

Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco

en el cruce de la pintura y el espacio

MARÍA AMALIA GARCÍA

El monocromo se expresa en tanto prueba de los límites de la pintura: la tela de un sólo color se presenta como un fin, aparece como instancia conclusiva de un desarrollo. Sin embargo, al mismo tiempo, es posible entenderlo como un preludio, como inicio de nuevos acontecimientos. Estas son descripciones que dan cuenta de algunos aspectos de este fenómeno extendido que, por supuesto, presenta particularidades de inscripción: el monocromo aparece como una manifestación reiterada en la producción de artistas internacionales entre finales de los 50 y principios de los 60.

A partir del estudio de *Sin título* (1960, col. MNBA) de la serie "Pinturas Negras" de Alberto Greco y *Espaço Modulado* (1958) de Lygia Clark me interesa trabajar el monocromo en tanto concepto para el análisis comparativo y dar cuenta de los quiebres que introducen el informalismo y el neoconcretismo en torno al paradigma del arte concreto. Entiendo que, en el caso señalado, la utilización del monocromo en el análisis comparativo me permitió pensar de manera conjunta poéticas que hasta el momento habían sido estudiadas aisladamente y entender las divergencias en los modos de elaborar la tradición del arte concreto.

Superficies blancas en las cuales se organizan recorridos lineales rectos, diversos en modulación y color, delimitan un *corpus* de imágenes que da cuenta de la inscripción hegemónica del arte concreto en el mapa del arte latinoamericano de los años 50. Artistas argentinos y brasileños armaban una línea de investigaciones que transitaba los problemas de la abstracción hundiéndose sus raíces en una amplia genealogía de la imagen constructiva. Entre las obras de Alfredo Hlito, Luiz Sacilotto, Tomás Maldonado y Waldemar Cordeiro existe un aire de familia. Estas producciones se sitúan en un campo relativamente homogéneo de problemas. La posibilidad de objetivar el discurso artístico delineaba un área de investigación creativa. Si hacia comienzos de la década las obras concretistas daban cuenta de un modelo progresista y resultaban vitales como proyecto artístico, hacia finales de los '50 dicha hegemonía comenzó a resquebrajarse. Ese plano blanco sobre el que se distribuían líneas de colores, se oscurece hasta devenir negro. A partir de las mencionadas obras de Alberto Greco y de Lygia Clark propongo dar cuenta de los quiebres en torno a este paradigma concretista.

La serie “Pinturas Negras” de Greco, expuesta en la Galería Pizarro en 1960, es un conjunto de obras realizadas en brea, bleque y óleo sobre tela; superficies texturadas en las que prima la homogeneidad del valor bajo, que vira desde el negro a los marrones. La ausencia compositiva y la homogeneidad cromática está contrastada por un acusado uso de textura visual y táctil que genera una variabilidad e intermitencia de la superficie. En la serie “Espaço Modulado”, Clark articuló cada pieza en un conjunto definido por tres módulos: rectángulos verticales se forman con tres cuadrados; se arman cuadrados a partir de tres rectángulos. En *Espaço Modulado* (1958), el primer y tercer cuadrado están bordeados por una línea blanca en sus cuatro lados. El cuadrado central está constituido por dos rectángulos: por la yuxtaposición de las placas de madera se genera una instancia lineal horizontal.

El monocromo es el concepto que habilita este análisis comparativo: estas piezas sostienen una relativa homogeneidad cromática y diferencias formales y materiales. Provenientes de un contexto muy similar respecto de la inscripción del arte concreto como paradigma artístico, en estas obras se pone en cuestión el fenómeno del “blanco” para establecer un quiebre con este modelo. En ambas se aborda el mismo problema plástico: el monocromo asume soluciones específicas en función de la reelaboración diferencial de las tradiciones del arte moderno. Si en la Argentina, la actualización de la escena surrealista es central para comprender las acciones informalistas, en el Brasil una nueva elaboración de la herencia constructiva tiene lugar a partir de reflexiones en torno a las teorías de la percepción.

El trabajo sobre dos monocromos también impone una reflexión respecto de la bidimensionalidad pictórica y de la acción sobre el espacio, ya que allí están extinguidos los problemas de organización del plano: el cuadro en tanto superficie-objeto y funcionamiento expositivo en la pared abre la cuestión por fuera de su perímetro.¹ Si en las obras concretistas el problema radica en la organización interna de los elementos que activan el plano, los monocromos de Clark y Greco inscriben en la superficie la dimensión espacial de lo real.

