

Lygia Clark

Pintura eremu experimental gisa,
1948–1958

GUGGENHEIM BILBAO

LYGIA CLARK. AURRENEKO URTEAK, 1948–1952	3
GENEROAZ ETA GAINAZALAZ LYGIA CLARK-EN ABSTRAKZIO GOIZTIARREAN	10
MUGAKOA LYGIA CLARK-ENGAN, 1957–58.....	19
LYGIA CLARK. GUZTIAREN INTEGRAZIOA.....	26

LYGIA CLARK. AURRENEKO URTEAK, 1948–1952

GEANINNE GUTIÉRREZ-GUIMARÃES

“Harmonia ikusezina garrantzizkoa da niretzat, errealtate ikusgai berriak zabaltzen dituen neurrian”. Lygia Clark¹

Abangoardia brasildarreko izen garrantzizkoa izan zen Lygia Clark, eta bere obra berritzailea 1940ko hamarkada bukaera eta 1980koaren bukaera bitartean garatu zuen, bere baitan bildurik pintura, eskultura, papereko obra, zinema, parte-hartze artea eta arte terapeutikoa. Nolanahi ere, maiz bazter uzten dira haren ikasketa-urte erabakigarriak, 1948tik 1952ra artekoak, zeinak usu arinki ordezkatuak baitaude artistak 1954an landu zuen abstrakzio geometrikoan eta arte neokonkretuan —1959an heldu zion hari— izan zituen lorpen artistikoen historia orokorrean. Hasierako aro hau oinarritzat izan zen Clarken figurazioarekiko eta abstrakzioarekiko esperimentazioan, hala nola ikusizko hizkuntza erakargarri eta sinesgarri baten artikulaziorako. Ikerketa hau dagokio Clark artista gisa jaiotzen den garaia, Roberto Burle Marx, Zélia Ferreira Salgado, Árpád Szenes edo Fernand Léger bezalako sortzaile garaikideen eragina jaso zueneko urteei, alegia. Aro honetan, gai tradiziozkoen heldu zien formatu bidimentsionalean, ongi azaltzen baitute lerroaren, formaren, kolorearen eta espazioaren trataera goiztiarra.

Lygia Clark, ezkongabetan Lygia Pimentel Lins zena, Belo Horizonten jaio zen 1920an. Umetan hasi zen marrazten eta nerabezaroan gartsuki jarraitu zuen horretan, “jakin gabe zer zen holako grinarekin egiten zuen hura”². 1938an, hemezortzi urterekin, Rio de Janeiroa aldatu zen bere senar Aluizio Clark Ribeiro-rekin, herri-lanetako ingeniaria bera. Hurrengo hamarkadan zehar, Clark hiru umeren ama izan zen eta etxeokonde lanetan ari izan zen, nahiz eta bere buruari galdetu ea jarraitu behar zuen bere artearekin modu formalagoan. 1952an emandako elkarrizketa batean adierazi zuen: “ulertuko duzu ezin nezakeela segi neure buruarekin kontraesanean. Sentitzen nuen ez zela hura nik nahi nuena”³. Clarkek bete nahi zuen nerabezaroan ireki zitzaion sormen-hutsune hori, eta 1948an jo zuen artista brasildar garaikide garrantzizkoenetako birengana: Roberto Burle Marxekin eta Zélia Ferreira Salgado; biak batera zeuden Rio de Janeiroko estudio batean⁴. Burle Marx eta Salgadorekin izandako aurreneko ikasle-arro horrek berekin ekarri zuen halako askatasun espresibo bat, kolore autoktonoak, estilazioak eta espazio lauak aditzera ematen zutena; *Konposizioa* (*Composição*, 1948) da horren lekuko, non forma geometriko organikoek, marra kakotuz markoztaturik, jarraitzen baitute ikusizko patroia bat garai bereko Burle Marxen aurkintza-sorkarien paretzukoa dena. Azken horren *Sáenz Peña plazako lilitegiaren diseinua*, *Rio de Janeiro* (*Garden Design Sáenz Peña Square, Rio de Janeiro*, 1948) izeneko obran, adibidez, nabarmen dira lerro eta forma bihurturak, asimetria konpositiboa eta landaretza koloretan eremu berdinak, bizitasunez marraztuak eta oso estilatuak. Clarkek proposamen estetiko hauek bereganatu zituen eta beteginki sintetizatu zituen bere obran.

1940ko hamarkadaren bukaeran, Burle Marx sendotutako paisajista zen, lilitegiaren diseinua irauli zuena, artez bide gisa abstrakzioa joz⁵. Oso eragin handia izan zuen harengan europar espresionismoak, Berlinera 1928an egindako txango batean ezagutu baitzuen, bereziki hunkitu zuelarik Van Gogh-ek aldeztu zuen kolorearen formarekiko beregaintzeak eta haren kolore saturatuaren arteko kontrastearen bilaketak⁶. 1930ean Rio de Janeirotik itzuli zen arte ederretan jarduteko asmoarekin eta Escola Nacional de Belas Artes-en matrikulatu zen, Lúcio Costa eta Oscar Niemeyer arkitekto brasildar modernoen zaindaritzapean. Bi horiekin egindako formazioan, Burle Marxek lilitegiak diseinatu zituen motibo kolonial eta indigenetan oinarriturik, eta bertako landaredia eta aberedia ikertu zituen, haietako formak eta koloreak bere artean txertatuz⁷. Clarkek Burle Marx ezagutu zuenean—hamaika urteren aldean zeukaten—, azken hori murgildua zegoen bere espedizio eta laneko bidaietan, hitzaldiak ematen zituen eta landare-sorta zabal bat zaintzen zuen bere Guaratiba-ko landetxean. Gainera, arte-lantegi bat antolatzen zuen bere Leme-ko etxean; bertan, Clarkek Zélia Ferreira Salgadorekin, Mário Pedrosa arte-kritikariarekin eta beste autore batzuekin tratatu zuen, eta hala, garaiko arte-giroan sartu zen eta bizi guztirako izango ziren adiskideak egin zituen. Beregan arrastorik handiena utzi zuten harremanetako bat izan zen Pedrosarekin izan zuena, Brasilgo pentsalari funtsezko eta kritikari gailenenetako bat baitzen, eta hark definitu zuen Clark “espazioaren aitzindari” moduan⁸.

Hazkunde urte horietan Clarcken eta Salgadoren arteko lotura profesionalak izan zuen eragin bat bere karrera hasiberrian. Salgadok Escola Nacional de Belas Artesen ikasten zuen; han ezagutu zuen Burle Marx, eta Cândido Portinari artista moderno brasildarraren eskolak hartu zituen. Salgado izan zen brasildar abstrakzioaren aitzindarietako bat, erakusketa egin zuen Arte Ederretako Erakusketa Nazionalean 1947 eta 1949an, eta parte hartu zuen 1951ean São Pauloko lehenbiziko Bienalean⁹. Irakaslea izan zen 1954an Rio de Janeiroko Museu de Arte Moderna arte-eskolan, hara joaten baitzen Clark ere, eta jarraipena eman ahal izan zien aurretik Lemen bereganatutako irakaspenei. Nahiz eta Salgado ezaguna izan bereziki brontzean egindako eskultura abstraktuengatik —zeinen indar, energia eta oldarrak ahalbidetzen baitzuten haiek aldi berean irudikapenezko eta ez figuratibotzat hartzea—, 1940ko hamarkadako bere margolan figuratiboak izan ziren Clark harrapatu zutenak eta aukera berrietara bulkatu zutenak¹⁰. *Lili Correia de Araújo-ren erretratua* (*Retrato de Lili Correia de Araújo*, 1949) lanean, Salgadok Pedro Correia de Araújo artista brasildarraren emazte daniarra irudikatzen du begirada solemnearekin, ile hori distiratsu ongi moztuarekin eta lepo mehe eta luzanga batekin. Emazteak, lepo urdindun blusaz eta botila-berdezko jakaz jantzirik, bizitasuna hartzen du artistaren pintzelkada espresionista askatuaren, tonu itzalien eta ukitu lineal ñimiño batzuen bitartez, zeinek nabarmentzen baitituzte aurpegiko ezaugarri funtsezkoak —begi, sudur eta ezpainak—; Clarkek oso antzeko ezaugarriak erabili zituen urte bereko marrazki batean: *Reginaren erretratua* (*Retrato de Regina*, 1949). Hor, soineko arrosaz jantzitako neskatxa enigmatiko bat egonarriz zain dagoela dirudi, behatzaileari so axolagabezko aurpegiera batekin, sorbaldak eroriak eta besoak altzoaren gainean dituela, eskuak konposiziotik kanpora gurutzatzen dituelarik. Clarkek marra uhinduaren eta lerrorik sendoenen gainean daukan kontrol sotilak forma ematen die ume-aurpegi eta silueta txikiari; haren beso-bekokietako tonu aldakorrek, berriz, sakontasun arin bat sortzen du bestela laua litzatekeen gainazal baten gainean.

Clarkek marrazki kopuru itzela egin zuen 1948 eta 1951 artean: erretratuak, figurak, kale-eszenak, aurkintzak, etxeko gauzak, natura hilak eta barnealdeak; horien artean, bere estudioa bera. Paper gaineko obra horiek, ikatz-ziriz eginak maiz, marrazteko zeukan behar atzerazinen adibideak dira,

gainazal bidimentsionaletako lerro, forma eta espazioaren printzipio oinarritzkoak lantzen jarraitzeko bidean. Paperak berez, euskarri gisa, laboratoriorik moduan balio zuen genero desberdinok zeharkatzen zituzten ideiak praktikan jartzeko eta esperimendatzeko. Ondoz ondo dauden bi gizon-figura irudikatzen dituen ikatz-zirizko *Titulurik gabea* (1951) erretratuan, adibidez, behatzailea hunkitzen du, eta harekin lotura barnekoi bat sortzen, paper gainean ikatz-ziria aplikatzeak sortutako leuntasun etereoari esker —marka, lerroa, itzalen efektua—, artistaren eskuaren lanak eta eremuaren egokikortasunak areagotua. Emakume figura irudikatzen duten marrazkietan, gutxi baitira, artistak, bere konposizio laukizuzenaren barruan, gorputz izengabeak bihurrikatzen ditu angelu zorrotz abstraktuetan, lerro laster hurrenkaturik eta arinki itzaleztatutako tonu desberdinen bitartez. *Titulurik gabea* (1951) obran, ikatza paperaren kontra igurzterakoan marra lodi eta zabalaren bidez, kale-ertza histu egiten da eta irudi luke laino bat desegiten dela gorantz doazen zuhaitzen inguru lausoen eta ondoko espazioen artean. Bere aldetik, Clarken estudioa, aldi berean portu seguru, aterbe eta lantoki izanik, artistarentzat erreferentziazko puntu funtsezkoa izan zen. *Barnealdea* (*Interior*, 1951) lanean, margolan bat irudikatzen du atzetik, asto baten gainean jarria, armazoiari protagonismoa emanez eta, ondorioz, eremuaren hierarkia gainazpikatuz. Lan horrekin iragartzen du ezinbestean honako serie hau: *Markoa hautsiz* (*Quebra da moldura*, 1954)¹¹.

Burle Marxek eta Salgadok ez ezik, Clarki beste figura historiko batzuek eragin zioten, zeinek forma eman baitzioten XX. mende hasieran Brasilgo arte modernoari eta bere inkontzientean bortizki markatuak gelditu baitziren ezinbestean. Anita Malfatti eta Tarsila do Amaral bezalako sortzaile nabarmenek esperimendatzeko askatasunaren alde egin zuten, arte kontserbadorearen paradigmatik urruti, eta arte nazional baten fundazioan murgildu ziren 1920ko hamarkadan. Oswald de Andrade-k 1928an argitaratu zuen bere *Adierazpen antropofagoa* (*Manifesto antropófago*), zeinak sustatu baitzuen ideia europarren sarrera eta sintesia Brasilen kezka gaitan.

Emiliano Di Cavalcanti-k erretratatu zituen Brasilgo gizarteko talde baztertuak 1930eko hamarkadan, eta partaide izan zen Artista Modernoen Klubean, zeinak oinarriak jarri baitzituen, 1940ko hamarkada bukaeran, São Pauloko eta Rio de Janeiroko Arte Moderno museoak bezalako erakundeak sortzeko¹². Izen nagusi horien artean daude Maria Helena Vieira da Silva-renak eta Árpád Szenes-enak ere, Bigarren Mundu Gerra lehertu ondoren, 1940 eta 1947 artean, Rio de Janeiron erbesteratutako europar artistak baitziren. Clark Rio de Janeirora aldatua zen bi urte eskas lehenago, eta seguraski izango zuen bi haien etorreraren berri, guztiek ere tratua baitzeukaten hiriko artista eta idazleekin eta erakusketak egiten baitzituzten maiz bertako galeria eta museoetan.

Da Silva eta Szenes Rion agertzea ustekabekoa izan zen, zeren hasiera batean Lisboan aterbetu baitziren, 1939an, beren Parisko estudioa atzean utzi ondoren. Hala eta guztiz ere, ez zuten lortu Portugalen egoiliar baimenik, Da Silvak, portugaldarra izanik, hiritartasuna galdu baitzuen Szenesekin ezkontzean, zeina judu hungariarra baitzen¹³. Behin Brasilera ezker, bikotea harremanetan hasi zen Murilo Mendes eta Cecília Meireles poeta brasildarrekin eta Carlos Scliar artistarekin, zeinek lagundu baitzieten Internacional hotelean finkatzen eta sartu baitzituzten arte-eszena kariokan¹⁴. Rioko aurreneko urteetan, Szenesek bere obra erakutsi zuen Casa da Imprensa-n (1941), eta Da Silvak Museu Nacional de Belas Artes-en (1942). Erakusketa horien ondoren erakunde garrantzizkoen enkarguzko lanak etorri ziren, hala nola Universidade Federal Rural de Rio de Janeiro eta Escola Nacional de Agronomia, hurrenez hurren. Gainera, lantegi bat antolatu zuten hoteleko *suite*-an bertan, zeina

bihurtu baitzen “eztabaida-gune bat poetek, musikariek eta artistek parte hartu zutena”¹⁵, non nabarmentzen hasitako brasildar sortzaileek marrazkia eta pintura ikasten baitzituzten Szenesekin: Burle Marxen lantegiaren antzeko ekimena izan zen, hura ere Rion ezagutu baitzuten.

Erbestealdi honetan, Da Silvaren eta Szenesen obrek gai barnekoi eta familiakoak tratatzen zituzten, eta neurri handi batean figuratiboak eta irudikapenezkoak izan ziren: erretratuak, figurak, hiriko eszenak eta aurkintzak... Motibo horiekin guztiekin ekin zion Clarkek ere bere arte-karrerari. Da Silvak eta Szenesek arte-eszena kariokan parte hartzen zutelarik eta seguraski lagunarte berberarekin zituztelarik tratatuak —Burle Marx zen ezaupide komuna—, oso litekeena da Clarkek bien obra ezagutzea. Nabaria da antz bat, estiloari eta konposizioari dagokienez, Szenesek eta Clarkek lerroari beren erretratuetan ematen dioten trataeran, beren ereduaren esentzia atzemateko asmoarekin. *Murilo Mendes* (1940–47) lanean, Szenesek erretratatu du bere adiskidea liburu bat irakurtzen, burua makurturik eta angeluan eseria dagoela; Clarkek 1949an margotutako *Titulurik gabea* erretratuan bi gazte agertzen dira aurrez, gorputzeko izaki bakar bat balira bezala elkarlotuak. Oso esanguratsua da erretratu horietako lerroaren erabilera, zeren bi artistek siluetak marraztu baitzituzten marra eta imintzio grafiko gutxienekoekin, ahalbidetuz horrela irakurketa bikoitz bat, bere zentzu adierazkorragatik eta bere funtzio irudipengileagatik. Szenes eta Da Silva 1947an itzuli ziren Parisa, eta Clark Frantziako hiriburuko beren estudioan izan zen 1950ean. Hark bere burua Szenesen ikasletzat hartzeak argi erakusten du jarraipen bat zegoela seguraski Brasilen hasitako ikasle-irakasle harremanean¹⁶.

