a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A criatividade exprimida no vivido

Creativity expressed in lived experience

Daniela Labra
0000-0003-0746-0109
artesquema@artesquema.com

Resumo

O artigo reflete sobre a historicização póstuma de Lygia Clark, sua posição como ícone da vanguarda moderna brasileira afastada dos circuitos das artes no final da vida, e a atualização de seu legado processual e terapêutico na obra de artistas contemporâneos do Brasil. A partir dos anos 1990, a internacionalização de seu trabalho evidenciou a dificuldade na exposição de seu método à Estruturação do Self, revelando como ele tensiona noções de sujeito, sensorialidade e a própria instituição museológica. Com o giro decolonial neste século, no âmbito da cultura e das políticas brasileiras, paradigmas de conhecimentos diversos estão sendo recuperados, acompanhando movimentos por mais representatividade para diversos grupos sociais. Nesse sentido, a dimensão experimental terapêutica de Lygia está presente não como um cânone, mas como um antecedente radical que inspira práticas de arte como cuidado, cura, autoconhecimento, coletividade, tratamento. A quebra de réguas canônicas nas proposições de Lygia direta ou indiretamente encorajou artistas e instituições do século 21 a lidar com processos que ativam experiências coletivas onde são esperados do participante entrega e engajamento.

Palavras-chave
Arte brasileira moderna e contemporânea. Historiografia. Institucionalização. Arte terapia. Decolonialidade.

Abstract

This article reflects on the posthumous historicization of Lygia Clark, her position as an icon of the Brazilian modern avant-garde who was removed from art circles at the end of her life, and the updating of her procedural and therapeutic legacy in the work of contemporary Brazilian artists. Since the 1990s, the internationalization of her work has highlighted the difficulty in exhibiting her method Estruturação do Self *(structuring the self), revealing how it challenges notions of subjectivity, sensoriality, and the museum institution itself. With the decolonial shift in this century, in the context of Brazilian culture and politics, diverse knowledge paradigms are being recovered, accompanying movements for greater representation for diverse social groups. In this sense, Lygia's experimental therapeutic dimension is present not as a canon, but as a radical antecedent that inspires art practices such as care, healing, self-knowledge, collectivity, and treatment. The breaking of canonical rules in Lygia's propositions directly or indirectly encouraged 21st-century artists and institutions to deal with processes that activate collective experiences where participants are expected to give themselves over and engage.*

Keywords
Modern and contemporary Brazilian art. Historiography. Institutionalization. Art therapy. Decoloniality.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.15

Lygia Clark faleceu no Rio de Janeiro, em 1988, ocupando a paradoxal posição de ícone da vanguarda brasileira, mas afastada da produção de obras de arte, e com pouca presença no circuito de galerias e instituições do país e no exterior. A partir da década de 1990, porém, sua obra passa por um resgate e historicização, no Brasil e internacionalmente. Esse movimento acompanhava uma espécie de "novo internacionalismo" nas artes, com a proliferação de bienais e feiras, e o interesse por práticas e narrativas das chamadas modernidades periféricas, incluindo movimentos da cultura e artes brasileiros.

Entre as exposições que marcaram a assimilação da arte do Brasil globalmente, nos anos 1990, estava a Documenta X, em 1997, que apresentou *Objetos Sensoriais*, de 1966, e *O Eu e o Tu*, de 1968, da fase Fantasmática do corpo, de Lygia. No mesmo ano, a artista teve a sua primeira retrospectiva na Europa, na Fundação Tàpies, Barcelona, que reuniu de obras concretas a objetos relacionais. A exposição circulou por Marseille, Porto, Bruxelas e chegou no Rio de Janeiro em dezembro de 1998.

A historicização póstuma de Lygia Clark teve impulso também com a XXII Bienal de São Paulo, em 1994. A curadoria de Nelson Aguilar homenageou a artista com uma sala especial e também revisou a obra de Hélio Oiticica e Mira Schendel como representantes de uma estética original e do "sentido mais forte da história das artes plásticas no Brasil: o de emancipação em relação aos modelos importados" (Aguilar, 1994, p.10). Para ele, os três artistas deram respostas a problemáticas internas do espaço cultural brasileiro, afirmando que "a autonomia da arte brasileira surge com o reconhecimento da plenitude da experiência sensível" (p.10).

