

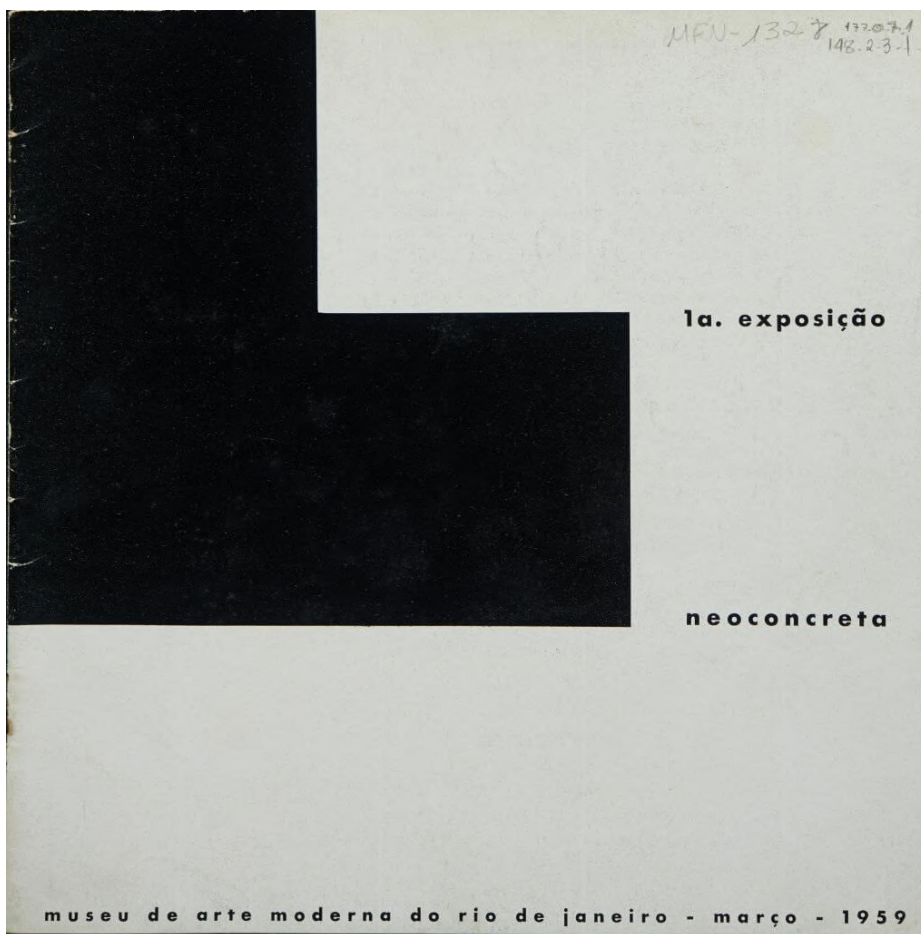


Figura 1. Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta realizada no MAM-RJ, em 1959.
Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.
Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10979/1-exposicao-neoconcreta>.
Acesso em: 04 nov. 2023.



CARTA A MONDRIAN: LYGIA CLARK PEDE AMPARO AO PINTOR HOLANDÊS - UM DEBATE À LUZ DOS "ESCRITOS DE ARTISTAS" E DO DISCURSO NEOCONCRETO NAS PÁGINAS DO JORNAL DO BRASIL

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

Resumo: Este artigo parte da correspondência *imaginária* de Lygia Clark (1920-1988) ao pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944) para discutir a consolidação de um discurso constantemente reiterado pela crítica de arte brasileira em relação Neoconcretismo brasileiro. A pesquisa procura entender como a crítica de arte de Mário Pedrosa (1900-1981) e, principalmente, os artigos publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), entre os anos de 1956 e 1961, corroboraram para estruturar uma versão da história que pleiteia ao movimento brasileiro uma sucessão, mas também superação das vanguardas europeias e seus artistas.

Palavras-chave: Neoconcretismo. Lygia Clark. Piet Mondrian. Mário Pedrosa. Ferreira Gullar.