“Pinturas Negras”

En la Argentina, a partir del segundo lustro de la década del 50, la pintura abstracta se desplegó en un panorama múltiple: arte abstracto, arte concreto, geometría “sensible”, abstracción lírica y otras definiciones intentaban dar cuenta de la pluralidad de esta línea investigativa. Entre estas exploraciones, aparecían producciones que incorporaban la aleatoriedad y la precariedad como dispositivos creativos. Distintos términos buscaban anclar las características de una imagen en la cual el orden compositivo y los procedimientos técnicos se habían trastocado. La libertad expresiva del artista en la ejecución y la utilización de mate-

¹ BENJAMIN BUCHLOH, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 226.

riales extra-artísticos se constituyeron en recursos clave de las nuevas prácticas en la escena internacional. La nueva poética se proponía en tanto síntesis totalizadora de dos grandes tradiciones vanguardistas de la modernidad: la abstracción, como negación de la mimesis, y el surrealismo, como apertura de canales de expresión inconscientes y automáticos.²

Distintos elementos de la reelaboración surrealista de posguerra tienen correlato en la obra de Greco. En este sentido, es importante señalar la acción del poeta surrealista Aldo Pellegrini como gestor clave para el surgimiento del informalismo en el ámbito porteño. En 1953, Pellegrini publicó en su revista *Letra y Línea* el artículo “Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable”.³ En este texto, Pellegrini comprendía la obra de este artista francés a partir de la “espontaneidad absoluta”. El antidogmatismo era la clave para abordar las propuestas del *art autre* que para Pellegrini se identificaban con los gestos de Dadá. Esto se implicaba directamente con la cuestión técnica; Pellegrini realizaba un juicio descriptivo e interpretativo y proponía a la obra de Dubuffet como puntapié inicial de nuevas búsquedas. Realizaba una descripción minuciosa del procedimiento y de los materiales que se continuaba con un análisis de las grafías; evidentemente, esta narración buscaba difundir y explicar con total claridad el carácter procesual de la obra. Su descripción parecía estar orientada a alentar a las nuevas generaciones de artistas a búsquedas que se liberaran de los dogmatismos concretistas y se volcaran a la espontaneidad de la materia. Las reflexiones de Pellegrini se anticipaban a las acciones plásticas que acontecerían en el ámbito porteño.

El énfasis en el azar en tanto procedimiento es la opción elegida por Greco para su serie de “Pinturas Negras”. En este sentido, es ya parte del anecdotario del arte argentino el modo en el que Greco trabajaba sus telas. A partir de los recuerdos de Fernando Demaría conocemos su procedimiento de trabajo: Greco sacaba el cuadro a la intemperie en un balcón, para que la noche, el viento, el hollín de la ciudad y la lluvia fueran cargándolo con su fuerza. En ocasiones, además de recurrir a ese procedimiento, orinaba sobre sus cuadros –e invitaba a sus amigos a imitarlo– aduciendo que por ese medio obtenía reacciones orgánicas de la materia que la enriquecían con resultados inesperados.⁴ Su obra funciona como huella del procedimiento creativo del artista que sale al cruce del acontecimiento, de lo contingente. Su accionar estaba fuera no sólo de la convención pictórica figurativa sino también de la racionalidad geométrica: recuperando el azar, aquel elemento central de la poética surrealista, Greco actuaba un encuentro imprevisible entre el arte y la vida.

En un cuadro monocromo la organización de elementos en una superficie está suspendida; por ende, aquello que ocurre por fuera de él reacquiere relevancia. La necesidad de incorporar el exterior, lo orgánico de la realidad urbana y humana (hojas, hollín, orín) da cuenta de esta búsqueda. Es necesario entender este proceso como investigación espacial a partir del cuadro. Si se sabe

² ANDREA GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

³ ALDO PELLEGRINI, “Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable”, *Letra y Línea*, n° 1, Buenos Aires, octubre de 1953.

⁴ JORGE LÓPEZ ANAYA, *El arte en un tiempo sin dioses*, Buenos Aires, Almagesto, 1989, p.151.

⁵ TERESA RICCARDI, "De las Monjas a Albertus Greco XXXII: La fotoperformance en Alberto Greco. Cuerpo como dispositivo de exhibición en la construcción del sujeto", *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2008.

