

A planaridade na
teoria modernista
de Greenberg
e seu paralelismo
com a
produção artística
de Piet Mondrian
e Lygia Clark

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

Brasil. Mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Especialista em História da Arte (PUC Minas), Gestão de Negócios pela Fundação Dom Cabral - FDC/MG. Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas.

A planaridade na teoria modernista de Greenberg e seu paralelismo com a produção artística de Piet Mondrian e Lygia Clark

Resumo

Segundo Clement Greenberg (1960), é inerente à modernidade a realização de uma autocrítica pelo viés do interior, utilizando-se dos próprios meios do que está sendo criticado. O objetivo central do ensaio é correlacionar os conceitos desenvolvidos no artigo “Pintura Modernista”, de Greenberg, com a obra de Piet Mondrian e sua reverberação nos trabalhos da primeira fase de Lygia Clark. Através da ênfase na planaridade, presente tanto nas pinturas e teorias neoplásticas de Mondrian quanto nos quadros concretos de Clark, a arte pictórica utilizou seus próprios mecanismos para se alcançar uma “pureza” universal e refletir sobre a sua razão de existir.

Palavras-chave

Teoria Modernista, planaridade, Greenberg, Piet Mondrian, Lygia Clark.

La planitud en la teoría modernista de Greenberg y su paralelismo con la producción artística de Piet Mondrian y Lygia Clark

Resumen

Según Clement Greenberg (1960), es inherente a la modernidad realizar la autocrítica desde adentro, utilizando los propios medios de lo que se critica. El objetivo principal del ensayo es correlacionar los conceptos desarrollados en el artículo “Pintura Modernista”, de Greenberg, con la obra de Piet Mondrian y su reverberación en las obras de la primera etapa de Lygia Clark. A través del énfasis en la planitud, presente tanto en las pinturas y teorías neoplásticas de Mondrian como en las pinturas concretas de Clark, el arte pictórico utilizó sus propios mecanismos para alcanzar la “pureza” universal y reflexionar sobre su razón de ser.

Palabras clave

Teoría modernista, planaridad, Greenberg, Piet Mondrian, Lygia Clark.

The planarity in Greenberg's modernist theory and its parallelism with the artistic production of Piet Mondrian and Lygia Clark

Abstract

According to Clement Greenberg (1960), it is inherent to modernity to carry out self-criticism from the inside, using the very means of what is being criticized. The main objective of the essay is to correlate the concepts developed in the article “Modernist Painting”, by Greenberg, with the work of Piet Mondrian and its reverberation in the works of the first phase of Lygia Clark. Through the emphasis on flatness, present both in Mondrian's neoplastic paintings and theories and in Clark's concrete paintings, pictorial art used its own mechanisms to achieve universal “purity” and reflect on its reason for existing.

Keywords

Modernist theory, flatness, Greenberg, Piet Mondrian, Lygia Clark.

Introdução

Arthur Danto (2006) considera Greenberg o mais importante crítico de arte do modernismo, responsável em grande medida pelo desenvolvimento dos fundamentos formalistas aplicados à produção pictórica e pela estruturação do pensamento estético do século XX. Danto destaca em sua análise as heranças do pensamento kantiano utilizado por Greenberg para fundamentar sua teoria modernista. O legado de Kant na obra de Greenberg é explicitamente apontado por ele mesmo no célebre artigo “Pintura Modernista” (1960), em que o crítico exalta o filósofo como o primeiro dos modernistas por ter utilizado a própria lógica para estabelecer os limites da lógica como disciplina. A teoria modernista postulada por Greenberg é sustentada em grande parte pelo conceito da autocrítica, em que os métodos característicos das disciplinas são utilizados não para levar à subversão, mas com o intuito de fortifica-las¹.

Ao indicar Greenberg como um crítico de arte de precedência kantiana, Danto não deixa de demonstrar um certo tom crítico no qual “o elogio aponta uma discordância” (SÜSSEKIND, 2014, p. 350). A obra de Danto procura justamente preencher algumas lacunas deixadas pela teoria normativa de Greenberg, em que os movimentos artísticos posteriores à década de 60, e mesmo obras anteriores como a de Marcel Duchamp, foram sumariamente ignorados ou tiveram sua relevância atenuada.

