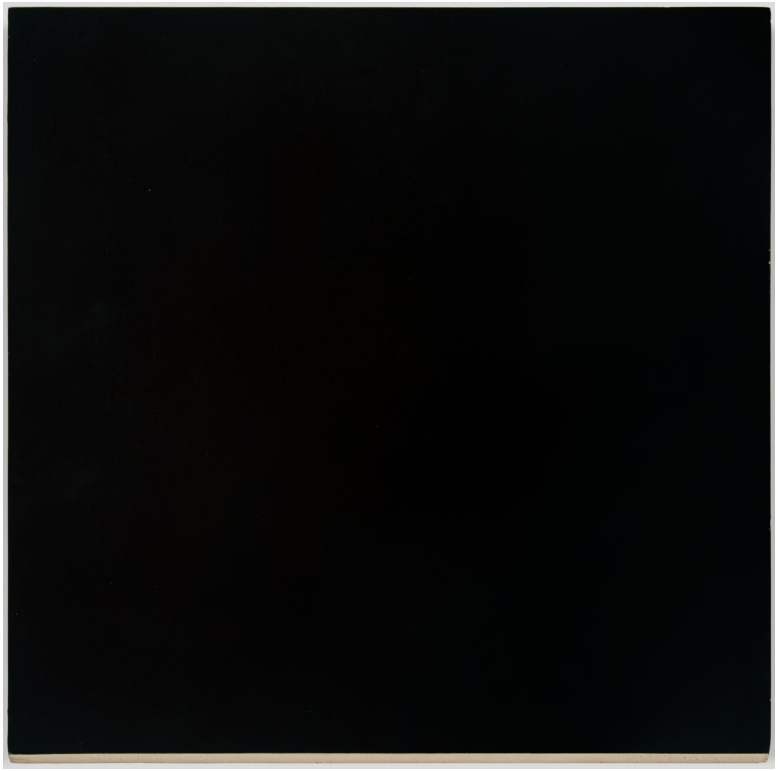


La obra reproducida está sujeta a Derechos de Propiedad Intelectual y es propiedad de sus respectivos autores y/o titulares.

Lygia Clark
Belo Horizonte, Brasil, 1920 - Río de Janeiro, Brasil, 1988

Unidade VI

1958

Ficha técnica

Título	*Unidade VI*
Año	1958
Técnica	Pintura industrial sobre madera
Medidas	30 x 30 cm
Línea de crédito	Colección Malba. Donación inicial, 2001
N° de inventario	2001.47

Comentario sobre la obra

Lygia Pimentel Lins, quien nació en Belo Horizonte en 1920, se trasladó a Río de Janeiro cuando se casó con el ingeniero Aluízio Clark Ribeiro. En esa ciudad, a fines de la década del 40, estudió con Roberto Burle Marx y Zélia Ferreira Salgado. Después de unas exitosas muestras individuales (con presentaciones de Mário Pedrosa), Clark se sumó al grupo *Frente*, liderado por Ivan Serpa (1932-2011) y conformado, entre otros, por Décio Vieira (1922-1988), Aluísio Carvão (1918-2001) y Hélio Oiticica (1937-1980), con quien mantendría una intensa relación artística hasta el final de su vida. Con este grupo, participó en la *Exposição nacional de arte concreta* que se realizó en 1956 en el Museu de Arte Moderna de San Pablo, y al año siguiente, en el edificio del Ministerio de Educación,

en Río de Janeiro.

Los artistas concretos brasileños llevaron a cabo, durante la década del 50, una investigación del espacio y el tiempo pictóricos que hizo derivar a algunos de ellos en un abandono de la pintura. Su práctica artística los hizo desplazarse de la obra como molde (el cuadro como algo dado) a la obra como modulación (las posibilidades de experimentar con el espacio fuera del marco). Más allá de la teleología que descansa en esta lectura, los propios participantes del movimiento concreto reflexionaron sobre el arte en términos de exploración, lógica constructiva y evolución. En 1958, Ferreira Gullar –el teórico de lo que un año después se presentaría como neoconcretismo, del que formó parte Lygia– escribió: "Lygia Clark ignoraba tal vez, al intentar incluir el marco en el cuadro en 1954, que eso la llevaría a la destrucción del espacio pictórico y, después, al redescubrimiento de un espacio que ya no se mantiene separado del mundo, sino que, al contrario, confina directamente con él, lo penetra y se deja penetrar por él".[1]

La serie *Unidades*, de 1959, confirma la opinión de Gullar y propone un estimulante campo de investigación para la invención: ¿cuál es la relación entre espacio pictórico y marco?

Las *Unidades V* y *VI* son variaciones geométricas de la misma idea: una *unidad* que rompe con la diferencia obra/marco y que incrusta la obra en el espacio. La definición de Derrida del arte como *parergon* [ornamento, marco] es indagada en esta serie de Lygia: cómo funciona el marco para definir lo que es arte y lo que no lo es, cuál es su exterior y su límite.[2] Ambas piezas introducen líneas blancas que perturban la homogeneidad de una obra que es totalmente negra (y que supone las paredes blancas del espacio de exposición): la *Unidad V* posee un reborde blanco en el borde lateral derecho y en la base; la *Unidad VI*, un borde blanco en la base. El experimento parece remitir al *Blanco sobre blanco*, pero en realidad lo niega: porque no se trata del juego de marcos interiores y exteriores, sino de la supresión del marco a favor de una suspensión de la obra. Las *Unidades* no cuentan con marco (y las líneas blancas, al interrumpirse, no lo son), pero sí con un soporte detrás que, al ser colgadas, las separa de la pared unos 20 centímetros. Como si la obra ya estuviera apartándose de la pared para suspenderse en el espacio de la sala. La noción de marco, entonces, es transformada: ya no se produce en un plano, sino en el espacio (en realidad, salvo en los murales, todas las obras se separan de la pared, pero la separación está puesta de relieve, en este caso, por el taco que está detrás del cuadro). En un proceso lento pero muy meditado (constructivo), el arte de Lygia Clark comienza a ocupar el espacio y a investigar la noción de relieve.

También puede hacerse de estas dos obras una lectura que vaya en otra dirección: en vez de pensar las *Unidades* en relación con la progresión evolutiva de una trayectoria, observarlas en su singularidad y desde otros supuestos que los de la propia autora. Desde este punto de vista, las *Unidades* pueden ser consideradas como un juego de las dimensiones en las que se plantea la potencia del arte. De medidas pequeñas, más pequeñas aún que los formatos más usados, los cuadrados negros reducen el arte a una escala casi mínima, que se empequeñece cuando el tamaño del espacio de exhibición es mayor. Como si la pared funcionara como marco o *parergon*, y lo que no es arte presionara hasta casi suprimir el acto inventivo. Observada en esta inmensidad, la *Unidad* es una pequeña puerta casi mística, por lo que la mirada debe traspasar –ya que el cuerpo no podría– para, desde ese lugar mínimo, comenzar a expandirse: no para convertir el mundo en arte –no hay esteticismo en Lygia Clark–, sino para, quebrando el marco, entrar en relaciones de intercambio, don y modulación.

Texto de Gonzalo Aguilar

Notas

1. "Lygia Clark: uma experiência radical" (1958), en Gullar, Ferreira, *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 83. ↑

2. Ver Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2001. ↑

https://test-malba.bibliohack.org/Detail/objects/617 · Descargada el 16/11/2026