Clark Parisa joan zen 1950ean ikasteko gogo biziz, eta bi urte eman zituen Szenes, Fernand Légerekin eta Isaac Dobrinsky-rekin lanean¹⁷. Ez ziren gutxi Parisa joaten zirenak artistikoki formatzera, eta haietako askok erabaki zuten Léger hartzea maisutzat, hala nola Malfattik, Do Amaralek eta Da Silvak. Clarkek ere ildo profesional horrekin bat egiteak erakusten du zer ausartzia eta benetakotasunez hartzen zuen bere karrera. “Parisa etorri naiz [...] pintura ikastera”, idazten zuen bere egunkarian, aurrenekoz egiazki aske sentituz¹⁸. Hirira egokitzen eta frantsesa ikasten zuen bitartean, egunero zuen pintatzen eta marrazten gogotsuki, Bigarren Mundu Gerraz geroztikako europar artean murgilduz eta informalismoa, tatxismoa edo abstrakzio lirikoa bezalako mugimenduak ezagutuz. “Hemen gauza bat bakarrik egin nuen ondo: eskaileren marrazkiak”¹⁹, idatzi zuen berriro bere egunkarian, era prosaikoan, bere eskailera-estudioez ari zela. Motibo hori marrazteari ekin zion 1948an, Burle Marxekin ikasten ari zela, eta Parisen berriro hasia zen motibo hura lantzen Légerrekin. Nahiz eta, adibidez, *Konposizioa. Eskailera* (*Composição. Escada*) lanak —1948an pintatu zuen baranda metalikoa eta leiho karratu dituen eskailera kiribildua— Clarken arkitektura- gaiekiko joera erakusten duen, Parisen egin zuen jauzi abstraktiora. Bere *Eskailera* (*Escada*, 1951) 1948an pintatu zuenaren antzeko eskailera kiribildua da, baranda batekin eta leiho batekin; kasu honetan, ordea, Clarkek kolore distiratsuak, forma geometrikoak eta espazio berdinak jartzen ditu, iragarritz Brasilgo abstrakzio geometrikoaren gailur gertatuko ziren geroagoko obrak, 1954an izan baitzen hori²⁰.

Bere Parisko egonaldia azkenaldera, Clarkek bere lehenbiziko bakarkako erakusketa egin zuen Institut Endoplastique delakoan, hango zuzendari Jamil Hamoudi-k antolatuz; erakusketaren izenburua *L. Clark-Ribeiro* izan zen, eta artistak berak marraztu zuen erakusketako gonbidapenaren irudia. Han erakutsi zuen obra abstraktuen multzo bat, zeinek nabarmentzen baitzuten “botere erritmikodun lerroen egitez sortutako espazio baten materializazio grafikoa”²¹. Hamoudik “harrigarri” iritzi zien haren konposizio bidimentsionalei eta haren “estilo monumentala” nabarmendu zuen,

pentsaturik jaiotzen zirela “aberastasun materiala” salatzen zuen “sentiberatasun artistiko” batetik eta haietan zetzan “karisma bizi” eta esentzial batetik²². Erakusketa hura iragartzeko *Art d’aujourd’hui* aldizkarian argitaratu zuen *Titulurik gabea* (1952) marrazkian, Clarkek grafitoan irudikatzen du egitura arkitektoniko abstraktu bat konfigurazio formal eta espazial zehatzen bitartez. Grafitozko arkatzak ematen dio artistari ahalmena beltz belusatuak eta tonu gradazioak lortzeko, konposizioan luze-zabalka hedatzen den patina batekin. Hamoudik aipatzen duen aberastasun materiala formatua hautatzean nabarmentzen da: paperean agertzen da, adibidez, euskarria ukitzerakoan artistaren eskuak utzitako grafito marka, gainazal piktorikoaren gainean lorratz grafiko bat uzten duen urradura fisikoa baita.

Clarken Parisko aro goiztiar horretako lanak, bereziki Légerren eraginpean sortuak izan zirenak, ikertu dituzte Paulo Herkenhoff eta Luis Pérez-Oramas bezalako aditu eta kritikariek, zeinek eztabaidatu baitute artistak pintura-gai moduan arkitekturaz egiten duen erabileraz²³, eta lotzen baitituzte 1952ko haren margolanak Légerrek, 1920ko hamarkada erdialde eta bukaeran, artea eta arkitektura batuz egin zituen proiektuekin²⁴. Légerrek Parisko 1925eko Arte Apaingarrien Nazioarteko Erakusketako L’Esprit Nouveau pabiloiari egindako ekarpenak ekarri zuen pintura eta arkitekturaren arteko harremana ulertzeko era berri bat, artistak ohartuki bateratu baitzituen bere [1925eko horma-pinturak](#) (*peintures-murales*) pabiloiko aurretiazko egituretan²⁵. Le Corbusierrekiko lankidetzan estuan, Légerrek arbuia zuen bete-betean “arkitekturarentzat pintatzea” eta aukeratu zuen haren ordez “arkitekturan pintatzeko” asmoa, zeinak bere iritziz “asebetetzen baitzuen gizakiek daukaten ‘gainazal bizien’ premia” arkitekturarekiko harmonia osoan²⁶. Ikuspuntu horri eutsiz, Clarkek honako hau adierazi zuen Belo Horizonteko Escola Nacional de Arquitetura-n 1956an emandako eskola magistralean: “bete-betean sinesten dut artearen eta bizitzaren arteko batasunaren bilaketan”²⁷. Bateratze horrek berebiziko eragina dauka 1950eko hamarkadaren erdialde eta bukaera aldera bere lanei ematen dien trataeran, zeinetan heltzen baitio pinturari “eremu esperimetal” gisa, harmoniazko espazio bizigarri berrien bila²⁸. Lerroa organikoagoa, malguagoa, ildaskatuagoa eta biziagoa egiten da, eta horrek uzten dio autoreari modulatzeko margolanaren gainazal piktorikoa, maketa arkitektonikoaren panelak, bere [Zomorroak](#) (1960ko hamarkada) saileko eskultura metalikoaren artikulazioak eta, gerora, [Ibilian](#) (*Caminhando*, 1963) obra performatiboa, non lerroa bihurtzen baita Moebiusen zinta bizi bat, “buruz buruko *affaire* bat, fusio bat” zeharkatzen duena²⁹.

Lygia Clarken formazio artistikoa 1938an hasi zen, Belo Horizonte utzi eta Rio de Janeiroan kokatu zenean. Artista autodidakta izanik, harremana izan zuen Brasilgo eta atzerriko egile moderno ospetsuekin —aipatutako Burle Marx, Salgado, Szenes eta Léger—, eta haien irakaspenak bereganatu zituen. Saiatze-hutsegiteen bidez, eta adore eta jarraitasun handiz, lerroa, forma, kolorea eta espazioa arakatu zituen, aurrenik erretratuaren, figuren, natura hilen eta kaleko zein barneko eszenen gaineko ikerketekin, eta geroago bere konposizio abstraktuekin. Parisera egindako bidaiak funtsezkoa izan zen harentzat artista gisa garatzeko, eta bulkatu zuen esperimendatzen hastera abstrakzioarekin eta artearen eta bizitzaren arteko fusioarekin. Bere obrak organismo bizitzat hartzeak zubiak ezartzea ahalbidetzen zion, ezinbestean bideratuko baitzuten bere geroagoko ikerketa artistikoetara.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, S.L.;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Lygia Clark, titulurik gabeko testu mekanografiatua, d.g. Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro. [itzuli]
2. Mauricio, Jayme. “Uma nova e talentosa pintora”, *Correio da Manhã*, urriaren 26a, 1952, 11. or. [itzuli]
3. *Ibid.* [itzuli]
4. *Ibid.* [itzuli]
5. Roberto Burle Marxi buruzko informazio gehiagorako, ikus: Hoffmann, Jens eta Claudia J. Nahson, arg. *Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist*. The Jewish Museum, New York, 2016. [itzuli]
6. Iris Montero, Marta. *Roberto Burle Marx: The Lyrical Landscape*. University of California Press, Berkeley, 2001, 17. or. [itzuli]
7. *Ibid.* 21. or. [itzuli]
8. Pedrosa, Mário. “Significação de Lygia Clark”, *Jornal do Brasil*, urriaren 23a, 1960. [itzuli]
9. Salgadori buruzko informazio gehiagorako, ikus: *Zélia Salgado: Uma retrospectiva, 1935–1988*. Museu de Arte Brasileira/FAAP, São Paulo, 1988. [itzuli]
10. Lygia Clark, titulurik gabeko testu mekanografiatua, uztailaren 9a, 1971. *Op. cit.*, 460. or. [itzuli]
11. Butler, Cornelia H. “Lygia Clark: A Space Open to Time”, hemen: Butler, Cornelia H. eta Luis Pérez-Oramas, arg. *Lygia Clark: The Abandonment of Art*. Museum of Modern Art, New York, 2014, 17. or. [itzuli]
12. De Andrade Tosta, Antonio Luciano. “The Rise of the Modern: The 20th and 21st Centuries in Brazil”, hemen: *Latin America in Focus: Brazil*. ABC-CLIO, Santa Barbara, Kalifornia, 2016, 232. or. [itzuli]
13. Rosenthal, Gisela. *Vieira da Silva, 1908–1992: The Quest for Unknown Space*. Taschen, Kolonia, 1998, 39. or. [itzuli]
14. Arpad Szenes, *Vieira da Silva: Período Brasileiro*. Pinacoteca, São Paulo, 2000, 11. or. [itzuli]
15. *Ibid.*, 12. or. [itzuli]
16. Lygia Clark, titulurik gabeko testu mekanografiatua, uztailaren 9a, 1971. [itzuli]
17. Mauricio, Jayme. “Uma nova e talentosa pintora”. *Op. cit.*, 11. or. [itzuli]
18. Lygia Clark, titulurik gabeko testu mekanografiatua, uztailaren 9a, 1971. [itzuli]
19. Lygia Clark, titulurik gabeko testu mekanografiatua, uztailaren 9a, 1971. [itzuli]
20. Clark eta abstrakzio geometrikoaren arteko harremanaren azalpen xehatu baterako, ikus bedi Adele Nelson-ek katalogo honetarako idatzitako artikulua: “Generoaz eta gainazalaz Lygia Clarken abstrakzio goiztiarren”. [itzuli]
21. R. V. Gindertael. “Clark-Ribeiro”, *Art d’aujourd’hui*, 3, 6. zk., 1952, 32. or. [itzuli]
22. Hamoudi, Jamil. “L. Clark-Ribeiro”, 1952an egindako erakusketaren liburuxka, Associação Cultural «O Mundo de Lygia Clark» elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro. [itzuli]

23. Herkenhoff, Paulo. “Lygia Clark”, hemen: *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies, Bartzelona, 1998, 36. or. [itzuli]
24. Pérez-Oramas, Luis. “Lygia Clark: If You Hold a Stone”, hemen: Butler, Cornelia H. eta Luis Pérez-Oramas, arg. *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, 36. or. [itzuli]
25. Green, Christopher. *Leger and the Avant-garde*. Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1976, 291. or. [itzuli]
26. Egilearen letra etzana. *Ibid.* 298. or. [itzuli]
27. Clark, Lygia. “Conference Given in the Belo Horizonte National School of Architecture in 1956”, 1956. Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro. [itzuli]
28. *Ibid.* [itzuli]
29. Lygia Clarkek Hélio Oiticica-ri bidalitako gutuna, martxoaren 31, 1971. Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro. [itzuli]

GENEROAZ ETA GAINAZALAZ LYGIA CLARK-EN ABSTRAKZIO GOIZTIARREAN

ADELE NELSON

“Neska gelditu egin zen”¹. Titulu horixe darama Lygia Clark pintore abstraktu nabarmendu berriari buruz Linda Bo Bardi arkitektoak zuzendutako *Habitat. Revista das artes no Brasil* São Pauloko arte- eta diseinu-aldizkarian 1953an agertu zen bi lerroko iruzkin batek. Ohar labur horrek aipatzen du Clarkek *Visão* aktualitatezko aldizkariari emandako elkarrizketa bat, non artistak kontatzen baitu gaztetan pintatu egiten zuela, baina zortzi urtez pintura utzita eduki zuela bere hiru umeak hazten ari izan zelako. Ez dago bestelako iruzkinik, tituluaz kanpora². Beharbada kargu-hartze bat zatekeen amatasuna nabarmenteagatik emakume artista baten biziaren gainerako alderdien gainetik, nahiz eta *Habitat*-ek ere parte hartu zuen, emakumea ez ezik, ama ere bazen artista baten gaineko eztabaida aski nahasian. 1953aren hasieran, Clark pintore gailentzat joa zegoen eta Abstrakzio Geometrikoaren ordezkari gisa hartua, São Pauloko Grupo Ruptura sortu berriko kiderik ezagunenekin batean (Geraldo de Barros eta Waldemar Cordeiro). Talde honi gehitu behar zaizkio Rio de Janeiron kokatutako beste artista batzuk, hala nola Abraham Palatnik eta Ivan Serpa, azkenengo hori izan zelarik 1954an, Clarkekin batera, arte abstraktuan ari zen beste kolektibo baten sortzailea (Grupo Frente zuen kolektiboak izena). Prensaren liluragarria izan zen artista hilabete batzuetan, 1952ko azaroan Rio de Janeiroko Hezkuntza Ministerioaren ordezkariak eskaini zion bakarkako erakusketaren ondorioz; kritiko batek aitortu zuen deseroso sentitzen zela klase ertain altuko emakumetasunaren eta amatasunaren adierazle haiek asimilatu beharrez, ahotan xeheki hartuaz aldi berean Clarcken edertasun, janzkera eta keinuak, eta adieraziaz “neskatxak talentu handia zeukala”³.

Clark Brasilgo hiriburu kosmopolitenetako eszena artistikora itzultzea aztoragarria izan zen beste zentzu batean. Teorizazio formala, Mário Pedrosa eta Cordeiro buru zituena, oinarrizko bide-erakuslea izan zen Rio eta São Pauloko Abstrakzio Geometrikoaren ordezkarien jardunbidean, hala nola De Barrosenean eta Serparenean. Formaren barrutian, artistek eta teorikoek ohartarazpenak egin zituzten artelan abstraktuen produkzioan eta harreran egikaritzen den pertzepzio-lanaren inguruan, nabarmenduz aldi berean formatu desberdinak bateratuz lan egin beharra. Clarkek, 1953an bere obraren eduki erreferentzialak bazter utzi zituelarik, genero eta diziplina desberdinekin lan egin zuen: antzerkiko eszenografiak eta erakuslehoak diseinatu zituen, eta diseinu arkitektonikoekin esperimentatu zuen, zeinak bidea eman baitzion Oscar Niemeyer arkitektoarekiko lankidetzara iragarri bati⁴. Hala eta guztiz ere, Clarkek ez zuen erabili “forma” terminoa; haren tokian, gainazalak sortzeaz eta haiekin esperimentatzeaz ohartarazten zuen behatzailea, artearen, diseinuaren eta arkitekturaren diziplinarteko intersekzio-puntu gisa ikusten baitzituen, eta hedatuz horrela modu erabakigarrian Brasilgo arte abstraktuari buruzko teorizazioa.

Clarkek abstrakzio brasildar goiztiarrari egindako ekarpenei buruzko ikerketak maiz zentratzen dira bere *linha orgânica* (lerro organikoa) neologismoan, zeinari artistak pisu handia ematen baitzion bere

iraganeko obrari begira jartzen zenean, bere lehenbiziko lanen giltza formal eta teoriko gisa. Lehenbizi 1956an, bere jaioterri Belo Horizonten, Escola Nacional de Arquitetura-n emandako hitzaldi batean, eta geroago bestelako testu eta elkarrizketetan, Clarkek “lerro organikoa” terminoarekin izendatzen du 1954an errebelatua bezala sentitzen duen eta bere ondorengo arte-langintzarako funtsezko irizten dion ideia bat⁵. Ez da jadanik arte ederrek berezkoa duten formatu propio batean irudikatutako marra grafiko bat: Clarkek sortutako lerroak hutsarte fisikoak dira, bere pinturen gainazalak bereizten dituztenak, eta, egilearen arabera, bizi izandako espazio eta errealtateekin lotzen dituzte bere obra abstraktu ez objektiboak. Lerro hauek mundu errearen behaketan daukate beren jatorria eta, zehazkiago, “gainazal oso bat zedarrizteko dauden ateen lerro funtzionaletan, edo ehun, arropa eta abarren josturetan”, zeinak bidaltzen baikaituzte urradurazko beste adibide batzuetara (ate baten inguruko hutsarte bat, zulo bat ehun batean), edo josturazkoetara (ehun hori berori adabakitu edo ipinkiekin, atea eta bere markoa batzen dituzten gontzak), gainazal jakin bat aldatzen baitute⁶. “Lerro organikoaren aurkikuntzaren” istorioa 1950eko hamarkadaren azkenaldera gelditzen da finkatua Pedrosaren, Ferreira Gullar kritikariaren eta poetaren eta artistaren beraren testuetan; kasu batzuetan, Clarken collageak ezarriak gelditzen dira elementuen arteko lerro birtual bat hautematen den aurreneko lan gisa, aukeratutako koloreen arabera agertzen edo desagertzen delarik lerroa⁷.