A compreensão da obra desses e de outros artistas brasileiros como poéticas emancipadas dos processos eurocêntricos já havia sido assinalada, na década de 1960, por críticos como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Guy Brett. Será, no entanto, na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, conhecida como a Bienal da Antropofagia, que a ideia de singularidade emancipatória da obra de Lygia e seus pares se confirma. O projeto de Paulo Herkenhoff com curadoria adjunta de Adriano Pedrosa, confrontava narrativas da história da arte ocidental com o conceito de antropofagia, do escritor e dramaturgo modernista Oswald de Andrade.[1] O movimento antropofágico se espalharia "no tempo pela cultura

[1] Publicado em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

brasileira enquanto estratégia de emancipação cultural" (Herkenhoff, 1998, p.22-23). A densidade do conceito faria com que a Bienal de São Paulo deixasse "de ilustrar ou espelhar discussões surradas para introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história" (p.23). Nesse contexto, a originalidade de Lygia Clark seria uma resposta ao desejo moderno brasileiro de superação do parâmetro estético estrangeiro.

A canonização de Lygia nos anos 1990 acompanhou o processo de globalização da arte brasileira, o que ajudou, também, a padronizar um discurso internacional que relaciona, até hoje, por vezes de modo festivo e raso, a arte contemporânea do Brasil com corporalidade, sensualidade, sensorialidade, organicidade, a espontaneidade da forma, isto é, com "coisas vivas" e exotização (Marcel, 2017).

Para a historiadora Maria Alice Milliet (1992, p.16), a valorização póstuma do legado de Lygia ocorreu "na medida de sua inserção no ambiente brasileiro, visto como contraponto do panorama internacional". No entanto, o processo de assimilação e recuperação da obra por museus e galerias revelou, também, "a ideologia conservadora das instituições e do mercado interessados na arte como objeto decorativo ou signo de distinção social" (p.34-35). A apreciação de Lygia em espaços museológicos, continua Milliet, era superficial, e se reduzia em contemplação ou hermetismo.

A problemática estará presente nas muitas exposições que mostravam de forma inerte os *Bichos*, *Objetos Relacionais* e elementos sensoriais de Estruturação do Self, a última e mais longa fase da artista. A dificuldade em adequar o método terapêutico e objetos das proposições sensoriais em uma categoria de arte fez com que as fases neoconcreta e pós-neoconcreta, compreendidas como continuidade uma da outra, fossem mais bem acolhidas criticamente, dentro e fora do Brasil, como observou o crítico francês Yve-Alain Bois (2006).

Toda a trajetória de Lygia Clark, contudo, é marcada por coerência e continuidade. Seu conceito de espacialização da forma concreta a partir do que chamou de *Linha Orgânica*, ampara as esculturas manipuláveis *Bichos* que expressam a superfície como espaço vivo, e inauguram um paradigma artístico conectando arte e experiência sensória. Ao despertar para a organicidade do "movimento não mecânico, dependente da opção e vontade do espectador" (Gullar, 1987), Lygia se voltou para a subjetividade do participante, e ampliou entendimentos da apreensão da forma-arte como uma vivência. Ela desconstruiu o plano pictórico

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

e aniquilou a escultura transformando a obra no próprio ato de fazer, tornando indissociáveis o participante e o objeto.

A artista se dedicará a investigações tátil-sensórias chamadas de *Não Arte*, após a criação de *Caminhando*, de 1963, com sua revolucionária poética de "desmantelamento do objeto" (Larsen, 1997). Essa proposição se tornará uma das ações cruciais para a compreensão da vanguarda brasileira. O objeto em si deixa de ser importante em sua materialidade, sendo substituído pela própria experiência do cortar/caminhar na fita de papel, na proposta "Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o *Caminhando*. Nada existe antes, e nada depois".[2]

Nesse momento se dá a passagem das investigações formais para proposições dialógicas experimentadas fisicamente como *Obras Moles*, de 1964, e os *Objetos Sensoriais*, de 1966. Nestes trabalhos o elemento objetual sem preocupações estéticas externas é uma via sensorial que leva ao encontro com o *self* e com o outro.