A autocrítica, proclamada por Greenberg como o grande triunfo do modernismo, parte do conceito kantiano da crítica da razão especulativa, em que os meios do conhecimento aplicados ao próprio conhecimento empreendem o uso da razão. Süssekind (2014) destaca uma proposta de revolução metafísica, “uma ruptura com o pressuposto de que o conhecimento é definido por objetos para, invertendo o eixo que orienta o senso comum, partir da admissão de que os objetos são definidos pelo conhecimento” (SÜSSEKIND, 2014, p. 354).

Para Danto (2006), a distinção entre o campo estético e o campo prático, em Kant, está presente no princípio do prazer desinteressado atrelado ao juízo de gosto. Süssekind (2014) explicita o modo pelo qual Greenberg faz uso simplificado do juízo de gosto de Kant para sustentar uma concepção de “qualidade” aplicada às produções pictóricas.

Não estava em jogo pensar o que era arte, mas separar a arte boa, de qualidade, da arte ruim, com base no gosto apurado do crítico. E a pintura constituía, nessa perspectiva, o gênero mais tradicional e mais puro da criação de objetos voltados para a contemplação. A finalidade

ou a função da obra era reduzida, assim, ao prazer que ela era capaz de despertar em função das características de elaboração e composição que levavam adiante a evolução artística da pintura. (SÜSSEKIND, 2014, p. 356)

A origem do “desvio” da tradição figurativa é apontada por Greenberg como proveniente dos trabalhos de Manet, seguido pelos impressionistas e por Cézanne. A natureza bidimensional das superfícies planas passa a ser vista como um fator positivo que não precisa ser ocultada pelos artistas através de um processo ilusionista de tridimensionalidade. A crise da representação realista, tal como em Kant, abandona o objeto como meio para se alcançar o conhecimento. Sem a necessidade de uma imitação da realidade, a arte toma consciência dos seus próprios procedimentos que passam a ser explorados. As características da tela, as propriedades das tintas e do suporte são reveladas ao fruidor sem pudor.

Greenberg constata com sua teoria modernista que a única característica exclusiva da arte pictórica é a planaridade. Os limites impostos pela natureza da pintura serão considerados pelos artistas na virada do século XIX para o século XX como uma condição a ser investigada, missão primeira do pintor modernista. Caberá a cada arte em particular eliminar os elementos “importados” e partilhados com outras formas de expressão. No caso da pintura, as dramatizações e narrativas da linhagem literária deverão ser suprimidas, bem como as características escultóricas de volume e tridimensionalidade.

Este ensaio pretende demonstrar a aplicabilidade da teoria de Greenberg, sem deixar de pontuar suas limitações e críticas, às obras de Piet Mondrian no início do século XX, bem como as incorporações por Lygia Clark em sua primeira década de produção artística.

O modernismo como persistência da tradição

Em sua teoria modernista de 1960, Greenberg desenvolve uma fundamentação teórica que tem por objetivo inserir a arte de vanguarda na linha evolutiva da tradição pictórica. Os argumentos utilizados pelo crítico em seu artigo não eram exatamente novos, inclusive em sua obra. No texto “Arte abstrata”, publicado em 1944, os princípios de sua argumentação já estavam presentes, ao traçar uma linha contínua na história da arte, do período bizantino à abstração moderna.

Greenberg identifica duas revoluções na pintura ocidental ao longo de sua perspectiva histórica. A primeira se dá durante o Renascimento, através da sucessão da planaridade, presente no gótico e no bizantino, pela tridimensionalidade e pelo uso da perspectiva. As novas configurações econômicas e sociais do final da Idade Média acarretaram uma consciência de espaço totalmente nova, na qual “a principal missão do homem na Terra é a conquista de seu meio ambiente” (GREENBERG, 1997, p. 61). No caso da pintura, à concretude bidimensional do seu meio é acrescida uma percepção de profundidade e volume, aliada a uma narrativa dramático-decorativa e aos fundamentos da vertente neoplatônica da academia de Florença. Giotto é considerado o primeiro pintor a conciliar em seus murais uma síntese de formas naturalistas dotadas de volume e dramaticidade que conduziam a um espaço tridimensional. No século XV, com o advento da pintura a óleo e suas múltiplas camadas translúcidas, o problema da ilusão da terceira dimensão é finalmente equacionado. A tela passa a funcionar como uma superfície transparente, uma espécie de “janela” aberta para uma realidade ficcional, repleta de figuras cuja modelagem se aproximavam excessivamente da escultura.