Hala eta guztiz ere, lerro organikoaren aurkikuntza ez da Clarkek bere lehenbiziko lanei buruz kontatzen duen istorio bakarra, zeina, bestalde, modu ezberdinetan kontatu baitzuen⁸. (Zehaztasun linguistikoa ez da apartekoa Clarken 1950eko hamarkadako eskuidatzietan⁹). Lerro organikoak irauten du bere produkzioaren hasierako egitate gisa, aldez ongi datorkiolako Clarken jarduera artistikoak eskaintzen duen kontakizunari, gero eta parte-hartzaileagoa baita jarduera hori, errotik gainera. Beste gai batzuei nagokiela, hala nola baitira erakusgai diren obren hautaketa-lana edo bere nortasun propioaren eraikuntza 1950eko hamarkadaren erdialdean fotografiaren bitartez, argudiatu nahi nuke bere interes diziplina-artekoak eta lerro organikoaren eta beste estrategia formal batzuen bitartezko gainazalaren kontzepzioa ez daudela bereizterik bere genero-politika eta -jardueratik. Clarkek, hamarkada bereko erdialdean, bere eginahal artistikoaren interes sozialak azpimarratu zituen, formaz haratago. 1956ko aipatu hitzaldian, hierarkia profesional eta sozialak kritikatu zituen Clarkek, eta arkitektoek artisten lanari ematen dioten trataera “patriarkala” —proiektuaren eranskin gisa, eraikitako hormen apaingarri huts gisa— gaitzetsiz itxi zuen bere mintzaldia¹⁰. Bere jatorrizko eskualdeko meatze-ekonomiari egokitutako hizkuntza batean, Clarkek konparatzen ditu arkitektoak “barnealdeko meatzariarekin, zeinak, lagunari jateko on bat eskaintzen diolarik, emaztea sukaldean uzten baitu, ate-atzetik entzunez berak egin duen jatekoari lagunak egindako laudorioa”¹¹. Arkitektura brasildar modernoari hamarkadetan ia aho batez egindako nazioarteko goraiamenen ondoren, eta herrialdean eraikitze-lana bete-beteko indarrean zelarik, Clarkek suharki dei egin zuen arkitekturaren eta arte bisualen arteko lankidetzari birdefinitzera, patriarkatuaren kontrako erronka moduan.

EMAKUME-EZAUGARRIA

1952an, Pedrosak zera ondorioztatu zuen: “gustu ona da haren emakume-ezaugarri bakarra”, berak Clarken fintasun gehiegizkotzat zeukanaz ari zela, hari eskatuz gara zezala bere ageriko “zentu estrukturala”¹². Kritika hori gorabehera, Pedrosa Clarken aldeztaille sendoa eta sutsua zen, eta hark ere

biziri estimatzen zuen bera. Bere nortasuna nola moldatzen duen, obra jendaurrean aurkezterakoan darabiltzan teknikak eta 1953 eta 1954 bitartean bere produkzioan gertatzen diren aldaketak ulertzeko, beharrezkoa da testuinguru batetik abiatzea, hots, ustezko gustu onaren suntsitze progresibotik, zeinaren ondorioz artistak aldatzen baititu mihise gaineko olio-pinturen paleta argitsuak bi edo hiru koloretako margolan ilunengatik, osagai industrialak hartzen dituztelarik gainera.

1953ko otsailean, Arte Abstraktuaren Erakusketa Nazionala egin zen Quitandinha-n —elite nazional eta atzerrikoentzako behialako hotela eta kasinoa baitzen, 30eko hamarkadan Petropolis-en eraikia, Rioko aldirietan—, Brasilgo abstrakzio geometrikoaren gertakari fundazioaletako bat. Clarkek *Konposizioa* (*Composição*) deituriko hiru margolan erakutsi zituen han. Seguru asko bere 1953ko mihise gaineko olio-pinturak izango dira, elkar ebakitzen duten forma triangeluar koloreaniztunez osatuak. Bere iruzkinean, Pedrosak onerako konparatzen zituen artistaren obra berriak eta bakarkako erakusketan hilabete batzuk lehenago erakutsi zituenak, argudiatuz Clarkek “kezka estraplastikoak” bazterrean utziak zituela, “forma-, espazio- eta erritmo-arazoetan” zentratzeko¹³.

1953ko margolan horiek izan ziren, irudikapenezko eduki oroz gabeturik, 1953an edo 1954an Clarken estudioan egindako argazkigintza-saio batean erakutsi zirenak; harraldi orokor batzuk ziren, non artista zenbait obraren aurrean eserita agertzen baitzen, eta baita haren lehen plano bat ere, Grupo Frenteren aurreneko erakusketako katalogoa irudiztatu zuena¹⁴. Argazki hauetan duen itxurak emakume-artista dirudunaren papera (paper onartua) irudikatuz erakusten digu Clark, abangoardiako artearen kontsumitzaile gisa gehiago, ekoizle moduan baino. Bere ofizioko ezaugarriez inguratua egonagatik, herri-iruditerian arte abstraktuaren behatzaileak diren modeloen eta zine-izarren erako jantziekin jantzia dago Clark —gona koloreaniztun bat barne, margolanetako tonuekin bat datorrena—. Argazki horiek zentzu bat daukate: Clark ezaugarritua dago arte-behatzaile sofistikatu eta ideal baten moduan eta, aldi berean, sortzaile aldakor moduan. Eszena orokorrak, Petropolis hiriko espazio publiko zabal batean jarritako erakusketak bezala, oparotasun ekonomikoa eta sortzailea iradokitzen du, klase pribilegioaren sinboloz betea.

1954an egindako Arte Modernoaren Erakusketa Nazionalaren hirugarren edizioan, beste artista batzuekin batera mobilizatu zen Clark Gobernu Federala estutu nahian, honek beheratu zitzen inportatutako arte-langaien gaineko muga-zerga garestiegiak, eta aurkeztu zituen lan batzuk kontraste nabarmena egiten zutenak artistak mezenas eta artisau bikain-aurkitzat hartzen dituen irudiarekin. Clarkek *Quadro objeto* izena jarri zion bere ekarpenari, bi eratara uler baitaiteke: aldarrikapen gisa —“koadro-markoa”— eta abstrakzio ez-objektiboaren adierazpen gisa —“koadro-objektua”—. Prentsak, baina, “marko” soil bat bezala deskribatzen zuen¹⁵.

Nahiz eta Erakusketan parte hartu zuten artista gehienek, protesta moduan, zuri-beltzean pintatu zuten, Clark haratago joan zen, mihiserik gabeko marko bat erakutsiaz¹⁶. Badago Erakusketaren erregistro fotografiko bat, egunkari batean argitaratua, non Clarken *Quadro objetoren* zati bat ageri baita; gaur ez da haren egonlekuaren berririk¹⁷. Clarkek marko bikoitz bat sortu zuen, zuriz pintatutako marko txiki bat itsatsiz beltzez pintatutako beste handiagoko baten gainean. Lehendik erakutsitako obra teknikoki konplexu eta arretaz bukatutakoek ez bezala, lan honek izaera esperimental eta iraupen gutxikoa du. Konposizio deszentratuak —beheko ertzean marko handienaren bertsio txikiagoa ageri da— eta elementuen proportzioak, errepikatzeak eta biraketak orotarazten dute orobat 1954an

datatutako mihise gaineko obra markodunen saila, geroago *Markoa hautsiz* (*Quebra da moldura*) eta *Lerro organikoaren aurkikuntza* (*Descoberta da linha orgânica*) tituluak eman zizkiena, eta aurrenekoz Veneziako Bienalean erakutsi zuena hilabete geroago¹⁸.

1954ko Veneziako 27. Bienalerako bere obren hautapenean, Clarkek ezagutarazi zuen zer lotura zegoen 1953an eta 1954an egin zituen sareta bidezko margolan kaleidoskopikoen eta urte hartako bertako bere mihise gaineko obra markodunen artean. Lotura horrek kanpo uzten zuen artistak arkitekturaren, ehunen eta collageen materialtasunean aurkitutako lerro organikoaren inguruan sortu zuen kontakizuna. Clarkek Venezian kontatu zuen istorioak kromatismo eta geometria konplexuetan ezartzen zuen kolore eta forma oinarrikoago eta biluziagoetara jauzi egiteko oinarria¹⁹. Errotiko haustura baten orde, trantsizio bat izan zen, kubismoa, De Stijl eta suprematismoa harrapatzen zituena, nondik ondorioztatzen baita lerro organikoaren lotura XX. mende hasierako europar eta erusiar abangoardien azterketarekin.

Clarkek zenbakien hurrenkera bat jarri zien titulu gisa erakutsitako bost margolanei, denak 1954an datatuak baitziren, eta zabalera bereko mihise gaineko olio-pintura hirukote batetik abiatzen zen bilakaera bat iradoki zuen. *Konposizioa 1. zk.* (*Composição no. 1*) eta *Konposizioa 3. zk.* (*Composição no. 3*) lanek espektro tonal argitsuak partekatzen dituzte, figura trapezoidal gurutzatuak eta berdetik horirako paleta bat. Espazio tridimentsional etereoan gainean proiektatutako forma geometriko zeharrargitsuen orde, *Konposizioa 2. zk.*-an (*Composição no. 2*) Clarkek laukiteria irregular zapal bat elkarretaratzen du, zeinak joko-taula bat oroitazten baitu, non berde eta zuri bero koloreko zerranda estuak nabarmentzen baitira laranjatik gorrirako nahasketa tonalekiko zatien gainean. *Konposizioa 4. zk.* (*Composição no. 4*) —gaur *Markoa hautsiz 4. zk.* (*Quebra da moldura no. 4*)— eta *Konposizioa 5. zk.* (*Composição no. 5*) —gaur *Markoa hautsiz 5. zk.* (*Quebra da moldura no. 5*)— lanak txikitxoagoak dira, eta konbinatzen dituzte egur pintatuzko markoak eta haietan sartutako mihiseak batzuen eta besteen arteko desberdintasun garbiak indartzen dituzten konposizioekin. Clarkek kasu honetan ez zituen aintzakotzat hartzen aurreneko hiru obrak ezaugarritzen dituzten arte ederretako teknikak —olioak nahastea kolore aniztasun itxuraz mugagabe bat sortzeko—. Horren orde, olio hodontik zuzenean aplikatzen du pintzel batekin, eta hormako olio-pintura erretxinaduna, ihinztagailu batekin²⁰. *Konposizioa 4. zk.*-an, beste lan garaikide batzuetan bezala, Clarkek esplizituki aipatzen du Kazimir Malévich-en obra, haren forma geometriko gutxieneoak eta hondo berdinak hartuz; muturreraino eraman zuen hizkuntza soildu hori, *Konposizioa 5. zk.*-an. Venezian, Clarkek aurkeztu zuen mihisez eta markoz osatutako edo lerro organikoan oinarritutako obren sorrera, ez objektu erreal gisa —horma bat, ate bat, ehun bat, collage bat—, baizik eta pintura abstraktuaren konplexutasun formalaren erakusgarri gisa.

ARTEAK EZ DAUKA GENERORIK

1957an, galdetu ziotelarik ea emakumeek egindako artea desberdina zen, Clarkek erantzun zuen: “Ez. Arteak ez dauka generorik. Norbanakoaren izaeraren arabera da hanpatuagoa edo preziosistagoa izatea”²¹. Ondoren, zehaztu zuen bere pintura industrialaren eta egurrezko panelen erabilera ez zela

uztartzeko aukera bereziki preziosista batekin. “Gainazalak modulatu nituen ihintzagailua eskuan nuela”, adierazi zuen, autoak pintatzeko erabiltzen den tresna batez ari zela eta bere lan fisikoaren urratsak xehatuz: ebaki, lixatu, elkarretaratu eta ihintzatu²². Bestela esanda, bere laneko prozesu industrialak genero estereotipoen kontrako borrokarekin lotu zuen Clarkek.

1955ean, Clarkek lehen aldiz erakutsi zuen *Gainazal modulatu* (*Superfície modulada*) izeneko sail berria, aldi bertsuko bi erakusketa garrantzizkotan egin ere: São Pauloko hirugarren Bienalean eta Rio de Janeiroko Museu de Arte Moderna-ko Grupo Frenteren bigarren erakusketa²³. 1955 eta 1957 artean sortutako sail hori *Barnealde-maketak* (*Maquetes para Interior*) sailarekiko elkarrizketa moduan jaio zen —1955ean sortutako eredu arkitektoniko erakusleihen-erakoz osatua— eta materialki eta kontzeptualki ahaidetua zegoen mihisea eta markoa konbinatzen zituzten aurreko urteko obrek, nahiz eta artistak gauza berritatu aurkeztu. Orduan utzi zion obrak “konposizio” izendatzeari, eta olio eta mihisea baztertu zituen material industrialetara igarotzeko eta orobat erabiltzeko behatzailea obra hauek — aurreneko begiratuan obra lauak zirenak, grafikoak— gainazal modulatu gisa hartzera bultzatzen zuten tituluarekin.

Gainazal modulatu sailak bidea ematen dio artistari bere berrikuntzetan aurrera egiteko. Hirugarren Bienalean, 1955eko urtarrila eta maiatza artean, Clarkek aurkeztu zituen obretan —batetik hirura zenbakiak— esperimentatzen zuen zur kontraxapatuzko edo bertan ekoiztutako konglomeratuzko panel sartuekin —bakun nahiz anizkunekin—²⁴. Nahiz eta pinturaren materialek eta aplikazioak izaera berdina daukaten eta elementu guztiek bat egiten duten plano berean, prozesu teknikoak *Markoa hautsiz* sailatik eratortzen da, eta ekinbide bisualari azpitik dabilkio tentsio bat itxura eta hondoaren, markoaren eta koadroaren, eta lerro grafikoaren eta fisikoaren artean. 1955eko uztailean, Grupo Frenteren bigarren erakusketa, Clarkek lautik seira zenbakitutako obrak erakutsi zituen, eta haien artean *Gainazal modulatu 5. zk.* (*Superfície modulada no. 5*). Haiekin abiarazten du teknika desberdin bat. Ekinbide bisuala ez zen jadanik pintura eta markoaren arteko desberdintasuna desorekatzea, baizik eta gainazalak antolatzea behe-erliebeak edo frisoak balira bezala. *Gainazal modulatu 5. zk.*-an, bost zatitan ebakitzen du konglomeratuzko xafla handi bat, eta gero hura material bereko beste gainazal bati itsasten dio, azkenik multzo osoa pintatzeko, zeinak buruhausgarri batean pentsarazten baitu. Aurreneko *Gainazal modulatu*etako lerro organikoekin alderaturik, estuak dira teknika berri honekin ageri diren irekidurak, Clarkek indartu egiten baitu ezaugarri hori *Gainazal modulatu 5. zk.*-an, hondo berde garratzaren gainean zuri-beltzean pintatutako triangelu luzangekiko erpin zorroztu eta zehatzekin. Triangelu hauek berauek betetzen dituzte *Barnealde-maketa*-ko erdiko horma eta atea, zeina seguru asko erakutsia izango baitzen Grupo Frente-ren bigarren erakusketa eta dei egiten baitzion pinturari eraikitako inguruarekin elkarrizketatzera²⁵. *Gainazal modulatu 5. zk.* ilustrazio bilakatu zuen 1957an Lucy Teixeira-k —Grupo Frenteren inguruko brasildar poeta, Clarkekin lankidetzan ari izan zena Erromako Unibertsitatean Lionello Venturi-ren zuzendaritzapean tesia idazten zuen bitartean— *Zirriborroa horma pintatu*etarako (*Bozzetto per le pareti dipinte*) tituluarekin, zeinak aditzera ematen baitu Clarken nahia zela gainazal modulatuak erabiltzea inguru arkitektonikoetan²⁶.

Horrela, Clark igaro zen “markoaren bidezko pinturaren suntsipenetik” —ohar-koadernoan idatzi zuen bezala 1954ko bere mihise gaineko obra markodunetz ari zela seguraski— bere obra arkitektonikotasunarekin integratzera, bilatzen zuelarik hormak eta pinturak atze-mihise pasibotzat hartzeari uztea²⁷. *Gainazal modulatu* sailean, Clarkek bereizten eta haztatzen ditu historikoki eman

diren ikuspegiak apainduriaren eta artea eta arkitektura integratzearen inguruan, hasi greko-latindar Antzinarotik eta europar abangoardietaraino. Sailaren izen erreferentzialaren bitartez, *Greka 4. zk.* (*Grega no. 4*, 1955), Clarkek meandro grekoari heltzen dio, zein baita zerrenda apaingarri bat angelu zuzenean konektatutako lerro zuzen horizontal eta bertikalez osatua, erritmo bihurtzen duen bat sortzen eta bai obra honen eta bai sailaren ezaugarri bihurtzen dena²⁸. Bereziki *Greka 4. zk.*-rako, Clarkek diseinu tektonikoagoa sortzen du bihurtzen duen baina areago, txirikordatzen baita ez lerro jarraikiaren bitartez, baizik eta lerro fisiko eta pintatuen bateratze konplexu baten eta haustura kromatikoak eta materialen bereizketen markatutako kolore-aldaketek bidez. De Stijl eskola artistikoaren eta arkitektonikoaren aldera Clarkek zuen interesa nabarmentzen da, bai koadro eta maketa desberdinen konposizioan, eta baita 1956ko Unesco-ren Museoen Nazioarteko Kanpainan Rio de Janeiroko Museu de Arte Moderna bultzatzeko diseinatutako erakusleihoan. Clarkek adierazi zuen erakusleihoaren helburua zela museoa hurbiltzea publiko zabalago bati, eta atzeko panelak, De Stijl erarako plano eta lerro ortogonalekin, borondate didaktikoa zeukala, estilo modernoago hau aurkeztuz erakusgai zeuden eskulturen ondoan²⁹. *Gainazal modulatu*a saileko maketa eta pinturetan agertzen diren estilo gutxi-asko moderno eta abstrakzio geometrikoarekin lotutako aniztasunak iradokitzen du Clarkek ez zeukala konfiantzarik printzipio formalen multzo partikular baten gaitasun eraldatzailean. Aitzitik, artistak proban ematen ditu bere proposamenak eta, Pedrosak esan zuen bezala, “ezeztatzen du koadroaren, panel sartuaren, fatxada baten, horma baten, ate baten edo altzari baten artean dagoen berezko desberdintasuna”³⁰. Entablamentu bati edo bestelako inguru integratuei lotzeko apaingarrien orde, Clarken patroiz zalantziarik gainazpikatzen dira, planoari, materialei eta kolorei zentzua eman nahirik ari garenean.