Em 1968, a artista apresenta a instalação *Casa Corpo Casa* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e participa da Bienal de Veneza pela terceira vez, sendo homenageada na 34ª edição da mostra. Decepciona-se, porém, com o sistema da arte e a fetichização de sua obra. Naquele ano instala-se em Paris e se dedicará à pesquisa e confecção de objetos que perturbam o "centro de gravidade" (Pérez-Oramas, 2024, p.157) dos participantes, operando processos íntimos. As peças de borracha, elásticos, pedras ou sacos plásticos se conectam com a fase Nostalgia do Corpo, de 1967 a 1969.

Dali em diante, sua prática estará cada vez mais no limite da arte, sendo mais difícil categorizá-la, localizá-la na historiografia da arte ocidental, ou adequá-la ao aparato museológico tradicional. As proposições de Lygia não se encaixavam como Body Art quando o conceito "se tornou moda na arte contemporânea com sua exploração narcisista ou masoquista" (Rolnik apud Duarte, 2012, p.44). Por outro lado, as proposições coletivas também não se encaixavam em definições de Happenings ou Performance Art, pois não são orientadas para o público observador. E, ainda, os materiais ordinários ou precários de seus objetos delineiam uma poética ligada ao cotidiano e afastada da arte Pop, Povera, arte conceitual ou minimalista, pois não são signos nem símbolos críticos de seu tempo.

---

[2] Lygia Clark. "Caminhando". Texto datilografado, 1964.

Abordagens históricas de sua prática experimental por vezes ainda trazem interpretações errôneas que filiam as pesquisas dos anos 1960 e 1970 ao Tropicalismo, movimento contracultural brasileiro que despontou de uma cena criativa e questionadora da qual ela não participou diretamente. Quando a Tropicália é "declarada" por um grupo de criadores, em 1967, suas preocupações já não seguiam na direção do músico Caetano Veloso, do colega Oiticica ou do cineasta Glauber Rocha, dedicados a pensar criticamente uma vanguarda, cultura popular brasileira e a indústria cultural. Se, porém, por um lado, Lygia propunha um "modelo antropofágico de subjetividade" (Larsen, 1997), considerada uma ideia central no tropicalismo, por outro, há muitas perspectivas em que sua pesquisa não se encaixa no movimento, pois ela não tinha interesse em subverter a indústria cultural, discutir identidade nacional ou mitos de brasilidade.

Entre 1970 e 1975 Lygia leciona na Sorbonne, dando aulas que são experiências coletivas de exploração dos sentidos, confiança mútua e autoconhecimento. O fazer arte como criação em grupo será a transição para a terapia do corpo, da fase Estruturação do Self, de 1976 a 1988, na qual abandona totalmente a noção da obra material como um fim. Ela estende a obra do campo artístico ao terapêutico afirmando que sua clínica era da ordem do sensível. Não deixou completamente de ser artista nem se tornou psicanalista. Suas proposições ligariam estética, clínica e o político como campos existenciais inseparáveis. Estruturação do Self sintetizaria todo o percurso de Lygia Clark. Ela, no entanto, não aprofundou teoricamente seu método, e ainda hoje são poucos os críticos que enfrentaram a problemática dessa fase.

O paradoxo que acompanhou a legitimação das proposições da artista reside em sua identificação como um ícone original e genealogia de certa arte contemporânea brasileira, frente a dificuldade de categorização e de exibição póstuma dos seus *Objetos*. Muitas vezes eles foram expostos de modo descontextualizado e desencaixado, mostrados como relíquias inertes ou como um cadáver da prática – nas palavras de Rolnik. Museografias que subtraíram o potencial subjetivo, estético e ético da manipulação das peças expostas com documentações ou reapresentações das ações originais esvaziaram as propostas "de toda a vitalidade que daria sentido e força para convocar a experiência sensorial do receptor" (Larsen, 1997).