⁶ GERMAINE DERBECQ, "Alberto Greco, el mago de Buenos Aires" (1960), en *Alberto Greco*, Valencia, IVAM, 1992, p. 195.

⁷ *La Razón*, 21 de mayo de 1960. Archivo Antígona, Fundación Espigas.

⁸ "Alberto Greco, creador del vivo-ditto, expone en Madrid", *Madrid Actualidad*, s/d, en *Alberto Greco*, op. cit., p. 231.

que en su trayectoria posterior Greco priorizará las propuestas corporales frente a las pictóricas, es posible sostener que esta problemática ya estaba presente en esta serie.⁵

Es interesante mencionar cómo fueron leídas contemporáneamente las telas negras de Greco: si bien la dimensión espacial resultaba evidente en la exposición de Pizarro de 1960, lo que no estaba claro era de qué modo se resolvería esta interacción entre el plano y el espacio. Hubo críticos lúcidos –como Germaine Derbecq– que percibían que el "cuadro" se salía del marco y se expandía en la sala.⁶ Sin embargo para otros, como el crítico de *La Razón*, aunque la cuestión espacial resultaba evidente, el modo de conceptualización estaba todavía pegado a las disciplinas tradicionales: si la producción operaba en el plano, era pintura, en el espacio, escultura.⁷

La introducción de otros modos de pensar y hacer arte dejaban sin clasificaciones a los espectadores que debían someter a revisión su contemplación e incorporar nuevas formas de abordar la obra. Sin embargo, las antiguas categorías tenían pregnancia no sólo en la voz de los críticos. El propio Greco, en el marco de la realización de sus vivo-ditos en España, explicaba que "uno de sus 'lienzos' se había roto el tobillo" y otro de "los 'cuadros' llegó tarde a la inauguración".⁸ En efecto, el *tableaux* aunque no estaba presente en el proceso creativo sí operaba como agente discursivo. Probablemente, resultaba útil para inscribir por contraposición el sentido de las nuevas acciones.

Espaço modulado

El informalismo tuvo su circulación ampliada en el Brasil, fundamentalmente a través de la IV Bienal de São Paulo en 1957, consagrada al tachismo. Además de la sala especial norteamericana en homenaje a Jackson Pollock, fallecido poco antes, los envíos de la mayoría de los países confirmaron la tendencia informalista. Sin embargo, en Rio de Janeiro y en São Paulo era el concretismo el que generaba debates y replanteos: este fenómeno de revisión no se estaba ejecutando en otros centros internacionales ni tampoco en Buenos Aires. En diciembre de 1956 en el MAM-SP y en febrero de 1957 en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) se presentó la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* conformando un primer balance de las experiencias constructivas en el Brasil. Esto llevó a una confrontación de las producciones de los artistas de ambas ciudades definiendo quiebres y posicionamientos.

El neoconcretismo ha tenido un fuerte desarrollo en el ámbito académico y artístico-institucional en la últimas décadas: numerosos materiales bibliográficos circulan actualmente. Por este motivo, sólo me interesa subrayar el quiebre que implicó el "Manifiesto Neoconcreto" y las piezas exhibidas en la 1ª *Exposição Neoconcreta* en el MAM-RJ en 1959 en tanto reelaboración de la tradición constructiva a partir de la inclusión de la dimensión corporal.⁹

⁹ AMILCAR DE CASTRO, FERREIRA GULLAR, FRANZ WEISSMANN, LYGIA CLARK, LYGIA PAPE, REYNALDO JARDIM Y THEON SPANÍDIS "Manifiesto Neoconcreto", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de marzo de 1959, pp. 4-5.

Si se consideran las obras de Clark hacia 1960, su derrotero marca un dinamismo que tiende a propagarse hacia experiencias espaciales. La investigación sobre la dimensión espacial del plano define sus búsquedas iniciales. En su serie *Planos em superfície modulada* buscaba explorar esa línea orgánica real que aparece en la yuxtaposición de dos planos. Construidos a través de placas de corte geométrico en blanco y/o negro, los *Planos em superfície modulada* concentran la tensión en los surcos de unión que se extienden más allá del espacio plástico. La línea es el aire existente en la yuxtaposición de superficies. En *Espaço modulado* como en la serie "Unidades", Clark creó un sentido máximo de infinitud espacial dentro del cuadro a través de la utilización de superficies negras opacas y líneas blancas. El trazo blanco en el montaje sobre la pared de exhibición fue el eje de su investigación perceptiva: "habiéndose destruido el plano, lo que se revela allí es el hilo del espacio o el corte del espacio real"¹⁰



LYGIA CLARK,
Espaço modulado, 1958.
Pintura industrial s/
madera, 90 x 30 cm.

