

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

Sin título, de la serie "Bichos"

1960

Ficha técnica

Título	*Sin título* De la serie "Bichos"
Año	1960
Técnica	Pieza articulable de aluminio
Medidas	18 x 20 x 21 cm, medidas variables
Línea de crédito	Colección Malba. Donación inicial, 2001
N° de inventario	2001.48

Comentario sobre la obra

En 1959, los poetas Ferreira Gullar (n. 1930), Reynaldo Jardim (1926-2011) y Theon Spanudis (1915-1986), junto a los artistas Franz Weissman (1911-2005), Lygia Clark, Lygia Pape (1927-2004) y Amílcar de Castro (1920-2002), exhibieron en la *1ª Exposição neoconcreta* en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, presentaron el *Manifiesto neoconcreto* y tomaron distancia del concretismo paulista. Desde las páginas del *Jornal do Brasil*, de gran circulación, Ferreira Gullar difundió su "teoría del no objeto": el no objeto, según sus palabras, "no se agota en las referencias de uso y sentido porque no se inserta en la condición de lo útil ni de la designación verbal".[1] La

propuesta del neoconcretismo de Gullar no solo orientó a los artistas en la búsqueda del "no objeto", sino que también habilitó investigaciones espaciales, corporales y subjetivas que estaban clausuradas en el concretismo más ortodoxo. Se lee en el manifiesto:

Lo neoconcreto, nacido de una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes cientificistas y positivistas en arte y repone el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones "verbales" creadas por el arte no-figurativo constructivo.[2]

Fue en este contexto en el que Lygia Clark inventó una serie de esculturas mutantes que denominó *Bichos*. Una anécdota define perfectamente el cambio que los *Bichos* implicaron en su trayectoria artística. Cuando se expusieron por primera vez en la Studiengalerie de la Universität Stuttgart, con curaduría de Max Bense y Elisabeth Walther, Lygia Clark llegó para dar la autorización final del montaje:

Fui en tren al *vernissage*. Frau Walther y Herr Bense me habían escrito diciéndome que *si yo quería* montar la exposición, debería llegar en la víspera a la tarde o el día 4 a la mañana. Pensé en que no me iba a dar el tiempo y le escribí a Frau Walther que confiaba en ella para montar la exposición. Dice el refrán que la gente debe confiar *desconfiando*, lo que en mi ignorancia [...], no hice. ¡Ah! ¡Nunca más! Pues al llegar ahí vi los *Bichos* casi todos colgados por la sala con hilos de nailon, ¡como los móviles de Calder! Estaba exhausta, pues no había dormido desde la noche anterior y había viajado durante 8 horas para llegar hasta ahí. Evidentemente protesté inmediatamente y, bajo las protestas de Herr Bense y posteriormente de Frau Walther (que fue llamada por Bense para que me impidiese retirar los *Bichos* colgados), tomé una tijera y corté todos los *nailons* del techo.[3]

Los *Bichos*, entonces, quedaron dispersos en el suelo. Éstos no son para contemplar, sino para manipular; no llevan la mirada hacia adelante o hacia arriba –como en los móviles de Calder–, sino que la arrastran hacia abajo, a la tierra misma en la que los objetos se apoyan como seres orgánicos. Lygia abandona la forma geométrica propia del concretismo para abrirse a formas orgánicas y mutantes a través de las bisagras que unen las piezas y que evocan la espina dorsal de los seres vivos. La vida de estos objetos se refuerza porque su identidad no es fija: mediante el trato táctil, cada *Bicho* puede adquirir innumerables formas y combinaciones. De esta manera, Lygia resuelve la cuestión de la inclusión del flujo temporal en las obras (algo que estaba como principio en el *Manifiesto neoconcreto* de 1959) y la ocupación del espacio con un no objeto.

Aunque la forma dominante en los *Bichos* (como antes en los *Casullos* y después en los *Trepantes*) sea el círculo, que Lygia abre y descompone, la autosuficiencia del objeto (ya que carece de sostén) lo hace asemejarse a la esfera: como si, detenido en el suelo, estuviera a punto de desplazarse, rodar y adquirir movimiento. Esto se logra en buena medida por la forma, y también porque la artista trabaja con el aluminio, que, en su dureza, remite más a los huesos que a la carne orgánica. Son *Bichos* sintetizados en su dinámica estructural y, pensados en relación con el arte, marcan la inclusión de la dimensión táctil y háptica, la superación de la obra acabada y la apertura del arte al flujo del mundo.

Los *Bichos* obtuvieron el premio en la categoría Mejor Escultura Nacional en la Bienal de San Pablo de 1961.

Texto de Gonzalo Aguilar

Notas

1. Gullar, Ferreira, *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 94. ↑

2. "Manifesto", reproducido en el catálogo de la *1ª Exposição neoconcreta* en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, incluido en Gullar, Ferreira, *op. cit*., separata. ↑

3. Carta a Hélio Oiticica, París, 6 de febrero de 1964 (destacados del original), incluida en Clark, Lygia y Oiticica, Hélio, en Luciano Figueiredo (org.), *Cartas*, prefacio de Silviano Santiago, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, pp. 29-30. ↑

https://test-malba.bibliohack.org/Detail/objects/618 · Descargada el 16/11/2026