LETTER TO MONDRIAN: LYGIA CLARK ASKS THE SUPPORT OF THE DUCH PAINTER - A DISCUSSION IN THE LIGHT OF "ARTIST'S WRITINGS" AND THE NEOCONCRETE DISCOURSE ON THE PAGES OF THE NEWSPAPER JORNAL DO BRASIL

Abstract: This article starts from the *imaginary* correspondence between Lygia Clark (1920-1988) and the Dutch painter Piet Mondrian (1872-1944) to discuss the consolidation of a discourse constantly reiterated by Brazilian



art critics in relation to Brazilian Neoconcretism. The research seeks to understand how the art criticism of Mário Pedrosa (1900-1981) and, mainly, the articles published by Ferreira Gullar (1930-2016) in the *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), between the years 1956 and 1961, corroborated to structure a version of history that pleads to the Brazilian movement a succession, but also overcoming the European vanguards and their artists.

Keywords: Neoconcretism. Lygia Clark. Piet Mondrian. Mário Pedrosa. Ferreira Gullar.



“Hoje me sinto mais solitária que ontem”. Em maio de 1959, dois meses após a inauguração da *1.a Exposição Neoconcreta e da publicação do manifesto* no *Jornal do Brasil*, Lygia Clark (1920-1988) já se mostrava descontente com os rumos do movimento e parecia sinalizar uma dissidência do grupo de artistas cariocas. Como confidente para suas angústias artísticas e na esperança de uma revelação, um lampejo quanto à melhor decisão a ser tomada, Lygia escreve uma carta em tom confessional ao pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944), falecido quinze anos antes, em fevereiro de 1944. A artista evoca a força do “simpático mestre”, como se refere a ele na carta, para ajudá-la a encarar uma realidade insuportável que, em meio à sua solidão, seria tal qual uma chuva para “a flor que nasce na areia ou no asfalto” (Clark, 1959, n. p.).

Nos diários de Lygia Clark há duas versões com textos idênticos para a *Carta a Mondrian* (Diários 2 e 4). A coletânea dos escritos deixados por Clark se organiza em quatro fichários com capa de couro preto, quase todos datilografados e com pequenas correções manuais¹. Os textos contidos nesses diários compreendem escritos de 1955 a 1972, organizados de forma cronológica, mas não linear. A estruturação do arquivo entrelaça vida e obra: relatos de sonhos e lembranças estão entrecortados por anotações de trabalho ou projetos artísticos. A sua vida íntima e o seu trabalho plástico estão em relação de consonância e simbiose, como se a matéria-bruta do seu processo artístico partisse de suas experiências mais íntimas. Ademais, nos arquivos da Associação Cultural Lygia Clark, destacam-se igualmente as diversas correspondências endereçadas a amigos como Mário Pedrosa (1900-1981), Ferreira Gullar (1930-2016), Guy Brett (1942-2021) e, principalmente, a Hélio Oiticica² (1937-1980).

¹ As correções mais comuns encontradas nos textos dos diários são referentes a questões ortográficas, de acentuação e rasuras. Lygia Clark dificilmente acrescentava manualmente novo conteúdo ao texto datilografado que, na maior parte das vezes, permanecia sem uma versão final.

² As cartas endereçadas a Hélio Oiticica do período que se estende de 1967 a 1974 foram organizadas em livro por Luciano Figueiredo. CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1967-74**. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.



Nos cadernos constam também duas versões da carta endereçada a Luiz de Almeida Cunha. Uma delas, a contida no diário 4, está datada de 05 de agosto de 1959, posterior, portanto, à *Carta a Mondrian*.

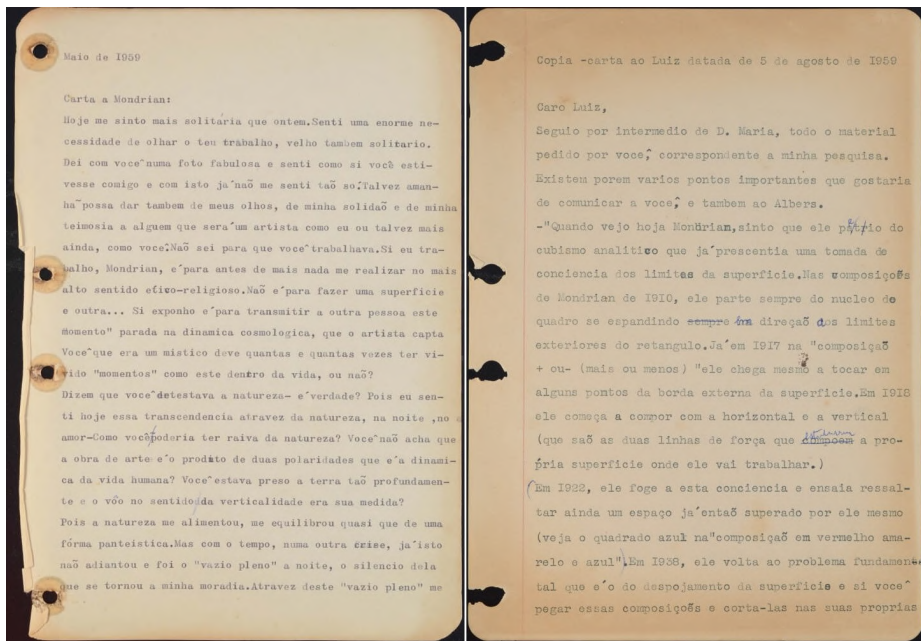


Figura 2. Carta a Mondrian (maio de 1959).

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61897/carta-a-mondrian-diario-2>.

Acesso em: 04 nov. 2023.

Figura 3. Carta a Luiz de Almeida Cunha (05 de agosto de 1959).

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61676/1959-carta-ao-luiz-almeida-cunha-diario-2>. Acesso em: 04 nov. 2023.

Nesta última, Clark faz uma análise da obra do pintor holandês, suas raízes no cubismo analítico e "a tomada de consciência dos limites da superfície". O texto faz referência às telas de Mondrian que compreendem o período de 1910, anterior à consolidação do Neoplasticismo, até a sua fase tardia dos últimos anos em Nova Iorque⁴. Nessa carta, Clark procura traçar uma linha de pensamento que conecta o trabalho do pintor

⁴ Piet Mondrian chega a Nova Iorque em 03 de outubro de 1940, onde permanecerá até a sua morte em 1 de outubro de 1944.



holandês à sua própria pesquisa com as *Superfícies Moduladas* do final da década de 1950. Se na *Carta a Mondrian* ela declara “eu continuo o seu problema, que é penoso”, na missiva à Luiz de Almeida Cunha, Lygia vai além, demonstrando como se afasta do trabalho do pintor para construir sua própria obra, como se nota no seguinte excerto:

O meu problema está intimamente ligado a esta problemática, só que no lugar de repetir estas linhas, cruzando-as em verticais e horizontais, eu inverteo “virtualmente” a própria superfície, trabalhando com o seu limite, que eu chamo de ‘fio do espaço’. [...] Outra diferença entre o que faço e Mondrian é que ele continuou a subdivisão da superfície [...]. Quando eu começo a compor com as ‘unidades’ eu somo esses elementos e obtenho o inverso: o ‘espaço modulado’ nasce desta soma e a superfície é a consequência lógica da soma das unidades (Clark, 1959b, n. p.).

É certo que o tema Mondrian estava presente nos pensamentos da artista, principalmente durante todo o ano de 1959, período que coincide com a publicação do *Manifesto Neoconcreto*, do qual Lygia Clark é signatária, e da realização da 1a *Exposição Neoconcreta* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Nessa primeira exposição, ocorrida em março de 1959, Clark apresenta vinte e seis trabalhos (oito *Planos em superfície modulada*, onze *Espaços modulado* e sete *Unidades*). Além de Lygia, também participam da primeira mostra os artistas Amilcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Pape (1927-2004), além dos poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986).

O tema Mondrian é retomado por Clark posteriormente em carta para Guy Brett de 1967, em resposta a um questionário enviado pelo crítico para uma publicação no catálogo da exposição *Towards the invisible*, a se realizar em Londres:

Para mim, Mondrian é o mais importante, pois ele limpou a tela de todo o espaço representativo, aprofundando o achado dos cubistas. Surgiu daí a crise atual desse mesmo espaço. A procura de ‘estruturas vivas’ que fogem completamente a este



espaço representativo é o que nos resta. Usamos o espaço só na medida em que o tempo da obra o revela. (Clark, 1967, n. p.).

Quase três décadas após a redação da carta endereçada a Mondrian, o pintor continuava sendo uma referência para a artista. Em 1986, na última entrevista concedida por Lygia que se tem notícia, ao *Jornal Folha de São Paulo*⁵, ao ser questionada pelo jornalista Luciano Figueiredo sobre os anos de estudos no ateliê de Fernand Léger (1881-1955), em Paris, a artista surpreende ao afirmar que à época não conhecia Léger como pintor, “nessa época eu gostava de pintores de décima categoria. Eram os que me interessavam. Mondrian não existia, Léger não existia, nada. Nada disso. Tudo para mim era porcaria” (Clark, 1986, n. p.). Mais adiante, na mesma entrevista, ao ser indagada sobre a obra de Picasso (1881-1973), Lygia se esquivava e cita dois artistas cujo pensamento se aproximam mais do trabalho que ela desenvolveria ao longo de sua trajetória.

