM, 1999. p.7-57.

JARDIM, Reynaldo. Em busca do tempo Lygia Clark vira o espaço pelo avesso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.29, 15/16 abr. 1961. Suplemento dominical. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/030015_08/17185. Acesso: jun. 2020.

JORDÃO, Vera Pacheco. Sandberg no Rio. **Coluna de artes plásticas**, 1960. Disponível em: portal.lygiaclark.org.br/acervo/61831/capa-e-contracapa-sandberg-no-rio-o-mundo-novo-alain-renais-tudo-esta-em-tudo-diario-2. Acesso: nov. 2021.

MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959. In BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p.10.

MAURICIO, Jayme. Lygia Clark três anos depois. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p.10, abr. 1956. 1º Caderno — Coluna Itinerário das artes plásticas. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/089842_06/60385. Acesso: jun. 2020.

NAME, Daniela. "Eu me lembro". Sedução e memória no design construtivo brasileiro. In **Diálogo Concreto**: design e construtivismo no Brasil. Curadoria Daniela Name, Felipe Scovino. Catálogo de exposição. São Paulo: Caixa Cultural, 2009. p.28.

NOBRE, Ana Luiza. **Fios cortantes**: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). 2008. Tese (Doutorado em História) — Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p.31.

PEDROSA, Mário. O "bicho-da-seda" na produção em massa. In PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.109-113.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In DAVID, Catherine; CARVAJAL, Rina. **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.

SCOVINO, Felipe. O dentro é o fora. In SCOVINO, Felipe; DUARTE, Paulo S. (org.). **Lygia Clark**: uma retrospectiva. Catálogo de exposição. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2014. p.12-27.

SOBRE A AUTORA

Aluna de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade.

brunabonfim.bvbg@gmail.com