Buruhausgarrien estiloko bere teknika konstruktiboarekin, berrikuntza kontzeptual bat artikulatzen du Clarkek: gainazal baten sortzea, haren beraren biderkatzearen bitartez: gainazal anitzez egindako gainazala; gainazal bikoiztua, plano partekatzen duten gainazalak erantsiz oinarria den beste gainazal bati; homogeneoki inhinztatutako pintura-geruzen gehitzeak gizendutako gainazala. Clarkek orobat sortu zituen *Gainazal modulatu*a saila osatzen zuten koadro desberdinen bertsio asko; aurrera eraman eta azken batean esplizitatuko zuen estrategia bat zen, “lehenbiziko”, “bigarren” edo “hirugarren bertsioa” gehituz obra bakoitzaren tituluarik³¹. “Bertsio” hitzaren aukeraketak perfekzioa bilatzea iradoki lezake aro bakoitzean zehar, baina helburua ez zen behatzaileak erkatzea eta desberdintasunak aurkitzea. Clarkek gogoan zeukana erradikaltxoagoa zen: pinturaren ekoizpena eta kontsumoa zalantzan jartzea objektu bakar eta bakan gisa, argudiatuz bere artelanak grabatuen edo liburuen antzekoagoak direla, hau da, erreproduzigarriak³². Clarken erreproduzio-lanek konposizio bereberko obretan kolore-gamak edo eskalak aldatzea zekarten sarritan. *Gainazal modulatu 20. zk.*-an (*Superficie modulada no. 20*) Clarkek obraren bi bertsio ezagun sortu zituen, bata zuri berotako atal itxuraz osagabeekin bai ezkerreko ertzean, bai goiko eskuinekoan, urdin, txuri, gris eta beltzezko zerrenda horzdunekin elkarri eragiten diotela, eta bestea atal bereberekin, baina osaturik³³. Patroi orokorra, zutabe bertikaletan zatikatua, eteten da, alderantzizkatzen da, errepikatzen da eta, bertsio “osagabearen” kasuan, ezeztatzen da, behatzailea irudikatzen bulkatuz, obra bestelakotuz, berrordenatuz eta berrekarretaratzuz.

Zilegi bekiz 1957ko argazki batekin bukatzea: Clark ageri da eskuan inhinztatutako daukara eta ahoan maskara bat. Artistak, laneko mahai batean bermatua, pinturaz inhinztatzen du euskarri mehe lerrozuzen bat, seguraski konglomeratuzko panel bat. Aurkezten zaigu emakume artista bat sortzaile moderno

baten gisa erretratatu eta, aldi berean, abilezia handiko eskulangile gisa, gainazal abstraktu lau ez objektibo bat sortzeko unean. Edozein auto-irudikapenetan bezala mozorroturik, Clarkek baztertzen du bere arte ederretako formazio eruditoa, metaforikoki, lanabes industrialak eskuraturik —“ihinztigailua eskuan nuela modulatu nituen gainazalak”— patriarkatuaren kontrako bere eraso antolatzeko. Gainazala bera, zeinetara iristen baita artearen, diseinuaren eta arkitekturaren azterketa eta kritikarako bide desberdinen bitartez, eta Clarkek haren gainean egiten duena ageri dira, beraz, bere praktikaren bi epizentroen moduan.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, S.L.;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Alencastro, “O brotinho parou”, hemen: Crônicas, *Habitat: Revista das artes no Brasil*, 10. zk., 1953ko urtarrilamartxoa, 94. or. Itzulpenak egilearenak dira, besterik adierazi ezean. [itzuli]
2. “Briga de cores: Verdadeira salada de tendências da pintura”, *Visão*, abenduaren 12a, 1952, 44–45. or. [itzuli]
3. Maurício, Jayme. “Uma nova e talentosa pintora”, *Correio da Manhã*, urriaren 26a, 1952, 11. or. [itzuli]
4. Clarkek Lúcio Fiuza-ren *13 Degraus para baixo* obraren irudikapena diseinatu zuen Rion, 1953an: behin-behineko tribuna bat 1954an Rio de Janeiroko Museu de Arte Moderna-k agindua, eta erakusleho bat museo horri eskainia Associação Brasileira da Imprensa-ren eraikinean, 1956an. Ez dago garbi Oscar Niemeyer-ek Belo Horizonteko bere Kubitschek Multzoan (gaur JK eraikina izenez ezagutua) iragarritako lankidetzaz gauzatzera iritsi ote zen ezta Leopoldo Teixeira Leite arkitektoarekikoa ere, Itatiaia-ko eskola batean, Rioko estatuan. [itzuli]
5. Solasaldia bitan bederen transkribatu zen, 1956 azkenaldera eta 1957ko aurrenetan. Clarkek lerro organikoa 1954an datatzeari buruzko aurreneko aipua 1957 erdialdekoa da. Clark, Lygia. “Uma experiência de integração”, *Brasil: Arquitetura Contemporânea*, 8. zk., 1956, 45. or.; “Pintora mineira (Lygia Clark) descobre novas linhas orgânicas nas artes plásticas”, *Diário de Minas*, urtarrilaren 27a, 1957, transkripzioa, Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboa, Rio de Janeiro; Clark, Lygia. “Lygia Clark (pintora concretista): A Arte me disciplina e me educa”, *Jornal do Brasil*, abuztuaren 8a, 1957, 1. or. [itzuli]
6. Clark, Lygia. “Conference Given in the Belo Horizonte National School of Architecture in 1956”, hemen: Borja-Villel, Manuel J., argit. *Lygia Clark*. Ingeles itzulpena: Esteves, Milton et al., erak. kat. Fundació Antoni Tàpies, Bartzelona, 1998, 72. or., aldaketa txiki batzuekin. [itzuli]
7. Pedrosa, Mário. “Lygia Clark, e o fascínio do espaço”, *Jornal do Brasil*, azaroaren 26a, 1957, 6. or.; Gullar, Ferreira. “Lygia Clark: Uma experiência radical (1954–1958)”, hemen: Gullar, Ferreira. *Lygia Clark*. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1958; Sarmiento, Edelweiss. “Lygia Clark e o espaço concreto expressional”, *Jornal do Brasil*, 1959ko otsailaren 7a, igandeko gehiagarria, 2. or. Clarkek 1950eko hamarkadaren ondoren hitz egin zuen kontzeptu honetaz, adibidez, 1968an Parisko *Robho* aldizkarirako artikuluan, edo 1983ko *Livro obra* artista-liburuan. Ikus “Especial: Lygia Clark, fusión generalista”, *Robho*, 4. zk., 1968ko udazken-negua, 12–13. or. [itzuli]
8. Ricardo Bausbaum-ek dei egiten du ez hartzera Clarcken eta bere kritikoen lerro organikoari buruzko iritziak “prozesu baten deskripzio objektibo” moduan. Bausbaum, Ricardo. “Within the Organic Line and After”, hemen: Alberro, Alexander eta Sabeth Buchman, argit. *Art after Conceptual Art*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006, 88–89. or. [itzuli]
9. Ikus, adibidez, 1957an dataturiko Clarcken eskuidatzen hautapena, hemen: Butler, Cornelia H. eta Luis Pérez-Oromas, argit. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, erak. kat. The Museum of Modern Art, New York, 2014, 55–58. or. [itzuli]

10. Clark, Lygia. “Conference Given in the Belo Horizonte National School of Architecture in 1956”, 73. or. [\[itzuli\]](#)
11. *Ibid.*, aldaketa txiki batzuekin. [\[itzuli\]](#)
12. Pedrosa, Mário. *Lygia Clark 1950–1952: Desenhos, Guaches, Oleos*. Salão do Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1952. [\[itzuli\]](#)
13. Pedrosa, Mário. “Abstratos e Quitandinha”, *Tribuna da imprensa*, 1953ko otsailaren 28a, 9. or. [\[itzuli\]](#)
14. *Composição* (1953) ikus daiteke hemen agertutako argazkian: *Grupo Frente*, erak. kat., IBEU Galeria, Rio de Janeiro, 1954, or. g. [\[itzuli\]](#)
15. Lucy Teixeirak kontatzen du Clarkek erreparatu ziola Cesar Domela artista nederlandarraren *objet tableau* delakoari (“objektu koadroa”), zeina Brasilgo prentsak *quadro objeto* bezala itzuli baitzuen. Teixeira, Lucy. “Una experiencia brasiliana”, *Commentari: Rivista di critica e storia dell’arte*, 8 zk., 1957, 288. or. [\[itzuli\]](#)
16. Ferreira, Glória. “A Greve das cores”, hemen: Herkenhoff, Paulo eta Glória Ferreira, argit. *Salão Preto e Branco: III Salão nacional de arte moderna, 1945, a arte e seus materiais*. Funarte, Rio de Janeiro, 1985, or. g.; Le Blanc, Aleca. “The Agency of Artists at the Salão Prêto e Branco”, 31. or., hemen: Cruz Souza, Luiz Antônio, Maria Amélia Bulhões, Marília Andrés Ribeiro eta Yacy-Ara Froner, argit. *Arte concreta e vertentes constructivas: Teoria, crítica e historia da arte técnica, Jornada ABCA*. Editora ABCA, Belo Horizonte, 2018, 31. or. [\[itzuli\]](#)
17. “Salão Prêto e Branco”, *Correio da Manhã*, ekainaren 2a, 1954, 11. or. Baliteke *Quadro objeto* galdua egotea. 1955 hasieran datatutako iragarki batek ohartarazten zuen Clarkek eta gainerako artistek ez baldin bazituzten jasotzen Erakusketaren hirugarren edizioan erakutsitako obrak, suntsituak izango zirela. “Artistas intimados a recolher as obras de sua arte”, *Diário carioca*, urtarrilaren 13a, 1955, 12. or. [\[itzuli\]](#)
18. Le Blanc, Aleca. “The Agency of Artists at the Salão Prêto e Branco”, *op. cit.*, 29–31. or. [\[itzuli\]](#)
19. Nire ustez Clarkek Venezian 1954an erakutsi nahi izan zuenaz bestelako enfasi batekin, Luis Pérez-Oramas-ek iradokitzen du halako loturaren bat 1953–54ko bere pintura kaleidoskopikoen eta geroko obraren artean. Aurrenekoek idazten du: “Ierro hauek pinturan ez dira inskripzio grafikoak, baizik eta pinturaren trinkotasunean egindako ebakiak, beren substantzia materialean irekiak, planoaren gorputzetik eruziak: bitarte ukigarriak, artesiak, arrakalak, erretenak, hutsarteak”. Pérez-Oramas, Luis. “Lygia Clark: If You Hold A Stone”, hemen: Butler, Cornelia H. eta Luis Pérez-Oramas, argit. *Op. cit.*, 33. or. [\[itzuli\]](#)
20. Gottschaller, Pia. “Making Concrete Art”, hemen: Gottschaller, Pia, Aleca Le Blanc, Zanna Gilbert, Tom Learner eta Andrew Perchuk, argit. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, erak. kat. Getty Conservation Institute; Getty Research Institute, Los Angeles, 2017, 49–50. or. [\[itzuli\]](#)
21. Clark, Lygia. “Lygia Clark (pintora concretista)”, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)
22. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
23. *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Catálogo General*, erak. kat. EDIAM, Edições Americana de Arte e Arquitetura, São Paulo, 1955, 16. or.; *Grupo Frente: Segunda mostra coletiva*, erak. kat. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1955, or. g. [\[itzuli\]](#)
24. Clarkek aldatu egin zuen batetik hirurako numerazioa III. Bienalean onartuak izan ziren obretarako. Artistaren identifikazio-fitxen kopiak, São Pauloko III. Bienala, urtarrilaren 25a, 1955, eta maiatzaren 22a, 1955, Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro. [\[itzuli\]](#)

25. Clarkek aldi berean erakutsi zituen pinturak eta maketak gutxienez bi alditan: Europan, 1955eko erakusketa kolektibo handi batean eta 1956an Belo Horizonten emandako hitzaldi baten kariatara antolatutako beste batean. *Le Brésil: Arts primitifs et arts modernes*, erak. kat. Neuchâtel, Suitza: Etnografia Museoa, 1955. [\[itzuli\]](#)
26. Teixeira, Lucy. “Una experiencia brasiliana”, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)
27. Clark, Lygia. “1957” (1957), ingeles itzulpena hemen: Landers, *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, 55. or. [\[itzuli\]](#)
28. Vicente Nadal Mora-ren 1942ko eraikuntza geometrikoko eskuliburua eta hango meandroaren ilustrazioak izan ziren beharbada Clarkek edan zuen iturrietako bat. Kazetari batek 1957an bere estudiora egindako bisitan, Clarkek Nadal Moraren liburua zabalik zeukan. Nadal Mora, Vicente. *Técnica gráfica del dibujo geométrico: Trazados lineales*. Imprenta Mercantali, Buenos Aires, 1942; “Lígia [sic.] Clark: Prêmio ‘Diário de Notícias’ na IV Bienal”, *Diário de Notícias*, urriaren 13a, 1957, *Revista femenina*, 26. zk., 8. or. [\[itzuli\]](#)
29. Clark, Lygia. “Lygia Clark (pintora concretista)”, *op. cit.* [\[itzuli\]](#)
30. Pedrosa, Mário. “Integration of the Arts”, *Brazilian-American Survey*, 3. zk., (1955–56), 61. or. [\[itzuli\]](#)
31. 1.^a *Exposição neoconcreta*, erak. at. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1959. [\[itzuli\]](#)
32. Clark, Lygia. “Lygia Clark (pintora concretista)”, *op. cit.* Bere aberkide eta Grupo Frente kide Franz Weissmann-i egotzi zion bere *Gainazal modulatu*a erreproduzitzeko ideia. [\[itzuli\]](#)
33. *Gainazal modulatu*a 20. zk. lanaren beste bertsioa erakutsia izan zen Rio de Janeiroko Arte Modernoko Museoak antolatutako erakusketa ibiltari batean. *Arte moderno en Brasil: Esculturas, pinturas, dibujos, grabados*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1957, 30. kat., or. g. [\[itzuli\]](#)

MUGAKOA LYGIA CLARK-ENGAN, 1957–58

PAULO MIYADA

ARTISTA ESPIRAL BAT

Lygia Clark-en obrari buruzko 2011ko hitzaldi batean¹, Yve-Alain Bois kritikariak aipatu zuen bizitza osoan sakoneko arazo beraren bila dabiltzan artisten kategoria bat, alde batera utzita haien bakarkako lanen artean izan daitezkeen azaleko aldeak. Orduko hartan, Piet Mondrian-en eta Clarcken beraren adibide paradigmaticoak aipatu zituen; izan ere, Clarkek, bere pinturan, objektuen ekoizpenean nahiz esperientzien sustapenean, “lerro organiko” gisa definitu zuenaren bilaketa etengabean jardun zuen. Harrezkero, “artista espiralena” delakoan ulertzen dut artista bereziki talentudunen kategoria hori, nahiz eta zaila izan ideia hori arau aplikagarri baten mailaraino jasotzea argi bereizteko orduan poetika zentrifugoak eta poetika zentripetoak, hau da, azken finean puntu zentral baterantz jotzen duten eta praktika artistikoaren maila berrien aldera etenik gabe aurrera egiten dutenak².