Eu acho Picasso muito menos importante que a maioria das pessoas. Ele é um cara genial, isso é evidente, mas não tem profundidade. [...] O Duchamp e o Mondrian é que foram os dois grandes da época para mim: um no sentido de acabar o espaço fundo e figura, o Mondrian; o outro por trazer a arte para a vida, o Duchamp. (Clark, 1986, n. p.).

Na *Carta a Mondrian*, ao optar pelo desabafo com um artista de outro tempo histórico, já falecido, Lygia Clark está escrevendo primeiramente para si, buscando encontrar respostas dentro do seu íntimo, em um gênero que Foucault (2004) denominou de “escrita de si”, “ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível” (Foucault, 2004, p. 145).

Foucault (2004) resgata a função *etopoiética*, presente em Plutarco (ca. 46-ca.120), na qual a verdade é transformada em *êthos*, para conceituar a escrita como treinamento de si. O filósofo apresenta

5 A entrevista foi publicada no caderno Folhetim do Jornal Folha de São Paulo em 02 de março de 1986. Em 2021, uma versão ampliada da entrevista foi publicada no catálogo da exposição comemorativa dos cem anos de Lygia Clark pela Pinakothek. CLARK, Lygia. *Lygia Clark (1920-1988): 100 anos*. Textos de Yve-Alain Bois et al. Tradução de Kika Serra. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2021.



dois gêneros de escrita nos quais essa função está presente: os *hupomnêmata* e a correspondência. O primeiro se constitui em um arsenal de “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (Foucault, 2004, p. 147). Ao contrário dos diários, que constituem uma *narrativa de si mesmo*, os *hupomnêmata* buscam captar e coletar o já dito (o discurso dos outros) para serem utilizados na constituição de si. A correspondência, no entanto, é um tipo de texto destinado ao outro que também permite o exercício pessoal. As cartas agem tanto sobre aquele que a envia, pelo ato da escrita, quanto para quem a recebe. Foucault argumenta que o correspondente, nas atribuições de aconselhar, exortar, admoestar e consolar, está ao mesmo tempo preparando a si próprio para uma eventualidade semelhante.

Contudo, e apesar de todos esses pontos comuns, a correspondência não deve ser considerada um simples prolongamento da prática dos *hupomnêmata*. Ela é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. [...] Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que é dito sobre si mesmo (Foucault, 2004, p. 155-156).

Os registros na modalidade de cartas e diários constituem-se um formato textual possível que integra um gênero mais amplo, denominado de *escritos de artistas*. Para Rey (2011), os textos de artistas se prestam à função de *ferramenta* que pode ser utilizada para elucidar dados que estão inseridos no processo de criação, confrontando a eficácia das ideias e sua materialização nas obras.



Não devem, entretanto, ser utilizados para endossar o trabalho artístico, já que sua análise deve ser do tipo não avaliativa. Em última instância, o papel de julgar cabe ao espectador e ao crítico, não ao artista. Esses escritos aprovisionam indicadores relacionados à genealogia e trajetória do processo, “nunca devem visar ao esgotamento do potencial semântico da obra” (Rey, 2011, p. 11).

Os rastros da esfera do comum podem igualmente ser encontrados, de diferentes formas, nos escritos produzidos pelos artistas. Não se atendo a uma noção de *comum* único e imutável, mas propenso ao processo de transformação e de realizar *novas ligações*, os escritos de artistas, seja como processo artístico ou documental, é um rico arsenal de pesquisa. Esses textos estão repletos de rastros do cotidiano dos artistas e, principalmente, de índices que se referem às investigações teórico/conceitual por trás das obras. O comum pressupõe uma relação, e essa não pode ser uma totalidade fechada e, portanto, propensa à imobilidade, tal como discorre Édouard Glissant (1928-2011):

A diferença entre Relação e totalidade vem do fato de que a Relação age por si mesma, quando a totalidade, no seu conceito, é ameaçada de imobilidade. A Relação é totalidade aberta, a totalidade seria relação em repouso. A totalidade é virtual. Mas só o repouso – em si mesmo – poderia ser válido ou totalmente virtual. Ora, o movimento é aquilo que se realiza absolutamente. A Relação é movimento (Glissant, 2011, p. 163).