É no período do Alto Renascimento, na virada do século XV para o século XVI, que grandes mestres da pintura como Verrocchio, Guirlandaio, Leonardo, Michelangelo, Rafael, Giorgione e Ticiano atingem um nível de consistência “estrutural, tonal e decorativa na pintura tridimensional” (GREENBERG, 1997, p. 62). Como destaca Greenberg, a pintura sacrificou demasiadamente as qualidades inerentes ao seu meio e às suas condições físicas para que pudesse proporcionar o efeito ilusionista pretendido.

A segunda revolução na pintura demonstrada por Greenberg se estrutura no decorrer do século XIX, com a consciência de que as certezas estavam diretamente relacionadas aos fatos comprovados. A arte se aproxima do método científico e as soluções encontradas pelos artistas passam a ser direcionadas pela experiência visual, resolvidas em seus próprios termos. Greenberg (1960) ressalta que a convergência entre arte e ciência, apesar de acidental, configura uma tendência cultural do período, marcado pela consciência e avanços científicos. O crítico compreende a plena expressão da autocrítica kantiana nos modelos da ciência, mais do que na filosofia. Portanto, é compreensível que a teoria formulada pelo crítico se ancora-se na tese de

que as atividades artísticas devessem ser exercidas “com segurança” dentro do seu próprio território, banindo tudo o que estivesse presente em outro suporte. Nas palavras de Greenberg, ao se voltar para seus elementos intrínsecos, a arte se tornaria “pura” e seria justamente essa “pureza” que garantiria os seus padrões de qualidade. A mudança de rumo na arte pictórica iniciada em Courbet e Manet ganha pleno corpo nos quadros dos pintores impressionistas. O positivismo científico dessa geração de artistas conduz a uma reprodução de tal modo fiel à natureza e aos seus efeitos de luz que desestrutura os dogmas da pintura figurativa praticados pela academia. Rosalind Krauss (2002) destaca que desde o princípio, ao trocar o ateliê pelo *plein air* do mundo exterior, os impressionistas ambicionavam a potencialização do realismo em suas obras. Sobre a fragmentação da ilusão pictórica, Emile Zola (apud KRAUSS, 2002, p. 64), enfatiza a redução dos contornos da imagem ao se confrontarem com os componentes concretos do quadro: depósitos de pigmentos, espessas camadas de tintas, pinceladas e manchas brancas da própria tela. As particularidades do ambiente externo ao ateliê e a aproximação do sujeito gerou uma visão estética própria, de caráter plano, que tentava traduzir a refração da luz no olho humano.

O advento da fotografia também influenciou o estabelecimento da nova estética pictórica. Se o meio fotográfico facilmente solucionava o problema da *mimésis* com o real, a pintura, por sua vez, estaria desobrigada a seguir padrões estritamente naturalistas aceitos desde o Renascimento. Para além do sentido da visão, as experiências relacionadas ao movimento e ao tato também contribuem para o alcance da sensação de tridimensionalidade. A visão, segregada das outras percepções humanas, se relaciona mais diretamente com o discernimento das cores. A interpretação anti idealista dos impressionistas para essas novas descobertas foi de que a experiência visual deveria ser bidimensional, assumindo literalmente a superfície plana como intrínseca à pintura.

Maria de Fátima Couto (2004) pondera que reconhecer o valor de Greenberg para a consolidação do pensamento modernista não significa em uma submissão irrestrita, sem o advento crítico. A pesquisadora enfatiza que a teoria modernista seria uma explicação possível, mas não a única. Para Couto, ao definir um critério do que seria considerada a “boa arte” moderna, sustentada pela “missão” que Greenberg atribui a esses artistas, necessariamente os trabalhadores em arte visual deveriam passar pelo

problema da volta à planaridade. Consequentemente, estariam excluídos da arte de vanguarda todos os pintores do período cuja obra não tinha a questão da bidimensionalidade como ponto central. A exclusão mais célebre é a de Marcel Duchamp e do grupo dadá, mas outros artistas ligados ao minimalismo e à arte conceitual também estariam de fora.