Hala bada, Clark artista espiral bat dela esan dezakegu. Haren 1957. eta 1958. urteetako ekoizpena adibide bikaina da hipotesi hau frogatzeko. Garai hartan, Clark koloretik urrundu zen eta bere *Gainazal modulatuak* (*Superfícies moduladas*) izeneko konposizio-inplikazioak estrapolatu zituen. Haren pinturak, zuri-beltzean, bi muga-lerro motatan kontzentratu zituen energiak. Lehenik eta behin, muga-lerro konbergenteak bereizten ditugu zuri-beltzeko eremuak elkartzen diren lekuetan, zeinak paperezko estudioetatik jada pieza solte gainjarrien ebakinen gisa azaltzen baitira (eta ez tinta desberdineko bi pintzelkadaren arteko topaketa baten gisa, behin eta berriz gertatu zen bezala pintura moderno abstraktuaren historian). Ondoren, pinturaren barne-espazioaren eta hormaren planoaren arteko kontaktu-lerroak ikusten ditugu; plano horrek, aldi berean, obra kokatzen den espazio jakinarekiko albokotasuna ezartzen du. Bi lerro-kategoriek dute ikuslearen begiradaren arabera aldatzen den presentzia-nolakotasun bat. Obra urrutira ikusten denean ager daiteke planoen arteko ebaketa, baina, begirada hurbildu ahala, handitu egiten da, plano piktorikoa benetan eteten duen haran neurgaitz bat bihurtzeraino, edo, gutxienez, sakonera topologikoan agertzen den beste plano bat infiltratzen duen arte. Zehazki, horixe da *Planoak gainazal modulatuak 1. zk., 1. bertsioa* (*Planos em superfície modulada no. 1, versão 1*, 1957) obraren arazo nagusia. Bestalde, obraren eta hormaren arteko topaketak anibalentzia iraunkorrek nolakotasun bat hartzen du, etengabe lerratuko balitz bezala, orain hemen, orain han, *Espazio modulatuak 2. zk.* (*Espaço modulado no. 2*, 1958) obran ikus daitekeen bezala, eta orobat artistaren zenbait *Unitatetan*³.

Gainazal modulatuak 1. bertsioa (*Superfície modulada, versão 1*, 1958–84) zikloko lanak, bi aldaketa bisualen mota horien konbergentziaren bidez sortzen dira muga-lerro aldagarrietan. Clarkek karratuen konposizio-erreferentzia manipulatu du, harik eta karratu horiek bikoizten eta gainjartzen dituen erronbo bihurtzen diren arte, halako eran non lortzen baitu zuriaren eta beltzaren modulazioak

partzialki aurrera egitea justaposizio honen inguruak definituko lituzketen ertzen ganean. Hala, obra hauek frogatzen dute artistak lortu zuela hiru urte lehenago bere gain hartu zuen erronkari erantzutea, zeina izendatu baitzuen “markoaren haustura” eta “lerro organikoaren aurkikuntza”. Ez da kasualitatea era horretako lanak ikusi ondoren idaztea Ferreira Gullar arte-kritikariak eta poetak bere artistari buruzko saiakera nagusia, Clarken ibilbidea espazioaren konkista mailakatu baten gisa interpretatuz. Hona hemen saiakerak dauzkan sintesi ugari eta adierazgarrietako bat:

Izan ere, “pintura” (mihisea) ez da margotzeko ekintzaren aurrekoa, Lygia Clarken aldi berean eraikitzen baitu koadroa objektu gisa eta adierazpen gisa, zuzenean egiten du lana espazio errearen ganean eta *sur le champ* [berehala] pintura bihurtzen du. Horregatik, Clarken koadroak objektu biziak dira, objektu anbiguoak, egin aurretik jadanik berregiten ari den metamorfosi espazial baten mugimendu etengabeak eragindakoak: etengabe xurgatzen, eraldatzen eta itzultzen du espazioa⁴.

Zaila litzateke ados ez egotea urte horiek jarraitasun- eta sendotze-aldia gertatzen direlako ideian; behin baino gehiagotan errepikatu zuen artistak berak narratiba ebolutibo hori. Era berean, ez da ahalegin handirik egin behar ulertzeko zenbateraino prestatzen dien bidea ekoizpen horrek Clarken hurrengo zikloko sorlanei. 1958an oraindik, artistak tridimensionalitatearen aldeko urrats bat egin zuen bere *Kontra-erliebea 1. zk.* (*Contra relevo no. 1*) obrarekin, non modulu bat modu sotilean lekualdatu baitzen plano bertikaletik behatzaileak okupatutako espaziora. Artistak 1959an *Kontra-erliebeak* (*Contra relevos*) seriearen sekuentziarako erabili zituen toles-esperimentu batzuen lehen fasea izan zen, urte berean *Kuskuak* (*Casulos*) sortzeko (metalaren erabilerak bideragarria egin zuenean topologia konplexuak mantentzea) eta, azkenik, *Zomorroak* sortzeko, zeinak 1960an hasi baitzen artista sortzen, eta aluminiozko xaflen artean erantsitako tolesak gobidapen bat bihurtu baitziren, publikoak artelana uki zezan.

Zomorroak (*Bichos*) ukitzera animatuko balitz ikuslea asko harrizko litzateke seguruenik, ikusirik nolako erresistentzia duten obra horiek besteen itzaropenak “obeditzera”, publikoari beren borondatearen, prestakuntzaren edo izaeraren berezitasuna inposatuko baliote bezala⁵. Alabaina, *Zomorroak* izenekoen etorrerak keinu artistikoak espazioaren eta publiko parte-hartzaile baten aldera duen hedapen-zentzua berresten du, eta horrek frogatzen du halaber nola keinu horren gaitasun eragilea besteen ekintzaren mende dagoen, eta, aldi berean, lanaren eta esperimentazioaren arteko topaketak eratzen ditu: berriz ere, lerro organikoa.

Aurrerago, lerroaren ideia, bataren eta bestearen arteko muga oro, barnekoa eta kanpokoak, anbiguo bihurtzen duen ebaki baten gisan, orobat da funtsezkoa *lbilian* (*Caminhando*) iristeko, 1963an Lygia Clarki adierazpen plastikoa sakondu eta eusteko premia eragin zion ekintza, ekintzaren beraren uea azpimarratzeko xedeaz. Paperak manipulatzeko eta mozten zituen bitartean, *Gainazal modulatuak* izenekoen estudioak egin zituzenez geroztik maiz egiten zuen bezala, bukaera- eta asmo-gabezia birtuala topatu zuen artistak Moebiusen zinta baten luzetarako ebakidura batean, eta, horren ondorioz, “erabateko hutsunean, ekintzaren potentzialtasunean esanahiz beteriko hutsune batean” murgildua balego bezala sentitu zen, bere helburuak laburtzeko ahalegin batean adierazi zuen bezala⁶.

Alabaina, beharrezkoa da Lygia Clarken obraren jarraitasunaren ageriko gezurtapen batzuei aurre egitea.

ARTISTA BAT, BAINA ZER MENDE-ERDITAKOA?

Arazoren bat baldin bada Lygia Clark artista espiral baten gisa ulertzeko, brasildar artista Ricardo Basbaum-ek oso ondo definitu zuen arazo hori 2006an hari buruz argitaratu zuen artikulu batean. Artistak gezurtatu egin nahi ditu Clarken irakurketa linealak, teleologikoak kasik. Hona nola deskribatzen duen Basbaumek arazoa:

Artea, ikuspegi “postmoderno” batetik begiratuta, hainbat norabidetan aldi berean mugitzean eta hainbat puntu hili aurre egitean datza. Izan ere, antz handiagoa du prozesu ez-lineal eta kaotiko batena. Hala ere, Gullarrek lorpen garden eta zuzen bat deskribatzen du [...] Interesgarria da ikustea, hamarkada batzuk geroago, nola biak, artista zein idazlea, kredo modernoan zeuden murgilduak².

Clarken ibilbidea deskribatzen duen kontakizun ofizialaren egiantzekotasunari buruzko balizko eztabaidak aipatzeaz gainera, artistaren aldarrikapena egin nahi du Basbaumek, ez bakarrik artista modernoaren idealaren adibide berantiar eta periferiko gisa (Mondrian bide da haren arketipoa testuinguru horretan), baizik eta, areago, Bigarren Mundu Gerraren ondoren sortutako modernitate abangoardistaren krisien alternatiben formulazioaren aitzindari gisa. Izan ere, gutxienez bi aldiz egin zituen aldaketa erradikalak Clarkek euskarri eta prozesuei dagokionez: bata 1963aren ondoren, *libilian, obra biguna* (*Caminhando, obra mole*, 1964), *Gorputzaren nostalgia* (*Nostalgia do corpo*, 1964) eta *Etxea da gorputza* (*A casa é o corpo*, 1968) obrak egin ondoren; eta 1971ren ondoren bestea, *Gorputzaren fantasmatika* (*Fantasmática do corpo*, 1972–75), *Norberaren egituratzea* (*Estruturação do self*, 1976–84) eta *Erlazio-objektuak* (*Objetos relacionais*, 1966) obreakin; erradikaltasun horrek, bada, agerian jartzen du artearekin zuen harremana markatu zuten asmakuntzen eta krisien zentzu hedakorra, esperimental eta obedientzia-ukatzailea. Horrez gainera, haren ikusmoldeak beti mugitu ziren artearen eta artistaren papera definitzen duten hipotesi formalisten edo tautologikoen kontrako norabidean, eta horrek orobat ezezten ditu haren “arrakastak” eta “aurkikuntzak” gezi ortogonal baten moduan egituraturiko garapen progresibo baten gisa deskribatzen dituzten interpretazioak.

Hala eta guztiz ere, nire ustez bada ildo gidari koherente bat Clarken ekoizpenean. Ez lerro zuzen bat, baizik eta espiral bat, zabaltzen ari dela dirudienean uzkuertzen ari daitekeena, edo alderantziz; barraskilo bat, batzuetan luzera berberak korritzen dituena, baina latitude ezberdinetan; elkarrizketa zikliko bat, bere errutina errepikatzen duena, esanahien zabalera berri batez aldi bakoitzean.

Adibidez, testu honen gai nagusian pentsatzen badugu, hau da, 1957 eta 1958ko Clarken ekoizpenean, ekoizpen hori interpreta dezakegu, ez bakarrik kontuan hartuz aldi honen ozta-ozta lehenagoko eta ozta-ozta geroagoko mugimenduak, baizik eta espiralaren itzuli oso bakoitzean berriro bisitatuko den koordinatu baten gisan.

Aldaketa hurbil-hurbilen urteak ziren haiek; urte haietan azaldu zen eszenan neokonkretismoa mugimendu kolektibo gisa, zeina manifestu batek aurkeztua eta belaunaldi konkretistak zabaldutako laudorio teknizisten berariak aurkakoa, batez ere São Pauloko hiriko jatorrizko adarrean. Testuinguru hartan, senak tresna eraikitzaile gisa eta pertzepzioak artearen fase erabakigarri gisa zuten garrantziaz hitz egiten baitzen, ematen zuen artista bakoitzak bere “enigma fenomenologiko” berezia zekarrela, hau da, esperientzia optiko-kognitiboa sakonagoa egiten duen forma plastiko bat, formaren anibalentzia-aukerei esker, ikuslearen distantzia, arreta eta mugimenduaren arabera. Willys de Castro-k beteak/hutsak sortzen zituen bere kolore osagarriko karratuetan, hormarekiko zeiharrak diren pintura bertikal finetan islatuak, hala *Objektu aktiboak* (*Objetos ativos*) izenekoan; *Amílcar de Castro*-k eta Franz Weissmann-ek bere ardatzaren gaineko espazioaren definizioaren arazoa tolesten zuten, ebaketaren bolumetriaren eta plaka metalikoen tolesduraren bidez zizelkatuz hutsunea; Hélio Oiticica-k kolore-plano eskegiekin esperimentatzen zuen *Asmakariak* (*Invenções*), *Bilateralak* (*Bilaterais*) eta *Erliebe espazialak* (*Relevos espaciais*) obretan; eta Lygia Clarkek lerro organikoak espazioaren gainean egiten duen aurrerapena sakontzen zuen.

Hala ere, garrantzitsuena da, aurrerapen hori zuzenean eta esplizituki espazialtasunera bideratua egon arren, denbora dimentsio erabakigarri baten gisa iradokitzen zela orduan keinu artistikoan. Espaziora egindako jauzia zirudiena denboraren bat-bateko agerpena ere bazen, denbora etengabe eta gertatu berri baten agerpena, Gullarrek zioen bezala:

Lygia Clarken pinturek ez dute inolako markorik, ez daude espaziotik bereizita, ez dira espazioaren barruan giltzapetuta dauden objektuak: irekita daude sartzen diren espaziora, eta hartan etengabeak eta gertatu berriak dira: denbora⁸.

1950eko hamarkadaren bigarren erdian finkatu zen Clarkengan artistaren adierazpenaren gida-lerro gisa esperimentatuko denboraren definizioa⁹, eta, aurrerago, zenbait aldiz izan zen osterera ere artistaren arreta-gunea. Hala ere, hiru dimentsioko espazioa okupatuz bezain modu esplizituan lortzen ez den jomuga da. Denbora mugarik gabe okupatzerik ez dagoenez, hasierako hurbiltzetaren bidez bakarrik hel daiteke, norberak haztatzen duen huts baten gisan, hartzera heldu gabe. Clarken kasuan, askotan entseatzeko den keinu bat da, eta aldi horietako bakoitza erradikaltasun- eta artelanaren formalizazio konbentzionalen askatze-fase berri batean gertatzen da. Lygia Clarken ibilbidea bere burua behin eta berriz jaurtitzea bezalako zerbait da, norabide berean beti, baina “hutsune bete” gisa definitu zutenarekiko hurbiltasun-fase desberdinetan. Horixe da, hortaz, Lygia Clarken espirala.

ERAKUSKETA-ERRONKA BAT

Kubismoak eta konstruktibismoak eraikitako legatu modernoaren lurzoru emankorrean garatu da Clarken pintura-ekoizpena. Oinarri horretatik abiatuta, artistak bere ikerketa sakondu du, banaezinak bihurtu arte obrak eta publikoak bizitutako espazioa eta denbora, publikoa gelditu egiten baita pinturen ertz lauso, anbiguo edo dardarakorren aurrean. Ondoren, eskulturara igaroz, bere esperientzia

propioaren iraupenaz ikusleak duen kontzientzia baliatzen du artistak jolas subjektibo bat proposatzeko hari, bere keinuen eta obra bakoitza eratzten duen egituraren artekoa. Prozesu horretan, artistak ezagutu eta biderkatu egiten du erakusketa-espazio modernoaren ezaugarri hori: hiru dimentsioko esparrua, hiru dimentsioko planoen batura gisa idealizatua areago, sinboloekin apaindutako eta iraganeke istorioek tindatutako arkitektura espezifikoko bateko paretak eta zoruak baino.

Gainazal modulatuak eta *Igokariak* (*Trepantes*, 1965) obren artean egindako lan-corpusean, bisitariak despistatzeko laborategi ideal bat bihurtzen du Clarkek erakusketa modernoa; izan ere, bisitariak konturatzen dira kendu dizkietela bai beren eguneroko denborazkotasuna (kaleetan izaten den begirada distraita), bai beren pasibotasun kontenplatiboa (museoko begirada arretatsua eta akademikoa).

Alabaina, erakusketa-espazio hori ez da nahikoa izango artistaren ekoizpenaren hurrengo faseetarako. Clarkek 1968ko Veneziako 34. Bienalean Brasilen ordezkari gisa egin zuen ekarpena da prozesu horren erakusgai ikoniko bat. Brasilgo pabiloiko espazioa dokumentatzen duten argazkien bidez, ondo ulertzen da 1955etik aurrera egin zituen margolan eta eskulturen ugaritasuna. Lerro organikoa azpimarratzen zuten margoen sekuentzia erritmiko bihurtu ziren hormak, eta aretoak, berriz, zenbait altueratako oinarriek okupatu zituzten; gehienak *Zomorroak* eta *Igokariak* zikloetako obrek hartu zituzten, eta hain ugariak ziren, non sabaia ere okupatzen baitzuten, bisitariarentzako norabidean nabarmenduz. Multzoa are konplexuagoa gertatzen zen Clarkek berrikiago ekoiztutako obren presentzia zela medio, hala nola *Nia eta zua* (*O eu e o tu*, 1967), *Arropa-gorputza-arropa* (*Roupa-Corpo-Roupa*, 1967), *Zentzumeneren eskularruak* (*Luvras sensoriais*, 1968) eta *Elkarrizketa. Betaurrekoak* (*Diálogo, Óculos*, 1968), hauek ikusleen parte-hartzearen beste maila bat inplikatzeko baitzuten, objektuak ez baitzeukan halako beregaintasunik, eta enfasia objektuak ukitzeko esperientzia subjektibo bakoitzean jartzen zen, oinarrikoak baina ekintza gertatzeko beharrezkoak ziren jarraibideetatik abiatuta batzuetan.