Clark actúa en la interacción entre el espacio interior (cuadro-objeto) y el exterior.

Por consiguiente, tanto en *Espaço modulado* como en la pieza de Greco, la disolución de la relación figura/fondo genera correspondencia entre el plano y la superficie de la obra. La pintura ya no es superficie sino un objeto sobre la pared y por ende la conexión con el espacio perceptivo del espectador se pone en juego.

Es importante señalar que el antecedente de estos monocromos fueron las investigaciones de la vanguardia artística rusa y específicamente en el tríptico *Color puro rojo, amarillo, azul* (1921) de Aleksandr Rodchenko. Este artista perteneciente a la línea productivista entendía el reduccionismo de los elementos plásticos como la conclusión lógica del problema pictórico; a partir de esta liquidación, la acción creativa se desplegaría sobre la realidad utilitaria.¹¹

A modo de conclusión me interesa resaltar dos cuestiones. En primera instancia y en conexión con la dimensión productivista del constructivismo ruso, es necesario anotar cómo fue la concepción espacial que propuso el concretismo. En tanto movimiento constructivo entendió fundamental la inserción en la vida cotidiana y por ende, la acción sobre el espacio fue un tema central en sus intereses. Esta acción espacial se dio a través de concebir y accionar sobre el entorno humano. Más que la transformación dentro de las artes, el diseño implicaba la transformación del arte, el cual salía del museo y se fundía en la vida cotidiana.¹²

¹⁰ EDELWEISS SARMENTO, "Lygia Clark e o espaço concreto expressional", en *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tapies, 1997, pp. 82-83.

¹¹ CHRISTINA LODDER, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988.

¹² SUSAN BUCK-MORSS, "The City as Dreamworld and Catastrophe", *October*, Vol. 73, 1995.

En segunda instancia, el problema de la ilusión espacial en la pintura, la percepción de figura/fondo sobre el plano fue el tema clave en las investigaciones de los grupos invencionistas porteños de los años 40 y en particular de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI).¹³ El marco recortado y los coplanares apuntaban precisamente a la exaltación objetiva del plano en función de la disolución de la estructura plástica tradicional: el cuadro. Sin embargo, luego de evaluar sus investigaciones la AACI consideró que estas piezas volvían a caer en la situación perceptiva de la figura y –ahora– fondo arquitectónico. El quiebre de la estructura pictórica no resolvía el problema de la ilusión espacial. A finales de los 40, los miembros de la AACI (Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Lidy Prati) retomaron la problemática de la figura y el fondo sobre una superficie.¹⁴ Las expectativas de los jóvenes artistas vanguardistas y las posibilidades y limitaciones de la pintura en tanto *medium* se encontraban en extrema tensión. Años más tarde, Alfredo Hlito reflexionaba sobre las experiencias con el marco recortado: “el requisito planista no podía ser llevado más allá de ciertos límites sin colocar a la pintura en una situación sin salida.”¹⁵

Si para el esquema pictórico de Hlito no había salida al “requisito planista”, para el informalismo y el neoconcretismo, según se ha analizado, existía escapatoria: ésta consistía en desbordar el cuadro y actuar en el espacio. No se trataba solamente de denunciar el signo representativo y de cuestionar el soporte, sino más bien de integrar el espacio a través cuerpo. El monocromo funcionó como una instancia conclusiva del derrotero de la pintura moderna mientras que la negación ejecutada por la tela de un sólo color obligaba a salir del cuadro y aparecía como el gesto inicial de otras búsquedas.

¹³ MARÍA AMALIA GARCÍA, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

¹⁴ TOMÁS MALDONADO, *El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico*. Zürich, 1948, Buenos Aires, Ramona, 2003.

¹⁵ ALFREDO HLITO, “El tema del espacio en la pintura actual”, *Nueva Visión*, n° 8, Buenos Aires, 1955, pp. 10-13.