A concepção evolutiva e linear da história da arte presente no pensamento greenberguiano explica com precisão o surgimento do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Hoje, existe um entendimento por parte de alguns pesquisadores de que a teoria de Greenberg atuasse de forma partidária e em prol da consolidação norte-americana como centro das artes após a Segunda Guerra Mundial, em substituição à Europa.

O historiador e crítico de arte Yve-Alain Bois é considerado por muitos pesquisadores como um neo-formalista, na medida em que defende uma crítica de arte em que não se pode separar forma e conteúdo ao analisar os artistas e suas obras. Para Bois (1997), a partir de 1975 foi instaurada uma “chantagem antiformalista”, que buscava negar as bases da epistemologia de Greenberg que já não despertava interesse devido ao seu caráter reacionário e partidário. Greenberg nesse período é inclusive acusado de corrupção e conluio com o mercado de arte, com suspeitas de beneficiar artistas e galerias.

A crítica defendida por Yve-Alain Bois, que foi aluno de Roland Barthes, é de vertente estruturalista e busca uma espécie de “reabilitação” do formalismo. No entanto, o modelo defendido não é propriamente o de Greenberg, mas sim o de Riegl e do formalismo russo de Tinianov e Jakobson. Para Bois (1997) os discursos dominantes na história da arte no início do século XXI seguem prioritariamente três vertentes: a iconologia de Panofsky, o discurso político-social e a psicocrítica. Segundo Bois (2006), em entrevista a Jane de Almeida, “não se podem separar conteúdo e forma (...). A forma sempre carrega um significado, e o significado mais profundo, ou mais importante, está sempre no nível da forma, não no nível do referente ou do conteúdo iconológico” (BOIS, 2006, p. 244).

Yve-Alain Bois possui grande afinidade com os artistas que serão analisados a seguir dentro de uma perspectiva da teoria modernista e do conceito de planaridade. Bois possui livros publicados sobre a obra de Piet Mondrian, além de ter sido curador

da retrospectiva do pintor holandês no MoMA, em Nova Iorque, no ano de 1994. O crítico conheceu Lygia Clark, em Paris, na década de 60, quando ainda era um adolescente interessado em artes. Conviveu diariamente e trocou cartas com a artista brasileira nos últimos anos de sua adolescência e início da vida adulta. Para ele, Clark “é quem realmente permanece” ainda hoje, pela importância desempenhada em sua educação artística.

A ênfase da planaridade na produção de Piet Mondrian e Lygia Clark

A pintura de Piet Mondrian (1872-1944) passou por um processo de pesquisa e experimentação até chegar ao estilo abstrato/neoplástico pelo qual é mais reconhecido atualmente. Nos primeiros anos de sua produção artística, na última década do século XIX, Mondrian apresentava uma obra condizente com os preceitos naturalista/figurativo, seguindo os padrões aprendidos durante os anos de formação na Academia de Belas Artes de Amsterdã. As primeiras telas do artista tinham temática predominante de paisagens e naturezas-mortas, com linhas sóbrias e rigorosas, tal como preconizado pelos moldes acadêmicos, porém pouco prometedoras.

De família calvinista, educado sob rigorosos princípios morais, Mondrian se aproxima aos 36 anos de idade de um grupo de artistas com tendências teosóficas, concentrado principalmente na figura do pintor Jan Toorop (1858-1928). O caráter místico e transcendental nunca mais saíria de sua obra. Já no encontro com esse grupo de artistas, suas telas passam a imprimir traços com tendências ao fauvismo e ao impressionismo.



Figura 1 – Piet Mondrian, *Árvore vermelha*. 1909-1910,
Óleo s/ tela, 70 x 99cm.
Museu Municipal de Haia, Holanda

O caminho de transição ao abstrato parece ser mais facilmente identificável na série *Árvores* que começa a ser produzida em 1908. A primeira tela com a temática, mesmo já utilizando traços expressivos, ainda é percebida, sem dúvida alguma, como figurativa. Nos próximos quatro anos Mondrian reproduz de forma exaustiva a árvore, eliminando tudo o que não fosse estritamente necessário à forma, até alcançar, em 1912, uma estrutura linear e esquelética. “O tronco passou a ser só um eixo vertical e os ramos um entrelaçado de linhas horizontais, quebradas e repetidas. Era já um prenúncio do elemento fundamental da doutrina do neoplasticismo (...)” (ELGAR, 1973, p. 39).

Como pontua Schapiro (2001), as obras realizadas durante esse período de transição, pouco antes de aderir ao cubismo, já prenunciam as formas geométricas, mas não a assimetria e o caráter aberto que se verá a seguir. Foi depois de se mudar para Paris e após o impacto causado pelos quadros de Picasso e Braque que passa a dar maior importância à ideia e ao objeto, subordinando as linhas e cores à superfície e à divisão do espaço.



Figura 2 – Piet Mondrian, *Macieira em Flor*. 1912
Óleo s tela, 78 x 106cm.
Museu Municipal de Haia, Holanda.

Em 1914, ao retornar para Holanda para visitar o pai que se encontrava doente, Mondrian é impedido de retornar a Paris com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Entre os anos de 1914 e 1919, em que permanece em seu país natal, se aproxima do pintor Theo van Doesburg com quem funda, em 1917, a revista *De Stijl*. Nos textos publicados nas páginas da revista, Mondrian teoriza os princípios do estilo

neoplástico, fruto de suas investigações em artes e baseado nas convicções teosóficas com que teve contato no início de sua carreira.

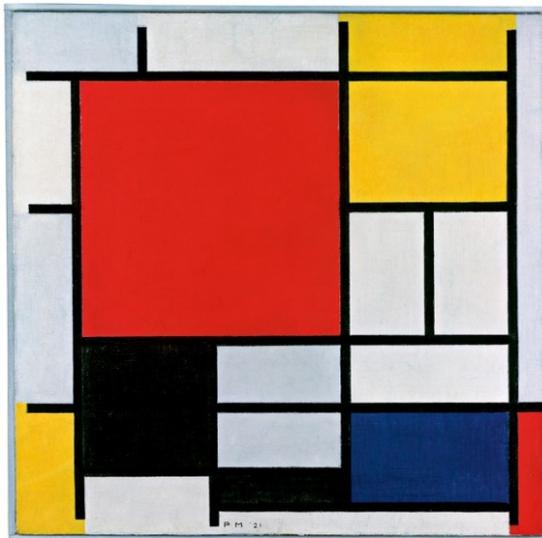


Figura 3 – Piet Mondrian, *Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul*. 1921. Óleo s tela, 59,5 x 59,5cm. Museu Escher, Haia, Holanda.

Um dos pontos centrais em sua obra artística e teórica é a harmonização entre as instâncias da arte e vida, buscando um equilíbrio universal que gradativamente ocasionaria na anulação da figura do artista tal qual a concebemos. Para Mondrian, a abstração representava as relações puras, livres da representação mimética das formas da natureza. O pintor utiliza em seus quadros o equilíbrio assimétrico, proporcionado pela tensão entre os contrastes. Para ele, somente através da negação das formas naturais seria possível alcançar uma arte pura baseada nas relações das linhas ortogonais e dos tons primários. A “verdadeira beleza”, derivada desses elementos construtivos, seria a manifestação do universal, presente em todas as coisas.

Em um ensaio escrito em 1926, o artista promulga os princípios que regem o novo estilo, sendo o primeiro deles a importância do meio plástico se ater à superfície plana e à grade retangular, formada por ângulos retos e constituída das cores primárias (vermelho, azul e amarelo), além das não-cores (branco, preto e cinza). Greenberg (1960), em seu artigo “Pintura Modernista”, observa que a abstração não seria o fim último do modernismo na pintura, já que a representação de objetos reconhecidos

permaneceu presente inclusive em sua última fase. O crítico destaca que ao contrário do que preconizava Kandinsky e Mondrian, o não-figurativo “não se afirmou como um momento absolutamente necessário na autocrítica da arte pictórica”, o que havia mudado certamente era a representação do tipo de espaço ocupado pelos objetos, com o fim da ilusão perspectiva. Ainda a respeito de Mondrian, no mesmo artigo Greenberg destaca o artista como sendo uma exceção à regra entre os pintores modernistas que chegaram à bidimensionalidade de forma espontânea, através da prática. Mondrian é um desvio por ter empreendido um programa com ideias rígidas e amplamente teorizadas em seus escritos.