Os escritos de artistas, como demonstra Goddard (2012), não são um fenômeno que se restringe aos artistas modernos, apesar de ser comumente associado a esse período. A tradição remonta pelo menos ao Renascimento, com o *Tratado de Pintura*, de Leonardo da Vinci (1452-1519), os poemas e as cartas de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e indubitavelmente ao tratado *Vidas dos Artistas*, de Giorgio Vassari (1511-1574). Ao longo dos séculos que se seguiram, é mais difícil enumerar artistas que não escreveram do que aqueles que escreveram. Goddard questiona a tentação de celebrar esses textos como um documento



confessional único, uma espécie de evidência primária que, para o crítico Lawrence Alloway (1974, *apud* Goddard, 2012, p. 331), levaria a uma relação privilegiada e a um contato íntimo com as obras de arte.

Linda Goddard reuniu em edição especial do periódico *Word & Image* uma coletânea de escritos de artistas que abrange os anos de 1850-2000, demonstrando a extensão e a diversidade das contribuições dos artistas para a literatura e crítica moderna. A antologia utiliza abordagem comparativa na intenção de identificar e explorar alguns dos temas e problemas metodológicos que conectam diversos gêneros de texto. Tal como argumenta Goddard, vários artistas modernos adotaram uma postura contraditória em relação aos textos que produziram. Se, por um lado, artistas como Henri Matisse (1869-1954), Edgar Degas (1834-1917) e Carl Andre (1935-) não deixaram de expressar sua oposição à verbalização do visual, por outro, todos eles fizeram contribuições no campo da literatura, seja na forma de poesia, correspondência, entrevistas, depoimentos, teoria da arte, diários, autobiografia, ficção ou livros de artista.

Em geral, os textos produzidos pelos artistas foram examinados no decorrer do tempo como um complemento à prática visual ou como um subconjunto de um gênero literário já existente (crítica de arte, teoria ou ficção). Goddard defende que esses textos sejam considerados como uma categoria própria, ainda pouco explorada. Um dos principais pontos analisados pela autora nos escritos utilizados em sua pesquisa é a distinção entre as esferas do *público* e *privado*. O caráter supostamente pessoal atribuído aos textos, geralmente no formato de cartas e diários, por muito tempo foi interpretado como uma fonte segura e autêntica dos pensamentos e sentimentos mais íntimos de um artista. Para Goddard, é quase como se o leitor tivesse acesso imediato às suas verdadeiras intenções. A autora cita as contribuições da pesquisa de John House (2004) no sentido de se desmistificar a aura desses escritos, enfatizando a necessidade de se considerar não apenas o conteúdo presente nos textos, mas principalmente para quem eles foram escritos e para qual propósito. Como House corrobora, muitas vezes o contexto por trás dos escritos afasta a concepção de desabafos espontâneos, constituindo-se



em documentos estrategicamente produzidos para gerar publicidade ou manipular a recepção crítica das obras.

No artigo *Working with artist's letter* (2012), John House discute o *status* especial presente nas cartas escritas por artistas, em um ímpeto de autoapresentação e promoção. House adverte para a necessidade dessas cartas serem lidas com o viés de sua utilidade estratégica, tanto em relação à quem se dirige (destinatário) quanto ao contexto envolvido, portanto, com a mesma diligência crítica, analítica e histórica com que se investiga as imagens que esses textos procuram descrever.

Para o autor, as cartas detêm uma posição distinta, já que se trata da voz do próprio artista, o que não significa que o seu conteúdo esteja isento de verificação como qualquer outro documento: “não podemos aceitar as cartas como testemunhas da verdade factual sem alguma informação externa dos fatos que elas relatam” (House, 2012, p. 335). A leitura da carta de artista envolve valorizar a natureza da relação existente entre remetente e destinatário, o que altera significativamente o propósito e interesse por trás da correspondência.

Como demonstra House (2012), na França, a partir dos anos de 1870, observa-se um aumento expressivo de biografias de artistas que recorriam às cartas como fonte primária de informação, o que de certa forma alertou os artistas da possibilidade de suas correspondências se tornarem públicas em algum momento. As cartas passaram a exercer duas funções primordiais: oferecer *pistas* para uma análise crítica do trabalho artístico, além de uma possibilidade de o próprio artista formatar sua imagem como *persona* pública.