Lygia Clarkek Hélio Oiticari deskribatu zion esperientzia hura zela-eta zuen kezka:

Halako moduan bortxatu nau ikusleak, non nire belarriko zuloa ere ez baita salbatu. Venezian, polizia-kroniketan ez ateratzeko, berehala itzuli behar izan nuen; izan ere, hainbestearaino hasi nintzen ikusle lizuna gorrotatzen, non prest bainengoen zure 22, 32 eta 38 [kalibreko errebolberrak] erabiltzeko, baita zure 45ekoa ere, eta oraindik ere aztoratuta nago, hemen, txoko batean ezkatututa, orain arte egin ditudan guztiak baino askoz ere beldurgarriagoak iruditzen zaizkidan proposamen sensorial berriak eginez¹⁰.

Eta hona zer erantzun zion Oiticari hari, artegintzako parte hartzearen zentzuaz gogoeta eginez:

Nire ustez, “erlazioak berak” aspaldi gainditu du arazoaren alderdi formala, dinamikoa baita, prekaritatearen, formulatu ez denaren esperientzia guztiak baliatu dituelako, eta batzuetan parte-hartzea dirudiena ez da parte-hartze horren xehetasun bat baino, artistek ezin baitute parte-hartze hori neurtu, pertsona bakoitzak modu desberdinean bizi du-eta. Horregatik, esperientzia

jasanezina da, deskonexio-, jabetza-esperientzia, ikusleak esango balu bezala: “Eta zu nor zara? Eta niri zer axola zait zuk hori sortu edo ez sortu izana? Dena aldatzeko nago ni hemen, esperientzia aspergarriak, edo esperientzia onak, lizunak eragiten dizkidan kaka jasanezin hori, ez nazazu izorratu, dena jango dut-eta, eta gero kaka egingo dut, eta interesatzen zaidana nik bakarrik bizi dezaket, eta zuk ez duzu inoiz jakingo zer sentitzen dudan eta zer pentsatzen dudan, ezta nolako lizunkeriak irensten nauen ere”. Eta artista birrindua ateratzen da. Baina hori ona da¹¹.

Gainerakoen bizipenean ulergaitzetik dagoen hura guztiz erakargarria gertatu zen azkenean Lygia Clarkentzat ere. Lehenengo, ikasleei proposatutako jardueretan Saint Charles Arte Plastikotako Fakultatean, Sorbonan (1970–75), eta, geroago, *Norberaren egituratzea* (*Estruturação do self*, 1976–84) ekimenaren aldiaren behingo saio indibidualetan. Clark erakunde artistikoetatik urundu zen eta leku intimoagoen aldeko apustua egin zuen, zeinak harreman pertsonaletatik abiatuta aukeratzen baitzituen, publikoak oro har erakusketa-espazioetan barneratzean egiten dituen isileko akordio oso bestelakoak ziren harremanetatik. Indarrean jarraitzen zuten haren “izan behar lukeenari” buruzko hipotesi alternatiboek. Hipotesi horiek —Clarkek planteatu zituen, baina ez zuen lortu bizirik zela gauzatzea—, esperimendu haiek erakusketa-espazioetara eramatea azpimarratzen zuten, baina haien espazio egonkor gisa zuten nolakotasuna irauliz objektuen instalaziorako.

Hipotesi horietako batean, Londresko Whitechapel galerian erakusketa bat egitea planteatu zuen Clarkek, baina galeria egiaz okupatu gabe. Artistak areto hutsak deskribatzen zituen, eta estrategikoki jarritako plastikozko biribillak baino ez zeuden haietan, publikoa espazioa zeharkatzen hasi ahala zabaldu zitezkeen. “Guztia ere kolorerik gabeko plastiko garden batekin, gorputzak modu immaterialean konektatzen dituen ektoplasma bat bezala kasik”¹². Beste batean, bere *Zorroak* saileko lanekin erakusketa mugikor bat egitea pentsatu zuen, ibilgailu batean modu beregain eta autoktonoan garraiatua. Portugalgo lurraldea espezializatu gabeko publikoarekin zuzeneko harremanean korritzea pentsatuz, honako hau idatzi zuen:

“Erakusketa-zentro bakoitzean argazkiak egingo nituzke eta hainbat pertsona *libilian* ekarriko nituzke, euren bide propioa bilatuz parte hartu araziz. Kamioi bat erosiko nuke, ‘libilian’ izendatuko nukeena, eta ijito-karabana baten antzeko zerbait muntatuko nuke. Zenbat gustatuko litzaidakeen!”¹³.

Bi ideia horien artean sumatzen den eremuan, ezin konta ahala aukera dago, Lygia Clarkek lerro organikoa bilatzearen ondorioz irekitakoak. Zalantzarik gabe, aukera horiek ez dira agortu oraindik, nahiz eta artistaren bizitzaren testuinguruan ez ziren gogoan hartu eta beste bide batzuen alde egin zen. Ostera ere Clarkek jadanik 1958 baino lehen adierazitako mugei heltzea aukera bat izan daiteke berriz ere irudikatzeke etorkizun horiek garaikidetasunaren erakusketa-espazio beti aldakorren eskaini ziezaioketena.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, S.L.;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Suely Rolnik-ek antolaturiko debatea, non parte hartu baitzuten Guy Brett-ek, Yve-Alain Bois-ek eta Ricardo Basbaum-ek, Sesc Pinheiros-en, 2011ko irailean. Nik itzultzaile gisa parte hartu nuen solasaldian. [\[itzuli\]](#)
2. Zentzu horretan, sailkapen epistemologikoki huts egin hori (arbitrarioegia eta aieruzkoegia baita) *Emporio celestial de conocimientos benévolos* entziklopedia txinatar fikziozkoaren kategoriekin lotzen da, zeina Jorge Luis Borges-ek aipatzen baitzuen “El idioma analítico de John Wilkins” ipuinean, hemen: Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Biblioteca Borges. Alianza Editorial, Bartzelona, 1952. [\[itzuli\]](#)
3. Premisa horiek argi adieraziak zeuden artistak bere buruari ipinitako helburu gisa. 1957an, bere asmoen zerrenda egitean, honako hau idatzi zuen Clarkek: “1) Laukizuzenaren berregituratze erabatekoa, nondik sortzen baita laukizuzen beraren kanpoko lerroen parte-hartze erabatekoa (kanpoko espazioaren parte-hartzea gainazalaren barruan) [...] 4) Argi-puntuak tentsio handi batek eragindako bi formen arteko topaketan. 5) Kanpoko lerroetan, espazioa kanpotik barrura eta alderantziz esploratzeko aukera”. Lygia Clark, “O que me proponho”, hemen: Duarte, Paulo Sérgio, argit. *Lygia Clark, uma retrospectiva*, erak. kat. Itaú Cultural, São Paulo, 2013, 151. or. [\[itzuli\]](#)
4. Ferreira Gullar, “Lygia Clark, uma experiência radical (1954–1958)”, hemen: Clark, Lygia, Mário Pedrosa y erreira Gullar. *Lygia Clark*. Funarte, Rio de Janeiro, 1980, 7–8 or. [\[itzuli\]](#)
5. *Zomorroak* (*Bichos*) izenekoak eskultura dei daitezke, baina baita “ez-objektu” ere, Ferreira Gullarrek aurreikusi zuen bezala, mugimendu neokonkretuaren ahots teoriko gisa. Hona nola laburtu zuen Lygia Clarkek: “Gullarrek ‘ez-objektuaren’ teoria idatzi zuen, eta guk guztiok geureganatzea nahi zuen. Nire kasuan, ezinezkoa zen, zeren, Mário Schenberg-ek esaten zuen bezala, *Zomorroak* kubistek asmatu ez zituzten eskulturak bide ziren, eta nik gauza berbera pentsatzen nuen. Telebistako programa batean, Gullarrek *Zomorro* bat aipatu zuenean, hau esan zuen: ‘Lygia, hau eskultura bat baldin bada ez du ezertxo ere balio; baina, “ez-objektutzat” hartzen baldin bada, esanahi sakona du’. Hauxe izan zen nire erantzuna: ‘Ferreira Gullar, teoria igaro egiten da, obrak, ona denean, iraun egiten du’. Orduan taldea desegin zen”. Argitaratu gabea, d/g, Rolnik, Suely-engan: “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”, hemen: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, erak. kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999, 55–108. or. [\[itzuli\]](#)
6. “Lygia Clark, D’un tel vide absolu...”, d/g, hemen: Duarte, Paulo Sérgio, argit. *Lygia Clark, uma retrospectiva*, erak. kat. Itaú Cultural, São Paulo, 2013, 127. or. [\[itzuli\]](#)
7. Basbaum, Ricardo. “Within the Organic Line and After”, hemen: Alberro, Alexander eta Sabeth Buchmann, argit. *Art After Conceptual Art*. MIT Press, Cambridge, 2006. [\[itzuli\]](#)
8. Gullar, Ferreira. “Lygia Clark, uma experiência radical (1954–1958)”, hemen: Clark, Lygia, Mário Pedrosa eta Ferreira Gullar. *Op. cit.*, 7. or. [\[itzuli\]](#)
9. “Denbora da artistaren adierazpidearen linea gidatzaile berria. Ez denbora mekanikoa, agerikoa denez, baizik eta beragan egitura bizi bat dakarren denbora bizitua”. Lygia Clarkek Hélio Oiticicari bidalitako gutuna, Paris, d/g (1960ko hamarkadaren bigarren erdialdea): Figueiredo, Luciano, argit., Lygia Clark eta Hélio Oiticica. *Cartas, 1964–74.*: Argit. UFRJ, Rio de Janeiro, 1996, 34. or. [\[itzuli\]](#)
10. Lygia Clarkek Hélio Oiticicari bidalitako gutuna, Paris, 1968ko urriaren 26a. *Ibid.*, 57. or. [\[itzuli\]](#)
11. Hélio Oiticicak Lygia Clarki bidalitako gutuna, Rio de Janeiro, azaroak 8, 1968. *Ibid.*, 70. or. [\[itzuli\]](#)
12. Lygia Clarkek Hélio Oiticicari bidalitako gutuna, Paris, maiatzak 20, 1970. *Ibid.*, 154. or. [\[itzuli\]](#)
13. “O que eu gostaria de fazer...”, d/g, hemen: Duarte, Paulo Sérgio, argit. *Op. cit.*, 129. or. [\[itzuli\]](#)

LYGIA CLARK. GUZTIAREN INTEGRAZIOA

JULIA M. VÁZQUEZ

“Bizitzak eragin sakona izan zuen nire artean, eta nire arteak, aldi berean, erabat aldatu zidan bizitza. Ez nintzateke bi gauzak elkarrengandik bereizteko gauza izango; hain uztartuak daude, non ez baitakit non hasten den bata eta non amaitzen den bestea”¹.

1920

Lygia Pimentel Lins urriaren 23an jaio zen, Belo Horizonten, Minas Gerais (Brasil). Txiki-txikitandik erakutsi zuen marrazteko zaletasun handia.

1938

Aluizio Clark Ribeiro ingeniari zibilarekin ezkondu zen Clark. Handik gutxira, senar-emazteak Rio de Janeirora aldatu ziren.

1941-45

Senar-emazteek hiru seme-alaba izan zituzten: Elizabeth (1941-2002), Álvaro (j. 1943) eta Eduardo (j. 1945).

1947-49

Geroago “krisi” pertsonal bat zelakoan deskribatu zuenaren aurreko erreakzio gisa hasi zen Clark margotzen. Roberto Burle Marx arkitekto paisajistarekin eta Zélia Ferreira Salgado-rekin ikasi zuen, batez ere [eskailerak](#), liburu-apalak eta astoak irudikatzen zituzten gouacheak sortuz. Erakutsi zizkion lan haiek Marcelo Roberto arkitektoari, eta horrek Frantzian trebatzen jarraitzea gomendatu zion.

1950-51

Clark Parisera joan zen, eta han Árpád Szenes-ekin, Isaac Dobrinsky-rekin eta Fernand Léger-ekin trabatu zen margolaritzan. Olio-pinturazko lehen koadroak margotu zituen eta abstrakzioarekin esperimentatzen hasi zen.

1952

Jamil Hamoudi, Institut Endoplastiqueko zuzendariak Clarken lehen bakarkako erakusketa antolatu zuen, *L. Clark-Ribeiro* izenekoa (ekainaren 27tik uztailearen 12ra). Erreakzioak aldekoak izan ziren,

kritikariek begi onez ikusi baizuten Clarkek zuen kezka, “indar-lerro erritmikoen ekimenez sortutako espazio baten materializazio piktorikoa” zela-eta².

Urte horren erdialdean itzuli zen Clark Rio de Janeirora. Bere lehen bakarkako erakusketa egin zuen Brasilen, Rio de Janeiroko Hezkuntza- eta Kultura-Ministerioan, *Lygia Clark 1950–1952* izenburuarekin (azaroaren 3tik 25era), gouacheak, marrazkiak eta olio-pinturak biltzen zituen. Mário Pedrosa kritikari brasildarrak, zeina artistak geroago “[bere] bizitzan inoiz agertu den figurarik garrantzitsuena”³ zelakoan definituko baitzuen, idatzi zuen erakusketaren katalogoaren sarrera. Prentsak gogo handiz aitortu zuen sortzen ari zen talentu bat zelakoan, eta kritikariek “urteko errebelazio artistiko” gisa goraiatu zuten⁴.

1953

Urte horren inguruan, bere lanak Brasilgo taldeko erakusketa nagusietan erakusten eta goraiamenak biltzen hasi zen Clark. Erakusketen artean, aipatzekoak dira Rio de Janeiroko Associação Brasileira de Imprensa delakoan egindako Natura hilen 3. Erakusketa (1952ko abendutik 1953ko urtarrilera), non Augusto Frederico Schmidt saria eman zioten; eta Petropoliseko Quitandinha hotelean (otsailean) egindako Arte Abstraktuaren 1. Erakusketa Nazionala, non Prefeitura Municipal de Petrópolis saria irabazi zuen. São Pauloko Arte Modernoko Museoaren 2. Bienalean erakutsi ziren egilearen *Konposizioak* (*Composições*) lanetako hiru (1953ko abenduaren 13tik 1954ko otsailaren 26ra). Urte bereko beste une batean, erakusketa bikoitz batean parte hartu zuen, Ivan Serpa-rekin, São Luisen (Maranhão), zeinaz Ferreira Gullar poeta eta kritikari brasildarra heldu baitzen esatera “pintura ez-figuratiboa plazaratu [zuela]”⁵.

Abuztuan, Lygia eta Aluizio banatu egin ziren.

1954

Grupo Frente taldearen sortzaileetako bat izan zen Clark. Serpak abian jarritako talde abangoardista zen, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Carlos Val, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson eta Décio Vieira ere biltzen zituen. Oinarrizko dogmarik ez zuten arren, taldeko kide guztiek konpromiso bera partekatzen zuten espermentazio teknikoarekin eta materialarekin. Talde horren lehen erakusketa Copacabanako Ibeu (Instituto Brasil-Estados Unidos) galerian egin zen (ekaina–uztaila).

Era berean, Clarcken zenbait lan jarri ziren ikusgai Rioko Hezkuntza- eta Kultura-Ministerioan egin zen Arte Modernoko 3. Erakusketa Nazionalan (maiatzaren 15etik ekainaren 30era); Serpa eta beste artista batzuekin batera, Veneziako 27. Bienalean Brasil ordezkatzeko aukeratu zuten Clark (ekainaren 19tik urriaren 17ra).

Bere pintura-praktikaren garapenean, “lerro organikoa” deritzona deskubritu zuen Clarkek. Bere testu pertsonaletan azaldu zuenez, lerro organikoa da “kolore bereko bi gainazal lau bata bestea ukitzen dutela ipintzen direnean agertzen den marra”⁶. *Lerro organikoaren aurkikuntza* (*Descoberta da linha orgânica*) izenburuko lanak sortzeaz gainera, Clarkek *Markoa hautsiz* (*Quebra da moldura*) izendatu zituen koadroak margotu zituen. “Markoa haustea” pintura laukiztatzen zuen markoa “pinturaren beraren lan-elementuetako bat” bihurtzea esan nahi zuen Clarkentzat⁷.

1955

Barneko espazioetarako maketak eta Gainazal modulatuak (*Superfícies moduladas*) izenburuko koadroak egiten hasi zen Clark. Ondoren, jakinarazi zuen honako hau zela obra horiekin lortu nahi zuena: “Obra horiek ikusten dituen pertsonak modu aktiboan parte hartzea espazio mugatuan [pinturaren formen bidez], hura penetratuz eta hark penetratua izanik”⁸. Clarken sorkariek Oscar Niemeyer arkitektoaren arreta erakarri zuten, eta harekin parte hartu zuen Belo Horizonteko etxe baterako proiektu batean.