A questão da planaridade na produção pictórica foi alvo também de extensa investigação da artista brasileira Lygia Clark (1920-1968). A primeira década da produção de Clark, período que compreende as primeiras exposições realizadas em 1952, primeiro na Galerie de l’Institut Endoplastique, em Paris, e logo em seguida no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, até a concepção dos *Bichos* em 1960, é marcada pela pesquisa do plano e da superfície. As telas produzidas na década de 50 buscam superar a égide da representação como mimésis da realidade. Partindo de conceitos desenvolvidos pelo suprematismo, neoplasticismo, construtivismo e concretismo, a artista emprega o abstracionismo geométrico, rejeitando a perspectiva renascentista e os resíduos representativos.



Figura 4 – Lygia Clark, *Composição*. 1953
Óleo s tela, 117 x 81cm.
Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

Os trabalhos realizados por Clark nesse período, de certo modo, são uma continuidade à pesquisa realizada pelos abstracionistas europeus nas primeiras décadas do século XX. Em correspondência imaginária destinada a Mondrian, Lygia declara ter dado continuidade ao “problema” do holandês, e admite que o seu trabalho era “penoso”. As obras produzidas nesse período evidenciam os limites da bidimensionalidade e as possibilidades de manipulação do plano e da superfície.

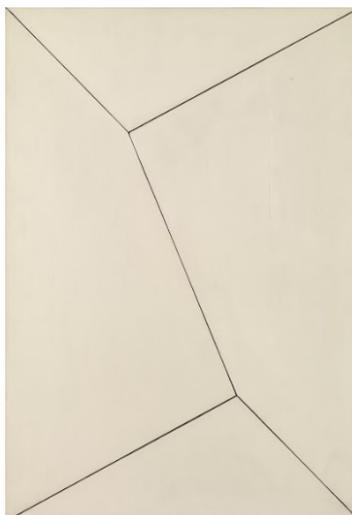


Figura 5 – Lygia Clark, *Composição nº 5* da série *Quebra da Moldura*. 1954. Óleo sobre tela e madeira, 106 x 91cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

Seus quadros exploram os conceitos e as funções da linha, cor, moldura, suporte e forma, ao serem empregados na tela. Progressivamente, a superfície deixa de ser apoio para se tornar a própria pintura. A moldura, ao ser incorporada na tela, deixa de prestar-se à função amortecedora que separa o mundo real da representação dentro do retângulo. Os quadros, sem os limites da moldura, passam a ser uma “continuidade” do ambiente externo. Em um estágio subsequente, com a descoberta da “linha orgânica”, Lygia começa a produzir “superfícies moduladas”, em que a obra passa a ser a construção do próprio plano. Os materiais utilizados na produção se afastam do processo manual, da “artesanaria”, e dão lugar às placas de Eucatex, tinta industrial e pistola de ar comprimido. Esses trabalhos já começam a subverter a lógica estabelecida pelo sistema da arte, com raízes renascentistas, em que a “mão do artista” é preponderante para a criação de obras dotadas de uma “aura”.

Clark registrou extensivamente em seus diários e cadernos todas as etapas de sua pesquisa artística, destacando suas observações e os efeitos obtidos no decorrer do

processo. Também são conhecidas as correspondências trocadas por Lygia com outros artistas, boa parte delas direcionadas a Hélio Oiticica, críticos de arte (Mário Pedrosa, Guy Brett, Ferreira Gullar), amigos e familiares. No seu diário de 1957, a artista registra:

No desenho preliminar, a realização muda completamente de características, pois jamais se poderá fixar um esquema dentro de um espaço materializado que será um plano. (...) A superfície é tida como bidimensional, mas isto é uma convenção. Neste caso, a superfície serve como um campo espacial pré-concebido, não existindo na realidade (é um campo morto). (CLARK, 1957, np)

É interessante observar que no ano em que faz essas anotações, Lygia Clark já estava em pleno desenvolvimento da série “Planos em Superfície Modulada”. Já tendo, pois, abandonado a tela de tecido, que se rompeu na época de “A quebra da moldura” (1954), o problema da artista agora já não era a relação figura/fundo, própria da primeira geração de artistas abstratos, interessados em romper com o cânone representativo na pintura.