Ainda assim, a apresentação sistemática e global dos objetos e registros de ações permitiu ampliar o reconhecimento de sua inventividade radical. E

desde a Documenta X e a retrospectiva Lygia Clark, em 1997, os *Objetos Relacionais* e *Sensoriais* têm sido admitidos como gestos artísticos contemporâneos seminais, mesmo que frequentemente apenas a exterioridade do trabalho tenha sido exibida.

Em maio de 2014, a mostra Lygia Clark, o Abandono da Arte, no MoMA, com curadoria de Luis Pérez-Oramas e Connie Butler, tentou contornar abordagens estereotipadas, a museificação excessiva ou a performatização das proposições. Resenhas de jornais, no entanto, mostraram resistência e algumas consideraram a mostra "incomum, ora exaustiva, ora irritante" (Smith, 2014).

No Brasil, a última retrospectiva da artista aconteceu na Pinacoteca de São Paulo, no primeiro semestre de 2024. Projeto para um Planeta, cujo título foi emprestado de um Bicho, renovou a atenção sobre o legado de Lygia Clark para um público abrangente, de todas as idades, surpreendido – e tocado, pelas proposições que permanecem únicas. A museografia disponibilizou dezenas de réplicas de obras e objetos para a manipulação dos visitantes, ao mesmo tempo em que seguia uma cronologia acompanhando os desenvolvimentos artísticos e biográficos da artista. Segundo a curadora Ana Maria Maia, a mostra foi "organizada sem priorizar um único aspecto da pesquisa, mas para formar repertório sobre Lygia Clark, para propiciar evidências, a cada etapa, de como o seu legado se manifesta nas novas gerações" (Monachesi, 2024).

Para os artistas brasileiros dos anos 1990 em diante, Lygia Clark – juntamente com Hélio Oiticica – era uma referência quase incontornável. A partir dos primeiros 15 anos deste século, contudo, essa visão começa a mudar no Brasil – o que torna as exibições de suas proposições ainda mais importantes. Com o giro decolonial no âmbito da cultura e das políticas brasileiras, paradigmas de conhecimentos diversos estão sendo recuperados, acompanhando movimentos que advogam por mais representatividade para as minorias. O pensamento da decolonialidade emergiu explosivo, e o próprio entendimento do que se denomina arte contemporânea brasileira vem sendo reelaborado.

A crítica anticolonial traz modelos estéticos e epistêmicos não eurocêntricos pela prática de criadores de etnias e extratos sociais historicamente silenciados. Nesse cenário, o legado disruptivo de Lygia, uma mulher brasileira branca de origem burguesa cuja obra refundou referências da arte moderna ocidental, vem sofrendo certa revisão por discursos que questionam a historiografia e as estruturas institucionais colonialistas. Hoje, centenas de novos artistas brasileiros

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

ocupam-se em entender seu próprio tempo histórico, e não conjecturam os futuros "em dia com o relógio do tempo e da história europeus" (Coelho, 2019).

As práticas das novas gerações, cansadas da utopia modernista de progresso civilizatório, fabulam a destruição de um Brasil do passado visando à construção de um futuro que resgata outros passados para curar feridas e preencher lacunas deixadas pela violência colonial. O trabalho *Experiência concreta #1 (diálogo de mãos) [concrete experience #1 (hand dialogue)]*, 2017, de Jaime Lauriano reflete precisamente a dicotomia entre uma tradição modernista de matriz branca ocidental e a realidade brutal do legado colonial brasileiro. Enquanto a tradição da arte vê leveza nas mãos atadas pelo anel de Moebius na proposição *Diálogo das Mãos*, de 1966, de Lygia, a tradição da violência vê na imagem uma lembrança da tortura que corpos negros experienciam cotidianamente, desde a formação do país.