No que se refere à *Carta a Mondrian*, para além da dimensão privada, é difícil especular os reais propósitos de Lygia Clark ao escrever o texto. Considerando-se que não há registros de publicação do texto antes de 1998, no catálogo produzido para a primeira grande retrospectiva sobre a obra da artista em Barcelona⁶, efetivamente o texto só apareceria em

6 Piet Mondrian chega a Nova Iorque em 03 de outubro de 1940, onde permanecerá até a sua morte em 1 de outubro de 1944. A exposição realizada pela Fundação Tàpies e pela Reunión des Musées Nationaux, em Barcelona, incluiu itinerância em museus em Marselha, Porto, Bruxelas, e Rio de Janeiro. Foi publicado catálogo bilingue da exposição em português/ francês. CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Catálogo de Exposição. Introdução de Manuel Borja-Villel. Textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.



uma publicação brasileira no ano de 2006, na coletânea de escritos de artistas organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Portanto, a carta permaneceu restrita à esfera privada nos arquivos da artista por quase quatro décadas. Outro ponto a ser considerado é a proximidade temporal da carta com a publicação do manifesto. No período de dois meses entre a *1a Exposição Neoconcreta* e a redação da missiva, é improvável que Lygia Clark pudesse dimensionar a atenção que a crítica de arte brasileira destinaria ao movimento nas décadas seguintes.

Na tese que Flávio Moura (2021) defende sobre a consolidação da narrativa crítica do Neoconcretismo no Brasil, o pesquisador argumenta que, dentre os participantes da exposição, Lygia Clark era quem detinha mais condições à época de perseguir um caminho próprio, sem que as especificidades do seu trabalho fossem “diluídas em meio a aspirações coletivas” (Moura, 2021, p. 119). Para Moura, participar de um coletivo não a deixava confortável e o motivo subliminar da *Carta a Mondrian* seria demonstrar sua insatisfação em ter os atributos de sua obra solvidos em um grupo de artistas com investigações artísticas diversas, para tanto, sinaliza no texto a possibilidade de se descolar do movimento.

Há desde o início em Lygia uma tendência ao autocentramento, uma atenção às próprias vivências de intensidade tão grande que chega a surpreender que tenha efetivamente partilhado das premissas de um grupo. [...] Mesmo na carta a Hélio Oiticica, que relata sua preocupação, em 1969, em saber se seu trabalho precede ou não a “teoria do não objeto”, está em jogo a tentativa de se desidentificar do coletivo, de reafirmar sua individualidade em detrimento do espírito que norteava aquele segmento de artistas (Moura, 2021, p. 120).

Para Nolan (1974), os escritos de artistas seriam uma espécie de filosofia da arte *míope*, que necessitaria de lentes de correções. A autora utiliza essa metáfora para justificar os escassos comentários de filósofos a respeito desse material, já que os textos se constroem a partir de reivindicações conflitantes, são marcados por uma *opacidade*



de significado e aparentemente não possuem razões lógicas ou provas que sustentem o seu conteúdo.

Nolan refusa a ideia de que esses textos possam ser considerados como crítica de arte, cuja tarefa principal seria auxiliar na identificação de características específicas de obras de arte. É notável, no entanto, que raramente esses escritos se atêm a obras específicas e, quando o fazem, os elementos característicos são mencionados de forma geral e abrangente. A autora tampouco considera os escritos de artistas como pertencentes a uma literatura de *estilo* artístico, que seria uma espécie de crítica de arte geral, abrangendo correntes estilísticas, grupos de artistas ou mesmo antologias englobando a obra de um artista específico. Nolan chama a atenção para o fato de ser mais comum encontrar nos escritos citações a obras de outros artistas do que comentários sobre as obras do próprio artista-escriptor.

Por outro lado, Stiles (2012) considera que as práticas textuais dos artistas atuam na construção de conhecimento na mesma medida que os próprios trabalhos de arte. A historiadora argumenta que os textos de artistas operam na reconstituição dos discursos presentes em cada cultura e, mesmo que não sejam referentes fixos, “auxiliam a compreensão das relações entre o fazer artístico e a história” (Stiles, 2012, p. 203).

A formação do discurso que vincula o Neoconcretismo com as vanguardas europeias do início do século XX tem início no próprio Manifesto Neoconcreto e nos artigos publicados pelo poeta Ferreira Gullar, no *Jornal do Brasil*. Em carta enviada por Gullar a Mário Pedrosa, datada de 16 de fevereiro de 1959, o crítico é categórico em afirmar a filiação direta que pretendia dar ao movimento, sendo o Neoconcretismo, para ele, ao mesmo tempo uma continuidade e desfecho das vanguardas, ou nas palavras do próprio Gullar (2005): “o Neoconcretismo realizou, deu o passo que a vanguarda europeia não teve coragem de dar”. A carta a Mário Pedrosa, que se encontrava no Japão, busca ao mesmo tempo informar do conteúdo do manifesto que estava sendo redigido, como também obter a aprovação de Pedrosa, já que esse mantinha uma relação de *mentor* de Ferreira Gullar e de outros artistas participantes da exposição. Ao contrário do que



aparenta no *Manifesto Neoconcreto*⁷, em que a filiação é reivindicada sem muita modéstia, na carta enviada a Pedrosa, Gullar dá sinais de ironia quanto à ousada missão que destinava ao movimento. Como demonstra Flávio Moura (2021), o ponto de exclamação demarcado na carta após a citação a Mondrian “é um indício de um distanciamento irônico que não é visível nos textos feitos para publicação”, como se vê:

Quanto ao neoconcretismo, mandaremos a você o manifesto. Você já deve imaginar do que se trata. O nome, antipático como sempre, é uma necessidade: pretendemos afirmar uma continuidade da arte não-figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias (Gullar, 1959, n.p.).

O que parece ser uma constante nos países latino-americanos é uma proposta de construção de uma nova sociedade que perpassa o âmbito da arte, mas que se manifesta sobretudo na arquitetura. Nesse ponto, se aproximam do desejo utópico entranhado no projeto do Construtivismo Russo, com um caráter otimista e de ordenação do caos. As profundas mudanças de cunho econômico e social, necessárias para o surgimento dessa nova ordem, utilizariam a arte-arquitetura ao seu favor, tal como se verifica no plano desenvolvimentista brasileiro do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976).

Portanto, ela estaria impregnada da *alma* dos artistas locais que se influenciaram pelos estilos europeus e russos para, em um processo antropofágico, produzir uma arte abstrata de matriz construtiva muito peculiar. Essa arte, porém, não se manifesta de modo uniforme em todos os países da América Latina, com uma vertente teórica mais acentuada entre os países do *Sul*. A dicotomia epistemológica nesses países (Argentina, Brasil, Uruguai) sublinham extremos antagônicos, tais como: “o ótico e o orgânico, a lógica e a intuição, a máquina e o corpo, o visual e o plurisensorial” (Morais,

⁷ Mondrian é citado no manifesto surpreendentes sete vezes, para um texto curto, com menos de três laudas.



1997, p. 38). Essa oposição é facilmente identificada nos grupos que se formaram: *Asociación Arte Concreto-Invención* e *Arte Madí* (Argentina), Concretismo e Neoconcretismo (Brasil), além de uma arte geométrica de viés cinético na Venezuela.

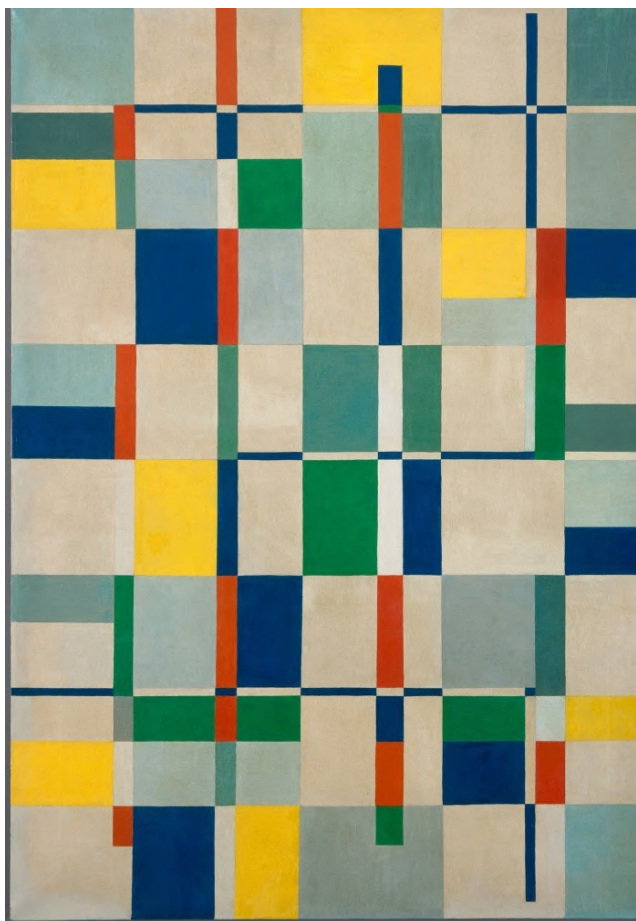


Figura 4. Lygia Clark, *Composição*. 1953. Óleo s tela, 117 x 81cm. Fonte: Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/55756/composicao>.

Acesso em: 04 nov. 2023.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na correspondência de 1959 destinada ao pintor Piet Mondrian, Lygia Clark declara ter dado continuidade ao *problema* do holandês, o qual admite se tratar de um trabalho *penoso*. Se, por um lado, os trabalhos produzidos por Clark nesse período não negam uma herança aparente com as vanguardas abstratas europeias das primeiras décadas do século XX, por outro lado, evidenciam uma linha de pesquisa própria e com problemas delimitados pela artista. Como foi discutido, as formulações teóricas de Mário Pedrosa e, principalmente, os artigos publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), entre os anos de 1956 e 1961, foram decisivos para a estruturação de uma versão da história que correlaciona o Neoconcretismo brasileiro com as vanguardas europeias e seus artistas, principalmente do Neoplasticismo liderado por Piet Mondrian.

A posição galgada para o movimento brasileiro desconsiderou, em grande parte, as especificidades do contexto brasileiro e latino-americano, pleiteando uma espécie de exclusividade e singularidade em detrimento de movimentos com propostas semelhantes em países como Argentina, Uruguai e Venezuela.



REFERÊNCIAS

- CLARK, Lygia. [Correspondência]. Destinatário: Piet Mondrian. Rio de Janeiro, maio de 1959. 1 carta.
- CLARK, Lygia. [Correspondência]. Destinatário: Luiz de Almeida Cunha. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1959. 1 carta.
- CLARK, Lygia. [Correspondência]. Destinatário: Guy Brett. Rio de Janeiro, 3 de julho de 1967. 1 carta.
- CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1967-74**. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark (1920-1988)**: 100 anos. Textos de Yve-Alain Bois et al. Tradução de Kika Serra. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2021.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Catálogo de Exposição. Introdução de Manuel Borja-Villel. Textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GLISSANT, Édouard. Parte IV Teorias. In: GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Porto: Porto editora, 2011. p. 127-170.
- GODDARD, Linda. Artists' writings, 1850–present: introduction. **Word & Image**, 28:4, 2012. p. 331-334.
- GULLAR, Ferreira. **Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.



GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. *In*: AMARAL, Aracy A. (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto construtivo na arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 80-84.

GULLAR, Ferreira. Arquivo para uma obra-acontecimento. [Entrevista cedida a] Suely Rolnik. SESC-SP; Sociedade Amigos da Cinemateca; Cinemateca Brasileira, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.FV5PQIW>. Acesso em: 28 maio 2022.

HOUSE, John. **Impressionism**: paint and politics. New Haven: Yale University Press, 2004.

HOUSE, John. Working with artist's letters. *In*: **Word & Image**: A Journal of Verbal/Visual Enquiry, v. 28, n. 4. London, 2012. p. 335-339.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção**: o neoconcretismo e a arte contemporânea no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. **Continente Sul Sur**, n. 6, nov. 1997. p. 25-39.

NOLAN, Rita. The character of writings by artists about their art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 33, n. 1, 1974. p. 67-74.

PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica, 1968. *In*: FERREIRA, Glória. **Crítica de Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PEDROSA, Mário. **Significação de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012. p. 08-15.

STILES, Kristine. Teorias e Documentos da Arte Contemporânea – Um livro-fonte de escritos de artistas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012. p. 194-205.



TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **Revista Ars**, ano 15, n. 29, São Paulo, ECA/USP, 2017.

Bruno Henrique Fernandes Gontijo. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; especialista em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas); graduado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