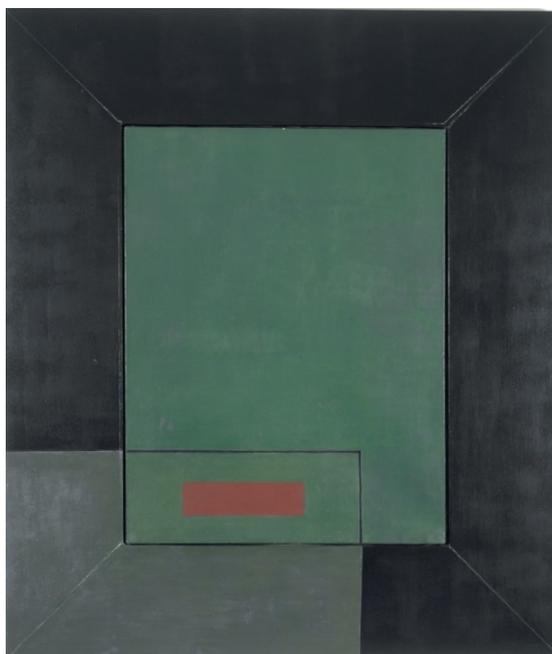


Figura 6 – Lygia Clark, *Planos em Superfície Modulada* – nº 1. 1957, tinta industrial sobre madeira, 87x 59,8cm.

Clark se voltava nesse momento às possibilidades da criação das próprias superfícies, confeccionadas a partir de compensados de madeira. Como destaca Paulo Herkenoff (1999), “a superfície da obra não mais corresponderá a uma operação de pintura de

cavalete, ou ao jogo de aparências, nem se reorganizará com planos surgidos do desenho ou da pintura” (HERKENOFF, 1999, np). De fato, Lygia havia descoberto uma fresta do mundo real, proveniente do encontro de dois planos, à qual deu o nome de “linha orgânica”. A artista passa então a construir suas próprias superfícies com o recurso dessa divisão de espaços, abolindo a linha gráfica da tinta traçada na tela. Os planos apresentados pela artista agora incorporam uma fresta que é ocupada pelo ar do espaço exterior, logo estão dotados de organicidade e de vida.

Esgotadas as possibilidades da bidimensionalidade, e já tendo decretada a “morte do plano”, a obra começa a criar um corpo em direção à espacialidade tridimensional, como se nota em *Casulo* (1959). Nessa obra, a chapa de metal (plano) é dobrada, avançando sobre o espaço real, embora ainda afixada na parede.

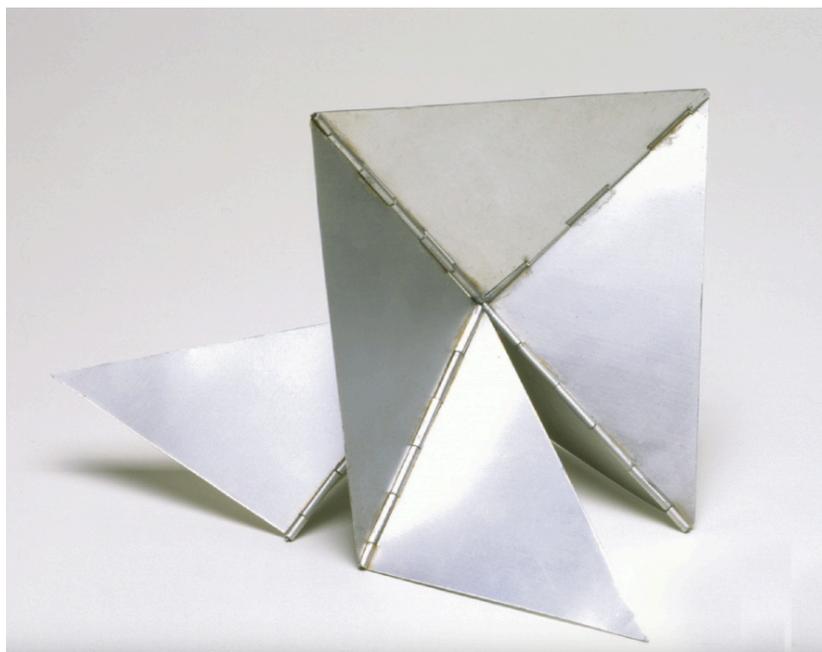


Figura 7 - **Lygia Clark**, *Monumento a Descartes/Caranguejo (Bicho)*. 1960. Chapas de alumínio com dobradiças. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

O próximo passo será a libertação do plano da parede e a inserção do espectador como participante da obra, nas esculturas *Bichos* (1961 - 1964). Nessa série, o plano se apresenta como uma estrutura autônoma e articulada de chapas de alumínio com dobradiças que cumprem o papel da espinha dorsal. A obra foi criada para ser manipulada pelo espectador, que participa ativamente da proposta, modificando à sua revelia a configuração da escultura que, por sua vez, “tem suas respostas próprias e

muito bem definidas aos estímulos do espectador” (CLARK, 1960). A partir de meados da década de 60, a obra de Lygia Clark toma novos rumos, adentra na pesquisa da desmaterialização do objeto, em busca da fantasmática do corpo e das experiências sensoriais.

Conclusão

Como foi demonstrado, a teoria modernista de Clement Greenberg (1960) buscou explicar o surgimento das vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX, baseada principalmente nos conceitos de autocrítica e planaridade. Para Greenberg, o artista moderno possuía a missão de romper com a ilusão de tridimensionalidade, introduzida na pintura a partir do renascimento, além de enfatizar as características inerentes ao suporte (bidimensionalidade, matéria e forma). O crítico não considerava as vanguardas como uma ruptura na tradição da história da arte, mas uma continuidade na linha de evolução da arte pictórica. O caráter dogmático e prescritivo de sua teoria foi duramente criticado e revisto pelas gerações posteriores. Incapaz de compreender e explicar certos movimentos artísticos, Greenberg promoveu “excomunhões”, como no caso do dadaísmo e do minimalismo. As obras de Piet Mondrian e Lygia Clark podem ser analisadas pelo prisma da planaridade e da autocrítica na pintura. Em sua fase neoplástica, Mondrian reduziu os elementos de composição das telas ao que julgava estritamente necessário para se alcançar as tensões plásticas e o equilíbrio assimétrico. Lygia Clark, durante toda a década de 50 e início da década de 60, explorou as possibilidades do plano. A artista rompeu com os limites da moldura na tela, produziu superfícies através da junção de planos com a “linha orgânica”, e lançou o plano para o espaço real que, mais tarde, passou a ser manipulado pelo espectador através da série *Bichos*.

Referências

- BOIS, Yve-Alain. “Viva o formalismo (bis)” In FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BOIS, Yve-Alain. “Ideologias da forma (entrevista com Yve-Alain Bois)” In: *Revista Novos estudos CEBRAP*, nº 76. São Paulo, Nov/2006.
- CLARK, Lygia. *Carta a Mondrian*. Rio de Janeiro, 1959.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Clement Greenberg, a arte de vanguarda e a teoria modernista” In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, nº 21, V. I, Jul/Nov. 2004.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.
- ELGAR, Frank. *Mondrian*. Tradução de Maria Emília Moura. Lisboa: Verbo, 1973.
- GREENBERG, Clement. “Arte abstrata” In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GREENBERG, Clement. “Pintura modernista” In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- HERKENHOFF, Paulo. “A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e caminhando” In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. São Paulo: MAM, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- SÜSSEKIND, Pedro. “Greenberg, Danto e o fim da arte” In: *KRITERION*. Belo Horizonte, nº 129, Jun/2014, p. 349-362.

Notas

¹ No artigo de Greenberg é utilizado o termo “to entrench”. Dominique Chateau, tradutor da segunda versão para o francês do texto, chamou a atenção para o uso de uma linguagem militar/militante que dá o tom dos escritos de Greenberg, pelo qual ele será futuramente criticado.