O surgimento de diversos artistas e curadores na última década deixou o sistema da arte no Brasil mais plural. O mercado também cresceu e se posicionou como alternativa ao aparato institucional que ainda é instável. O meio artístico se abriu a visualidades não eurocêntricas e posicionamentos ativistas, embora muitas delas pautadas em exposições espetaculares, feiras e o colecionismo privado. Ainda assim, a obra de arte como uma *commodity* é bem acolhida como uma genuína forma de sobrevivência e inserção social. A arte como experiência, nesse cenário, pode se distanciar do potencial de transformação pelo sensível, evoluindo no sentido contrário do caminho de Lygia.

Em seus últimos anos de atividade, no Rio de Janeiro, ela se dedicou à aplicação de Estruturação do Self em clientes que atendia no seu apartamento. Entre eles, estava o profissional de saúde mental e artista Lula Wanderley, que frequentou as sessões durante um ano. Lula Wanderley (2021) descreve que "a Estruturação do Self é um ritual belo na sua relação entre o silêncio e o gesto [...] que se repete em períodos regulares, cria uma horizontalidade: a reconstrução corpo-objeto ganha uma narrativa pessoal que se desdobrará ao longo do processo"

Lygia Clark foi se afastando-se do mundo da arte, e não teve lugar no círculo psicanalítico, que via Estruturação do Self como uma "pré-psicanálise, útil apenas para um desbloqueio verbal" (Wanderley, 2021, p.185.). A artista, sentindo que seus objetos iam além disso, convidou Wanderley a ser seu interlocutor e dar prosseguimento ao método. Wanderley levou os *Objetos Relacionais* para

sessões com pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, um hospital público, onde atendia indivíduos esquizofrênicos, pobres e negros, distante do público inicial de Lygia Clark, fundamentalmente branco, de classe média e intelectual. Essas experiências deixaram a artista muito interessada.

Após o falecimento de Lygia, Lula Wanderley, com Gina Ferreira, continuou desenvolvendo um trabalho que criaria "zonas híbridas para um encontro poético/clínico". Fundou o seu Espaço Aberto ao Tempo, que diz ser "um campo vivo de experimentações da obra de Lygia Clark, tanto da Estruturação do Self como do conjunto de propostas sensoriais" (Wanderley, 2021, p.190). Além dele, a Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark também realiza ações lúdicas e pedagógicas a partir da obra da artista, com crianças de escolas públicas do Rio de Janeiro. Assim, as proposições vão se atualizando, alcançando uma dimensão humana que extrapola lugares da arte ou consultórios privados.

A quebra de réguas estéticas canônicas nas proposições de Lygia direta ou indiretamente encoraja artistas – e instituições – do século 21 a lidar com processos como ativações de experiências individuais e coletivas, em que são esperados a entrega e o engajamento do participante. Propositores como Ricardo Càstro, Ana Costa e Silva, Graziela Kunsch, Matheus Rocha-Pitta, Lyz Parayzo, Rose Afefé, Castiel Vitorino Brasileiro, Panmela Castro, Juliana dos Santos, Eleonora Fabião, ou o processo de Castiel Vitorino Brasileiro, são alguns dos que possuem poéticas interdisciplinares cujos métodos se apoiam em estudos da ordem da psicologia, corporalidade, memória, ritualística, do anímico, das relações sociais, cosmogônicas, da generidade e outros. O tempo é estendido, e a precariedade material ou formal, como aproximação da vida, está presente também nas linguagens múltiplas de inúmeros outros artistas.

Na última década, o setor artístico se tornou mais plural, o mercado de arte trouxe novos nomes e cresce como alternativa ao sistema institucional, ainda precário. Nesse sentido, mesmo que a crítica anticolonial oriente a refundação de narrativas alinhadas ao capitalismo, a obra de arte como *commodity* é naturalmente bem recebida como forma de sobrevivência e inserção social. Ao mesmo tempo, a arte como investimento e *status* social evolui em um sistema cuja lógica é contrária àquilo que Lygia Clark deixou para trás.

A dificuldade que ainda existe em categorizar suas proposições e seus objetos, entretanto, faz com que a obra permaneça radical e atual. Lygia Clark

insta a vida a ser a própria arte em proposições que possibilitam descolonizar o inconsciente, como aponta novamente Rolnik (apud Boix, 2024). O seu legado é presente na arte brasileira não como um clichê de performance sensual, mas como um caminho aberto para práticas de criação no limite da clínica, da cura, para além do objeto. Este, é via sensorial que leva ao encontro do *self* (o ego) e do outro em dimensões subjetivas, sem preocupações plásticas exteriores.