Clarkek ikusgai jarri zituen bere *Gainazal modulatuak* obretako hiru, 1., 2. eta 3. zenbakiak, São Pauloko 3. Bienalean (uztailaren 2tik urriaren 12ra). Aldi berean, bere maketak eta bere *Gainazal modulatuak* izenekoak sorta hautatu bat jarri zituen erakusgai Frente taldeak Rio de Janeiroko Arte Modernoaren Museoan egin zuen 2. erakusketan (uztaila). Une horretan, Franz Weissmann-ek, Abraham Palatnik-ek, Cesar Oiticica-k, Elisa Martins da Silveira-k, Eric Baruch-ek, Rubem Mauro Ludolf-ek eta Hélio Oiticica-k osatzen zuten taldea; azken horrez esan zuen Clarkek “bizitza osoan ezagutu dudak artistarik garrantzitsuena” zela⁹. Erakusketa haren katalogoaren sarreran, honako hau idatzi zuen Mário Pedrosak: “Lerroa grabatzen den edo, besterik gabe, kontraste kromatikoaren bitartez iradokitzen diren gainazal modulatuak aurkituzarekin, Lygiak integrazioarako urrats ausarta egin du”¹⁰.

Clark bederatzigarren Lissone sarira aurkeztu zen.

1956-57

Clarkek “lerro organikoa” modu aktiboan esploratzen jarraitu zuen. 1956ko udazkenean Belo Horizonteko Arkitektura-Eskolan eman zuen hitzaldi batean, “artearen eta bizitzaren arteko fusio” handiagoa defendatu zuen Clarkek, lerro organikoa artistek eta arkitektoek gizakia bizitzeko espazioak elkarrekin modula ditzaketen lanabes baten gisa aurkeztuz¹¹.

Clarkek modu aktiboan jarraitu zuen bere lanak Rio de Janeiroko eta São Pauloko erakusketa nagusietan erakusten. Parte hartu zuen Arte Modernoko 5. Erakusketa Nazionalean (1956ko maiatza), Frente taldearen hirugarren eta laugarren erakusketetan (1956ko martxoa eta ekaina, hurrenez hurren) eta Arte Modernoko 6. Erakusketa Nazionalean (1957ko maiatza). Arte Konkretuaren 1. Erakusketa Nazionala izan zen urte horietako azpimarragarriena, São Pauloko Arte Modernoaren Museoan (1956ko abenduaren 4tik 18ra) eta Rio de Janeiroko Hezkuntza- eta Kultura-Ministerioan (1957ko otsailaren 4tik 24ra) egindakoa, non Clarken sei lan agertu ziren. Horrela definitu zuen Brasilgo prentsak: “Arte konkretuak gure herrialdean duen bizitasunaren lekukotasunik adierazgarriena”¹². Ondoren, Clarkek Planoak gainazal modulatuak (*Planos em superfície modulada*) izenekoetako hiru erakutsi zituen, 2., 3. eta 4. zenbakiak, São Pauloko 4. Bienalean (1957ko irailaren 22tik abenduaren 30era), eta Diário de Notícias Saria jaso zuen.

1958

“Espazio modulatuak” esploratzen zuten obrak sortzen jarraitu zuen Clarkek. Hogeita bost pieza egin berri erakutsi zituen São Pauloko Arte das Folhas Galerian (iraila), Franz Weissmannen eskulturekin eta Lothar Charoux-en marrazkiekin batera. Erakusketak “*frisson* berri bat [...] zirkulu konkretistetan” piztu zuen, eta Arte Garaikideko Leirner Saria lortu zuen partaideentzat¹³.

Planoak gainazal modulatuan, B saila, 1. zk. (Planos em superfície modulada, série B, no. 1) obra Guggenheim International Award sarira aurkeztu zen.

1959

Clarcken hogeita sei *Planoak gainazal modulatuan, Espazio modulatuak (Espaços modulados)* eta *Unitateak (Unidades)* jarri ziren erakusgai Rio de Janeiroko Arte Modernoko Museoko 1. Erakusketa Neokonkretuan (martxoan), zeina gero Belvédère da Sé galeriara (Salvador, Bahia, azaroaren 15etik 30era) eta Belo Horizonteko Arte Modernoko Museora (urtarrila) mugitu zen. Clarkek Manifesto Neoconcreto (Manifestu Neokonkretua) delakoa sinatu zuen, Amilcar de Castro-rekin, Franz Weissmanekin, Lygia Paperekin, Reynaldo Jardim-ekin eta Theon Spanudis-ekin batera. Era honetan egituratu zen Talde Neokonkretuaren oinarritzko printzipioa: “Ez dugu uste artelana ‘makina’ denik, ezta ‘objektua’ denik ere, baizik eta, areago, *ia-gorputz* bat dela uste dugu; hau da, bere elementuen arteko kanpo-harremanetan agortzen ez den errealitatea duen izaki bat; izaki hori, analisiaren bidez zatietan deskonposatu ezin bada ere, ikuspegi fenomenologiko zuzen baten bidez bakarrik ematen da guztiz”¹⁴. Ferreira Gullarrek, manifestuaren egileak, Clarcken obran aurkitu zituela mugimendu horren printzipioak adieraziko zuen geroago.

Gero, *Gainazal modulatu 5. zk.* eta *Gainazal modulatu, B saila (Superfície modulada, série B)* obretako lau pieza erakutsi zituen Clarkek, 1., 2., 3., eta 4. zenbakiak, São Pauloko Bosgarren Bienalean (irailaren 21etik abenduaren 31ra).

1960-62

1960an, irakasle gisa hasi zen Clark lanean, haur gorrei arte bisualak irakasten Gorren Hezkuntza-Institutu Nazionalan. Urte horretan bertan hasi zen bere *Zomorroak (Bichos)* sortzen, bisagren bidez mihizatutako metalezko xaflekin egindako eskulturak, ikusten dituzten pertsonen konfigurazio ezberdinetan manipulatu ahal izan ditzaten. Honela definitu zuen Clarkek “zomorro” bakoitza: “organismo bizi bat, obra funtsean aktibo bat”, zeinaren bidez “haren eta [begira dagokion pertsonaren] arteko integrazio existentzial osoa ezartzen baita”¹⁵. Sorkari horietako hogeita bederatzi Rio de Janeiroko Bonino galerian egindako bakarkako erakusketa batean jarri zituen erakusgai (1960ko urriaren 12tik 29ra), eta oso kritika positiboak jaso zituen. Ferreira Gullarrentzat, hauxe izan zen “inolako zalantzarik gabe, urte osoko bakarkako erakusketarik garrantzitsuen”¹⁶.

Clarkek bere *Zomorroak* eta *Kuskuak (Casulos)* batzuk eta *Zerorrek eraiki zure bizitzeko espazioa (Construa você mesmo o seu espaço de viver)* izeneko arkitektura-maketa bat jarri zituen erakusgai Rio de Janeiroko Kultura-Jauregian (1960ko azaroa) eta São Pauloko Arte Modernoaren Museoan (1961eko apirila) egindako 2. Erakusketa Neokonkretuan. Manifestu jakinik ez zuten arren, erakusketa horretan bildutako obra guztiek agertzen zuten “eskultura-, koadro- eta olerki-kategoria konbentzionalen abolizioa”¹⁷.

1960an *Ez-objektua 7. zk. (Não-Objeto no. 7)* aurkeztu zuen Guggenheim International Award-era. São Pauloko 6. Bienalean (1961eko urriaren 1etik abenduaren 31ra) bere bost *Zomorro* erakutsi zituen, eta Eskultore Nazional Onenaren Saria eman zioten. Hurrengo urtean, Buenos Airesko Torcuato Di Tella Institutuko Nazioarteko Eskultura Sarira aurkeztu zen Clark, eta Brasil ordezkatu zuten hamaika artisten artean aukeratu zuten Veneziako 31. Bienalean (1962ko ekainaren 16tik urriaren 7ra).

1963

Bakarkako erakusketa batean jarri ziren ikusgai Clarken hogeitaz *Zomorro* New Yorkeko Louise Alexander Galleryn (otsailaren 19tik martxoaren 16ra). Clarkek AEBetan egindako lehen bakarkako erakusketa zen. Ekitaldiari buruzko aipamenak argitaratu zituzten kritikarien artean zeuden Dore Ashton (lanak “burutsuak”¹⁸ direla dio) eta Donald Judd (“ideia buruduna da”¹⁹ dio, besterik gabe). Bere koadroen eta eskulturen sorta hautatu bat aurkeztu zuen Clarkek berriro Rio de Janeiroko Arte Modernoko Museoan antolatutako bakarkako erakusketa batean (maiatzaren 30etik uztailaren 7ra), eta goraiamenak jaso zituen Brasilgo prentsan. São Pauloko 7. Bienalak (irailaren 28tik abenduaren 22ra) espazio berezi bat eskaini zien Clarken lanei; hogeita hamar margolan, eskultura eta maketa arkitektoniko inguru ziren guztira. Katalogoan jasotako obra horri buruzko saiakera batean, honako hau komentatu zuen Mário Pedrosak: “Inolako zalantzarik gabe, esperientzia artistiko iraultzaile baten aurrean gaude hemen”²⁰.

Ibilian (*Caminhando*) egin zuen Clarkek, Moebiusen zinta bat luzetara moztuz, harik eta jarraitu ahal izateko finegia zen arte. Obra horren bidez, aurkikuntza bat egin zuen artistak: “Iraupen mota bakarra dago: ekintza. Ekintzak sortzen du *Ibilian*. Ez dago ezer aurretik, ez dago ezer ondoren”²¹. *Jornal do Brasil* aldizkarian, Beatriz Bomfim kazetariak esango zuen geroago obra horrek, Clarkentzat, “objektuaren amaiera, artelanaren eta egiletzaren amaiera eta bide berri baten hasiera” irudikatu zituela²².

Urriaren 28an, krisian zegoela idatzi zuen Clarkek bere egunkarian.

1964-65

1964ko urtarrilean, Clark Europara joan zen. Gutun-truke bat hasi zuen Hélio Oiticicarekin, gutxi gorabehera hamarkada batez luzatuko zena. Urte horietan, Clark sortzen hasi zen bere *Igokariak* (*Trepantes*), aluminioz eta gomaz egindako Moebiusen zinten bariazioak, tamaina handikoak, eta *Pospolo-kaxen egiturak* (*Estruturas de caixas de fósforos*), pospolo-kaxez egindako eskultura mikroarkitektonikoak.

Hainbat erakusketatan parte hartu zuen atzerrian, horien artean Max Bense komisario zuen Stuttgarteko Studium Generale Technische Hochschule-n bakarkako erakusketa batean. *Lygia Clark. Variable Objekte* zuen izena, eta egilearen Europako bakarkako lehen erakusketa izan zen (1964ko otsailaren 4tik 18ra). Urte horietako gertaerarik esanguratsuena Londresko Signals Galleryn egindako bakarkako erakusketa izan zen (1965eko maiatzaren 27tik uztailaren 3ra), Paul Keeler bertako zuzendariak antolatua. Hirurogei bat lan bildu zituen, haien artean *Ibilian* eta *Zomorroak*, *Kuskuak*, *Igokariak* eta *Gainazal moduluak* lanen ale batzuk. *The Times*eko (Londres) Guy Brett eta *Studio Internationale*ko G. S. Whittet arte-kritikariek erakusketaren erreseina bikainak idatzi zituzten; Brasilgo prentsaren arabera, “garaipen bat” zen²³.

1966

Auto-istripu baten ondoren, Clark ospitaleratu egin zuten, eskumuturra hautsita. Bertan, *Harria eta airea* (*Pedra e ar*) egin zuen, plastikozko poltsa bat partzialki puztua, non harri bat mugitzen baita, zabaldu eta uzurtu egiten dena, nolako presioa eragiten dioten ikusle/parte-hartzaileen eskuek, zeinek

horrela harria mugiarazten baitute. Clarkentzat, krisialdi baten amaiera eta sorkuntza-fase baten hasiera izan zen, eta “harreman-objektu” bezala bataiatu zituen lanak egin zituen. Horien artean, *Esku-
elkarrizketa (Diálogo de mãos)* zegoen, Hélio Oiticicarekin garatua; Moebiusen banda elastiko bat da, bi pertsonak eskumuturrean aldi berean eraman dezaten diseinatua.

Clarcken lana Stanton L. Catlinek Yaleko Unibertsitateko Arte-Galeriarako (urtarrilaren 27tik martxoaren 13ra) eta Texasko Unibertsitateko Blanton Arte-Museorako (apirilaren 17tik maiatzaren 15era) antolatutako *Art of Latin America since Independence* erreferentziazko erakusketan sartu zen. Horrez gainera, erakusketa erradikalago batean parte hartu zuen Clarkek, *Opinião 66*, Rio de Janeiroko Arte Modernoko Museoan (abuztuan), nazioarteko abangoardiako artistekin batera. Katalogoan, Clarkek esplizituki proposatu zuen “egonkortasunik eza kontzeptu existenzial berri bat gisa”, eta era horretan ekintzari eta haren iraupen iragankorrari buruzko ikerketak jarraitu zituen²⁴. Ondoren, bere lanen sorta hautatu handi bat aurkeztu zuen berari eskainitako galeria batean Arte Plastikoen 1. Bienal Nazionalean, Salvadorreko (Bahia) Carmo Komentuan (1966ko abenduaren 28tik 1967ko otsailaren 28ra), eta Sari Nagusia eman zioten. Oiticicak, hari ere galeria bat ere eman baitzioten, beste sari bat jaso zuen.

Guy Brettek Clarcken zortzi *Zomorro* bildu zituen *In Motionen*, Arts Council England-entzat antolatutako arte zinetikoari buruzko erakusketan (1966ko urriaren 3tik 1967ko otsailaren 18ra). Artistarekin zuen korrespondentzia pertsonalean, bere azken obren argazkiak bidaltzeko eskatu zion, eta, aurrerago, hau komentatu zion: “Bidali zenizkidan argazkiek liluratu egin naute. Izugarri gustatzen zaizkit, ohiz kanpoko gauza egiten ari zarela uste dut”²⁵.

1967

Clarkek bere obra berrienetako zortzi erakutsi zituen —haien artean, *Zentzumen-liburua (Livro sensorial)*, *Arropa-gorputza-arropa (Roupa-corpo-roupa)* eta *Nia eta zua (O eu e o tu)*— *Nova objetividade brasileira* (Brasilgo objektibotasun berria) erakusketa erreferentzialean, Rioko Arte Modernoko Museoan (apirilaren 6tik 30era). Parte hartu zuten artistek —Lygia Papek eta Hélio Oiticicak, besteak beste— manifestu bat sinatu zuten, sorkuntza-askatasuna, une hartako mugimenduekiko eta erakundeekiko oposizioa defendatuz eta artearen merkatuaren eskakizunei uko eginez. Ondoren, Clarkek bere bost “erlazio-objektu” erakutsi zituen São Pauloko 9. Bienalean (irailaren 22tik abenduaren 8ra). Bienalari buruzko erreseinan, Mário Schenberg kritikari brasildarrak Clark eta Oiticica nabarmendu zituen “Brasilgo Objektibotasun Berriaren mugimenduko bi figura gidari” gisa²⁶.

1968

Clarkek *Etxea da gorputza (A casa é o corpo)* aurkeztu zuen Rioko Arte Modernoko Museoan (apirila), bakarkako erakusketa batean. Lau gelak osatzen duten multzo bat da obra, pilotaz, hariz eta puxikaz beteak, zeinen bidez bertaratzen direnei gonbita egiten baitzaie “umetoki barruko bizitzaren plazer eta trauma guztiak esperimintatzeko, penetrazioetik erditzeko uneraino”²⁷. Brasilgo prentsak esan zuen urteko ekitaldirik onenetako bat zela. Ondoren, Veneziako 34. Bienalean aurkeztu zuen Clarkek *Etxea da gorputza* (ekainaren 22tik urriaren 20ra), non erakusketa-gune propioa esleitu zitzaion; hantxe bildu ziren aurreko hamarkadako Clarcken laurogei lan inguru, haien artean *Zomorroak*, *Gainazal modulatuak*,

Igokariak zikloetako sorta hautatu bat, eta “erlazio-objektuak”. Vera Pedrosa kritikari brasildarrentzat, “Bienaleko errebelazioa” zen²⁸.

Ondoren, urte horretan bertan, Parisera joan zen Clark, Givaudan Galeriarekin kontratu bat sinatu ondoren, *Zomorroak* eta bere “erlazio-objektuak” hurrengo urtearen hasieran erreproduzitzeko. Essen hiriko M. E. Thelen galeriak (Alemanian) artistaren bakarkako erakusketa bat antolatu zuen (1968ko abenduaren 6tik 1969ko urtarrilaren 17ra), eta arrakasta handia lortu zuen. Brasilerantz zuzenean, Rio de Janeiroko Irudiaren eta Soinuaren Museoko Golfinho sarirako hautagaien artean sartu zuten Clark, zeina urtero ematen zitzaion urteko artista plastiko onenari.

1969-71

1969ko martxoaren 17an, bere egunkarietan berriz idatzi zuen Clarkek krisian zegoela eta “bere burua berregituratzeko” premia zuela²⁹. Uda horretan, Kalifornian, State Collegen (Long Beach), Hélio Oiticicarekin batera, Ukipen Eskulturaren Nazioarteko lehen sinposioan parte hartu zuen. August F. Coppola-k antolaturiko sinposioaren helburua —“hizkuntzaren mugetan” interesatua zegoen literatura konparatuko irakasle elkartua zen Coppola— ukimenak komunikazio-metodo gisa zituen aukerak aztertzea zen³⁰. Urte haietan, ikuslearen gero eta parte-hartze aktibo handiagoa zekarten lanak ekoitzi zituen Clarkek, besteak beste, bere *Arkitektura biologikoak* (*Arquiteturas biológicas*) eta *Egitura biziak* (*Estruturas vivas*).

São Pauloko Ralph Camargo galeriak, beste lan batzuen artean, Clarcken *Gainazal modulatuak* eta *Zomorroak* lanen bakarkako erakusketa bat aurkeztu zuen (1971ko azaroa). Katalogoan, Clarkek zioen bere asmoa zela, artelan fisikotik aldenduz, obrari begira zegoenaren “keinu-adierazpenak” berak behatzailearen sentsazio propioen “arkitektura bizi” bat eraikitzea ahalbidetzea³¹.

1972-75

1972an, Clark psikoanalizatzen hasi zen, Pierre Fédida psikoanalista frantsesarekin, zeinaren jardunak gorputzaren esperientziaren ukimen-nolakotasuna esploratzen zuen.

Urte horietan, Keinu-komunikazioko ikastaroak eman zituen Clarkek Sorbonan, eta hogeita hamar ikasle inguruko taldeak gidatzen zituen berak diseinatutako “mitorik gabeko errituak” egiten³². Haien artean zeuden *Lerde antropofagikoa* (*Baba antropofágica*), *Kanibalismoa* (*Canibalismo*) eta *Elastiko-sareak* (*Rede de elásticos*). Proposamen horien bidez, Clarkek “gorputzaren alderdi fantasmatico” gisa deskribatzen zuenaren esperientzia kolektibo intersubjektibo bat partekatzen zuten ikasleek³³. Hantxe egoten zen batzuetan Jean Clay kritikari frantsesa, esperientzia nola gertatzen zen ikusteko. Azkenean esan zuen: “Bera erabat murgildua dagoen drama existentzial subjektibo baten gisa bizi du Lygia Clarkek bere obra”³⁴.

Clarkek erakusgai jarri zituen *Espazio modulatuak* 28. zk., *Espazio modulatuak* 2. zk., *Unitatea* 1. zk. eta *Igokaria* 2. zk. São Pauloko 12. Bienalean (1973ko urriaren 5etik abenduaren 2ra).

1974an, Fédidarekin lana egiteari utzi eta erlaxazioterapia bat egiten hasi zen Monique Karlicow-rekin. Hurrengo urtean, *Nire ibai gozoa* (*Meu doce rio*) idatzi zuen, bere praktika artistikoaren kezka asko alegorikoki irudikatzen zituen fabula erdi autobiografikoa.

1976-79

1976ko uztailean, Clark Rio de Janeirora itzuli zen. Orduan hasi zuen amaitu zuenerako *Norberaren egituratzea* (*Estruturação do self*) deituko zuen bere obraren fase bat, zeinaren bidez “erlazio-objektuetara” jotzen zuen banakako terapia-saioretan, bere Copacabanako apartamentuan hartzen zituen bezeroekin. Etapa horri buruz, hona zer esan zuen Clarkek azkenik, Guy Bretti zuzendutako gutun batean: “Inoiz ez dut pertsona psikotiko bat zoratua balego bezala tratatzen, obrarik gabeko artista bat bezala baizik”³⁵.

Neurri handi batean Clark artearen mundutik aldendu bazen ere, haren aurreko hamarkadetako lanak neokonkretismoaren mugimenduan zentratutako erakusketetan aurkeztu ziren. Aipagarrienen artean daude *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, 1950-1962*, Lygia Papek São Pauloko Pinacoteca do Estado-rako antolatua (1977ko ekainaren 2tik uztailearen 3ra) eta Rio de Janeiroko Arte Modernoaren Museokoa (1977ko uztailearen 14tik abuztuaren 10era).

1980

Hélio Oiticica hil zen martxoaren 22an, Clarkentzat “kolpe latza”³⁶. Horrez gainera, minbizia diagnostikatu zioten Mário Pedrosari, eta haren omenezko erakusketa bat antolatu zen Rio de Janeiroko Jean Boghici galerian (apirilaren eta ekainaren bitartean), Clarken *Zomorrotako* bat eta *Gainazal modulatu 3. zk.* izenekoa barne hartu zituena. Pedrosa hurrengo urtean hil zen.

Gertakari horiek sortu zioten estresari aurre egiteko, “burua garbitzeko” terapia gisa deskribatu zuena hasi zuen Clarkek Inês Besouchet psikoanalistarekin³⁷.

Urte haren amaiera aldera, Rio de Janeiroko Arteen Fundazio Nazionalak Clarken obraren bakarkako erakusketa bat antolatu zuen Jurandyr Noronha galerian (1980ko abenduaren 15etik 1981eko urtarrilaren 16ra), eta Pedrosaren eta Ferreira Gullarren saiakerak biltzen zituen monografia labur bat argitaratu zuen.

1981-85

Clark murriztuz joan zen bere jarduera artistikoa eta terapeutikoa. Horren orde, bere metodoen transmisioan zentratu zen, Gina Ferreira psikologoarekin eta Lula Wanderley artistarekin eta psikoterapeutarekin lana eginez.

Brasilgo neokonkretismoaren mugimenduan zentratutako erakusketetan aurkeztu ziren oraindik ere Clarken aurreko garaietako lanak. Esate baterako sei margolan eta bi *Zomorro* erakutsi ziren *Neoconcretismo/1959-1961* erakusketan, eta haren barne-espazioetarako maketetako hiru *Grupo Frente/1954-1961* erakusketan; bi erakusketak aldi berean egin ziren, lehenik Belo Horizonteko Arte Museoan (1985eko apirilaren 17tik maiatzaren 19ra) eta São Pauloko Unibertsitateko Arte Garaikideko Museoan gero (maiatzaren 30etik 23ra). Urte haietan, São Pauloko Raquel Babenco Arte-Kabineteak (1982ko martxoa) eta Rio de Janeiroko Paulo Klabin Galeriak (1984ko abenduaren 5etik 21era) Clarken obraren banakako erakusketak antolatu zituzten, gehienbat 1950ekoak eta 1960koak ziren lanak aurkeztuz.

1986-87

Lygia Clark eta Hélio Oiticica atzerabegirako bikoitz baten protagonistak izan ziren Arte Plastikoen 9. Erakusketa Nazionalean, zeina Rio de Janeiroko Jauregi Inperialan egin baitzen, 1986ko azaroaren 13tik abenduaren 21era, eta São Pauloko Unibertsitateko Arte Garaikideko Museoa (1987ko azaroaren 19tik abenduaren 13ra). 1960ko hamarkadan bien artean izandako korrespondentzia pertsonalaren sorta hautatu bat jaso zuen katalogoak, elkarri zioten miresmena eta afektua adierazten duena, baita Guy Brett, Ferreira Gullar eta Lygia Pape bezalako figurekin Clarken eta Oiticicaren obrari eta garrantzi historiko-artistikoari buruzko elkarrizketak ere. Erakusketak beste krisi bat eragin zion Clarki.

1988

Clarkek bertan behera utzi zuen bere praktika terapeutikoa. Apirilaren 25ean, bihotzekoak jota hil zen bere Copacabanako apartamentuan, Rio de Janeiron. Yve-Alain Bois arte-historialari eskatu zioten Clarken hilberria idazteko —bi hamarkadaz oso harreman estua izan zuen harekin—, baina Bois oso jota zegoen halakorik egin ahal izateko. Azkenean, hari buruz esan zuen: “Inork ez bezala bizi izan zuen Lygiak bere artea”³⁸.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, S.L.;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

N. B.: Saiakera honetan emandako informazioaren zati handi bat Brasilgo egunkari-sorta batetik dator, eta gehienak oharretan aipatzen dira. Erabilgarrienak *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *O Jornal* (Rio de Janeiro), *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro) eta *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro) gertatu dira.

Lehen eta bigarren mailako laguntza-iturriak ere erabili dira, hala nola erakusketen katalogoak eta liburuxkak, korrespondentzia pertsonala eta ondorengo erakunde hauetako artxibo-funtsetan kontsultatutako egunkariak, besteak beste: New Yorkeko MoMA, New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation, Los Angelesko Getty Research Institute, Houstongo Arte Ederren Museoko International Center for the Arts of the Americas eta Fundação Bienal de São Paulo. Horri gehitu behar zaizkio Rio de Janeiroko Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkarteak eskuzabaltasunez utzitako dokumentuak.

Azkenik, erakusketa-katalogo hauetan argitaratutako kronologia eta dokumentuetan jasotako datuekin ere gurutatu da material hau: Borja-Villel, Manuel J. *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies, Bartzelona, 1988; Butler, Cornelia H., Pérez-Oramas, Luis *et al.*, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. The Museum of Modern Art, New York, 2014; eta Duarte, Paulo Sérgio *et al.*, *Lygia Clark: Uma Retrospectiva*. Itaú Cultural, São Paulo, 2015.

1. Duarte, Paulo Sérgio *et al.*, *Lygia Clark: Uma Retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015, 428. or. [\[itzuli\]](#)
2. R. V. Gindertael, “Clark-Ribeiro”, *Art d’Aujourd’hui*, 3, 6. zk., 1952, 32. or.: “[...] la matérialisation picturale d’un espace créé par l’action de lignes de force rythmiques”. [\[itzuli\]](#)
3. “Lygia Clark to Mário Pedrosa (1964)”, hemen: Ferreira, Glória eta Paul Herkenhoff, argit. *Mário Pedrosa: Primary Documents*. The Museum of Modern Art, New York, 2015, 419. or. [\[itzuli\]](#)

4. “Lygia Clark (pintora concretista): ‘A arte me disciplina e me educa’”, *Jornal do Brasil*, 2. koaderno, abuztuak 8, 1957, 1. or.: “[...] revelação do ano”. [itzuli]
5. Gullar, Ferreira. “Figuras”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, 2. koaderno, martxoak 10, 1957, 9. or.: “a pintura nao-figurativa [...] foi lançada”. [itzuli]
6. Clark, Lygia. “Discovery of the ‘Organic Line’”. Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro, 1954. [itzuli]
7. *Ibid.* [itzuli]
8. Sarmiento, Edelweiss. “Lygia Clark e o espaço concreto expressional”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, uztailak 2, 1959, 2. or.: “[...] fazer o espectador participar ativamente desse espaço expresso, penetrando-o e sendo penetrado por êle”. [itzuli]
9. Barata, Fernando. “Lygia Clark”, hemen: *Abstracionismo, Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Funarte, Arte Plastikoen Institutu Nazionala, Rio de Janeiro, 1987, 147–48. or.: “[...] o artista mais importante que eu conheci na minha vida”. [itzuli]
10. “Grupo Frente (1955)”, hemen: Ferreira, Glória eta Paul Herkenhoff argit. *Op. cit.*, 270. or. [itzuli]
11. Clark, Lygia. “Um Experiência de integração”, *Brasil-Arquitetura Contemporânea* 8, 1956, 45. or.: “[...] fusão entre ‘arte e vida’”. [itzuli]
12. Bastos, Oliveira eta Ferreira Gullar. “Em Fevereiro, no Rio, a Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, 2. koaderno, abenduak 30, 1956, 5. or.: “[...] o atesta[ç]ão mais eloqüente da vitalidade da arte concreta em nosso País”. [itzuli]
13. “Concretismo”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, martxoak 8, 1959, 2. or.: “[...] um *frisson* novo [...] pelos círculos concretistas”. [itzuli]
14. Clark, Lygia eta Yve-Alain Bois. “Nostalgia of the Body”, *October* 69, 1994, 93. or. Aipua zuzenean egozten zaio Lygia Clarki, hemen: “Neoconcretos abriram no MAM sua I Exposição com 7 artistas e 70 trabalhos”, *Jornal do Brasil*, 2. koaderno, martxoak 20, 1959, 3. or. [itzuli]
15. Clark, Lygia eta Yve-Alain Bois. “Nostalgia of the Body”. *Op. cit.*, 97. or. [itzuli]
16. Gullar, Ferreira. “Balanço do Fim do Ano”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, abenduak 31, 1960, 3. or.: “Sem nenhuma duvida, a exposição individual de maior importância deste ano [...]”. [itzuli]
17. Gullar, Ferreira. “Neoconcretos Segunda-feira”, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, azaroak 19, 1960, 3. or.: “[...] a abolição das categorias convencionais de escultura, quadro e poema”. [itzuli]
18. Ashton, Dore. “Art”, *Arts & Architecture* 80, 4. zk., 1963. 5. or. [itzuli]
19. Hemen aipatua: Asbury Brooks, Blair. “The Pen Is Mightier Than the Brush? Looking at 6 Famous Artist-Critics”, *Artspace*, ekainak 25, 2014, https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/have-you-read-donald-judd-recently-when-artists-are-art-critics-52354. [itzuli]
20. Pedrosa, Mário. “Sala Especial. Lygia Clark e os seus ‘Bichos’”, hemen: *VII Bienal de São Paulo. Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de S. Paulo, 1963, 123. or.: “Aqui estamos, indubitavelmente, diante de uma experiência artística revolucionária [...]”. [itzuli]
21. Clark, Lygia eta Yve-Alain Bois. “Nostalgia of the Body”. *Op. cit.*, 99. or. [itzuli]

22. Bomfim, Beatriz. “O Pensamento Mudo de Lúcia Clark”, *Jornal do Brasil*, B koaderno, ekainak 30, 1972, 4. or.: “[...] o fim do objeto, o fim da obra de arte e da autoria e o começo de um novo caminho [...]”. [\[itzuli\]](#)
23. Emilio Carlos, Esther. “‘The Times’ e Lygia Clark”, *Diário de Notícias*, uztailak 27, 1965, 3. or.: “[...] vitoriosa [...]”. [\[itzuli\]](#)
24. Clark, Lygia *et al.*, *Opinião 66*, erak. kat. Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1966, or. g.: “[...] do precário como novo conceito de existência [...]”. [\[itzuli\]](#)
25. Guy Brett *et al.* Lygia Clarki bidalitako gutuna, abenduak 12, 1967, Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro. [\[itzuli\]](#)
26. Schenberg, Mário. “A Répresentação Brasileira na IX Bienal de São Paulo”, *Correio da Manhã*, 4. koaderno, irailak 17, 1967, 3. or.: “[...] duas das figuras líderes do movimento da nova objetividade brasileira”. [\[itzuli\]](#)
27. “The Avant-Garde: Subtle, Cerebral, Elusive”, *Time* 92, 21. zk., 1968, 77. or. [\[itzuli\]](#)
28. Pedrosa, Vera. “Movimento”, *Correio da Manhã*, 2. koaderno, uztailak 21, 1968, 2. or.: “[...] a revelação da Bienal”. [\[itzuli\]](#)
29. Duarte, Paulo Sérgio *et al.* *Op. cit.*, 455–56. or. [\[itzuli\]](#)
30. Emery, Elise “Tactile Arts [...] Strictly Sight Unseen in Darkness of Gallery C”, *Independent Press-Telegram*, uztailak 6, 1969, W-1. or. [\[itzuli\]](#)
31. Clark, Lygia. “O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular”, hemen: *Lygia Clark: Superfícies Moduladas / Bichos / Manifestações*. Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1971, or. g.: “expressão gestual”; “arquitetura viva”. [\[itzuli\]](#)
32. Clark, Lygia. “L’Art, c’est le corps”, *Preuves: Cahiers Mensuels du Congrès pour la Liberté de la Culture* 13, 1973, 138. or.: “[...] rite sans le mythe [...]”. [\[itzuli\]](#)
33. Pontual, Roberto. “Lygia Clark. A Fantasmática do Corpo”, *Jornal do Brasil*, B koaderno, irailak 21, 1974, 1. or.: “[...] fantasmática do corpo”. [\[itzuli\]](#)
34. Brett, Guy. “Lygia Clark: The Borderline between Art and Life”, *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture* 1, 1987, 67. or. [\[itzuli\]](#)
35. Lygia Clark *et al.* Lygia Clarki bidalitako gutuna, urriak 14, 1983. Hemen aipatua: Brett, Guy. “Lygia Clark: The Borderline between Art and Life”, *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture* 1, 1987, 94. or. [\[itzuli\]](#)
36. Lygia Clark *et al.* Lygia Clarki bidalitako gutuna, urtarrilak 11, 1981, Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” elkartearen artxiboak, Rio de Janeiro. [\[itzuli\]](#)
37. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
38. Clark, Lygia *et al.* Yve-Alain Bois. “Nostalgia of the Body”, *Op. cit.*, 85. or. [\[itzuli\]](#)