O legado de suas proposições levou a um despertar para a organicidade do movimento e da temporalidade, e abriu um portal de sensações para além da forma. O método de Estruturação do Self conclui a trajetória da artista de modo tão radical como coerente com seus pensamentos disruptivos, mantendo sua prática experimental incategorizável e viva até aqui:

> No momento em que o artista é cada vez mais digerido por esta sociedade em dissolução, lhe resta, na medida de seus meios, tentar inocular uma nova maneira de viver. Mesmo no instante em que o artista digere o objeto, ele é digerido pela sociedade que já lhe achou um título e uma ocupação burocrática: o engenheiro do ócio do futuro... Atividade que nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. A única maneira para o artista escapar da recuperação é tentar desencadear uma criatividade geral, sem nenhum limite psicológico ou social. Sua criatividade se exprimirá no vivido.
>
> Lygia Clark (O Corpo é a Casa).[3]

Daniela Labra *é é doutora em história e crítica de arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Vencedora do Prêmio Gilberto de Teses 2015 com a pesquisa* Legitimação Internacional de Arte Brasileira, análise de um percurso: 1930-2010. *É curadora independente e escritora desde 2003. Fundou a plataforma de estudos em arte e curadoria ZAIT, em 2020. Vive e trabalha em Berlim e Rio de Janeiro.*

[3] Texto original datilografado pela artista, 1969. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10188/o-corpo-e-a-casa-174391-texto. Acesso em 20 nov. 2024.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Referências

AGUILAR, Nelson. Um roteiro do século. In: Aguilar, Nelson (org.). *XXII Bienal: bienal do século XX*. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BOIS, Yve-Alain. Ideologias da forma (entrevista). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.76, nov. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/6vyWX4mcN37qMfdBC4ZYhbr/?lang=pt#. Acesso em 18 nov. 2024.

BOIX, Juan Evaristo Valls. *Suely Rolnik, descolonizar el inconsciente*. Madrid: Herder Editorial, 2024.

COELHO, Frederico. O Brasil como frustração. 2019. *Revista Serrote online*. Disponível em: https://revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/. Acesso em 13 nov. 2024.

DUARTE, Paulo Sergio. O estilo tardio de Lygia Clark. In: FIOCHI, Marco Aurélio; SCOVINO, Felipe; DUARTE, Paulo. Sergio (orgs.). *Lygia Clark: uma retrospectiva*, 2012 (catálogo).

GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta: uma experiência radical*. Rio de Janeiro: Banerj, 1987.
HERKENHOFF, Paulo. *XXIV Bienal. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

LARSEN, Lars Bang. On Lygia Clark's structuring the self. Entrevista de Lars Bang Larsen com Sueli Rolnik. *Afterall Online*. 1997. Disponível em: http://www.afterall.org/online/ lygia.clark.structuring.self#cite1997. Acesso em 15 nov. 2019.

MARCEL, Christine. Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art, 20 jun. 2017. Disponível em: https://post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/. Acesso em 20 nov. 2024.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

MONACHESI, Juliana. Da passividade ao engajamento. *Select/Celeste Online*. https://select.art.br/da-passividade-ao-engajamento/ Acesso em 28.11.2024

PÉREZ-ORAMAS, Luis. In: CLARK, Lygia; WALTHER, Franz Erhard. *Handlug als Skulptur/ Action as Skulptur*. Berlin: Distanz Verlag, 2024.

SMITH, Roberta. See me. Feel me. Maybe drool on me. Lygia Clark's many twists and turns, at MoMA. *The New York Times*, 15 maio 2014.

WANDERLEY, Lula. Pelas amplas janelas do MAM. In: *Lygia Clark 100 Anos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2021, p.181-201.

Como citar:

LABRA, Daniela. Lygia Clark: A criatividade exprimida no vivido. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 252-261, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.15. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae