

Obra-arquivo de Lygia Clark: dissoluções da arte na vida

Eu tenho absoluta necessidade de tomar notas para dar corpo às ideias. – Lygia Clark

ESTE ARTIGO ESTÁ INSERIDO NA LINHA DE PESQUISA A RESPEITO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA COMUNICAÇÃO E NA CULTURA DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO (PUCSP), mais especificamente, do Grupo de Estudos de Processos de Criação, que vem se dedicando a esse tema desde os anos de 1990. Pesquisadores de diversas áreas como literatura, artes visuais, fotografia, cinema, teatro etc.; se aproximaram por compartilhar um propósito em comum: discutir o fenômeno da criação em geral.

A metodologia dessas pesquisas, conhecida como Crítica Genética¹, desenvolveu-se por meio do olhar para uma grande diversidade de registros e documentos de processo de artistas singulares. A abordagem debruçou-se, primeiramente, sobre as questões do processo de criação no campo da literatura e, posteriormente, ampliou o seu escopo de análise para outras áreas como artes visuais, fotografia, cinema etc. Esses registros e documentos de processo chegam às mãos do pesquisador “sob a forma de manuscritos, esboços, anotações, diários, entrevistas etc.; autorizando a compreensão dos princípios que regem as buscas poéticas dos artistas estudados”².

Nesse contexto, voltaremos o nosso olhar para alguns aspectos do processo de criação de Lygia Clark, partindo de uma publicação intitulada *Lygia Clark: uma Retrospectiva* (2015), organizada pelos curadores Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte em decorrência de uma grande exposição realizada em 2012, no Itaú Cultural. A publicação apresenta textos críticos e escritos inéditos de sua autoria, que vão de 1957 a 1978. São projetos de trabalhos, anotações, sonhos, reflexões pessoais e de sua prática artística contidas em diários e cartas que parecem autorizar um olhar para o seu processo criativo e para as intersecções entre arte e vida.

Assim, discutiremos as anotações da artista, com o objetivo de flagrar o enredamento entre a sua produção artística, escrita e a sua própria vida. Ou seja, a intenção é costurar relações entre esses territórios, sinalizando como obra, vida e escrita parecem se apresentar como fenômenos relacionáveis e interdependentes.

Como descreve Scovino, “as anotações de Lygia Clark são uma extensão de sua prática artística, e não um meio para a compreensão de determinada obra”³. Essa afirmação parece dialogar com as críticas de arte, Glória Ferreira e Cecilia Cotrim (2006), quando dizem que os escritos de artistas, a partir da década de 60 indicam “uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra”⁴. Para Scovino (2015), esses documentos apresentam-se como “obra”, na medida em que contém “seus planos, seus estudos, seus projetos, seus trajetos, seus caminhos, suas barreiras, suas ambivalências, seus sonhos, suas realizações, seus comentários, seus insucessos e, finalmente, suas conexões”⁵. A própria artista, em seu diário, reflete sobre essa relação:

¹ O histórico do desenvolvimento dessas pesquisas, tanto na França como no Brasil, foi abordado por Cecilia Almeida Salles no livro *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. Educ: São Paulo, 2008.

² SALLES, A. C. **Redes da construção: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006, p.13

³ SCOVINO, F. **O dentro é o fora**. In: *Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015, p.12

⁴ FERREIRA, G; COTRIM, C (Org). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.10

⁵ *Ibidem*, p. 12

Gostaria de pegar todos os meus cadernos de apontamentos e fazer uma ligação com a obra que fazia no momento de cada sonho, ligando a obra, a realidade e os sonhos como processo de toda essa minha luta de integração de tudo⁶.

Partiremos, então, para a discussão de alguns de seus escritos, com o objetivo de extrair as interrelações entre sua vida e sua prática criadora, destacando alguns propósitos que mobilizavam sua busca poética, assim como a relação indissociável deles com o mundo.

Caminhando da arte para a vida

A obra transversal, múltipla e hermética de Lygia Clark é um território munido de potencialidades a serem exploradas por meio de vivências – proposições, como nomeava a própria artista. Do deslocamento do objeto de arte em direção às práticas ligadas à própria existência, sua obra é marcada pelo desejo de uma integração entre arte e vida. Em sua radicalidade, e em oposição às classificações, às categorias e aos cânones das belas artes, essas experiências colocaram em xeque conceitos como: arte, artista, obra, espectador etc.

O interessante é que suas anotações, tanto retrospectivas como prospectivas (de potenciais projetos), acompanham este deslocamento, isto é, da arte para a vida, fornecendo-nos pistas de como a artista pensava essa mútua relação. Em um olhar atento para suas anotações, percebemos que nelas não há apenas informações de projetos e indagações relacionadas à sua prática criadora. Em seu diário, a escrita caminha para lugares da memória, do passado e presente da artista, dialogando profundamente com questões existenciais e de sua própria condição como sujeito. Ao adentrarmos em seu caderno/diário notamos que este é um espaço que anseia enlaçar vida e obra, às vezes, desejando romper até mesmo com os próprios limites dessas definições. Como aponta Scovino:

Os escritos de Clark devem ser colocados lado a lado com sua obra. Entendendo seu modo de vida, as viagens que realizou, a distância da família, os períodos em Paris, as dificuldades econômicas, a relação da crítica de arte com sua obra, o estranhamento causado e ao mesmo tempo as vivências provocadas no público, todo esse receptáculo, que é transferido para a sua literatura, influencia sua produção⁷.

No título de uma anotação de 1957, a artista sublinha: “O que eu me proponho:”⁸ Acompanhamos então uma série de apontamentos associados às intenções de Clark em promover uma participação do espaço externo no interior da composição. O procedimento descrito por ela estava na junção de dois planos de cores equivalentes, ou melhor, na aproximação de superfícies de cores homogêneas que, justapostas lado a lado, apresentavam em seu interior uma fissura. Dessa relação modular entre os planos, surgia uma linha, a qual Clark intitulou de linha orgânica:

A linha passou a atuar como um espaço-limite entre dois planos distintos quando havia equivalência nas cores e era absorvida pelo contraste de duas cores libertando neste caso os planos, dando-lhes autonomia orgânica diferente de dois planos puramente pintados sem

⁶ CLARK, L. apud SCOVINO, F. **O dentro é o fora**. In: _____ p.12

⁷ Op. cit, p.12

⁸ CLARK, L, 1957. In: SCOVINO, F; DUARTE, P, S (Org). **Lygia Clark: uma retrospectiva**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015, p.68

cortes. [...] Tendo rompido o espaço interno, cai numa série em que o espaço era sugerido por formas seriadas tendendo a uma repetição infinita. Passei a chamar o quadro de “superfície modulada” dando o nome a linha de “linha orgânica”, porque era real, existia em si mesma e tinha características determinadas por ela própria⁹.

O espaço externo passa então a ser exprimido por meio da linha orgânica: uma espécie de fenda aberta pela artista que atuava como um espaço vazado no contato entre dois planos. É por isso que Clark fala no rompimento do espaço intrapictórico, como aponta Scovino: “para Clark, a distância entre o espaço do quadro e o espaço real passa a ser fictícia. Em suma, trata-se da inserção da obra no mundo pelo seu compromisso mais econômico e inevitável: o entendimento da linha como espaço de expressão”¹⁰.

Em uma carta endereçada a Luiz de Almeida Cunha, a artista reflete sobre a obra de Mondrian, e, diz que para ela o artista “já pressentia uma tomada de consciência dos limites da superfície”¹¹. Essas reflexões preliminares de Clark já pareciam atuar como índices dos rumos que sua obra tomaria: cada vez mais distante do tradicional objeto de arte e mais próxima à vida¹².

Em seu caderno/diário, encontramos uma série de anotações a respeito dessa relação: “A minha pintura expressa, pois, uma nova realidade em que o ‘quadro’ se expressa no nosso próprio espaço e é uma coisa viva como eu e você”¹³ ou “As formas, assim como todas as coisas, exprimem mais que sua simples presença física (peso e medida). É como se cada coisa irradiasse uma energia conjugada com a energia do espaço vivo e real”¹⁴.

A direção ao espaço efetivo, ou seja, ao próprio mundo é realizada na construção da série *Bichos* (1960/1963). São esculturas de dimensões variadas, produzidas em alumínio, que contém uma armação de dobras que autorizam o espectador a manipular o objeto. “O ato transforma a fisionomia do bicho e a relação sujeito-objeto e absolutamente ligada. Não existe mais diferenciação entre os dois. Sujeito-objeto se identificam profundamente no espaço-tempo na medida do ato”¹⁵. Em seu caderno, a artista conta que o título da obra faz referência a uma lembrança de sua infância:

Já sonhei duas vezes que havia perdido mesmo minha identidade. A primeira vez durante a minha estadia no Brasil no dia seguinte que tirei a pinta da boca. A pinta sempre foi a minha diferenciação. Por causa dela chamei de “bichos” os meus trabalhos pois ela era apontada pelos garotos quando criança que diziam “bicho!”¹⁶.

Essa relação entre lembrança e criação é um dos aspectos gerais sobre os processos de criação. O artista, no âmbito da obra em construção, agencia sua memória – coletiva e individual –, apropriando-se e atualizando-a na construção de sua obra. Aqui, o contágio entre a sua vida e a sua produção plástica se apresenta no resgate dessa memória e na apropriação da mesma para dar nome e razão à obra. Este é um procedimento recorrente nos processos de criação, de um modo geral. Para Salles, a própria “lembrança é uma das matérias primas da criação”¹⁷.

⁹ Ibidem, p. 69.

¹⁰ Op. cit., p.14

¹¹ CLARK, L, 1959. In: _____, p.78

¹² Esse movimento foi amplamente discutido pelos principais comentadores de sua obra, cito dois: Maria Alice Milliet, *Lygia Clark: obra-trajeto* (1992); Ricardo Nascimento Fabbrini, *O espaço de Lygia Clark* (1994).

¹³ Ibidem, p.83

¹⁴ Ibidem, p.82

¹⁵ Ibidem, p.86

¹⁶ Ibidem, p.131

¹⁷ Op. cit., p.68.

Essas esculturas, livres das amarras da moldura e da base ganham autonomia para se movimentar pelo espaço. Os *Bichos* (1960/1963) ocupam o espaço real, convivendo com as pessoas no próprio mundo. Rosalind Krauss descreve esse movimento em seu texto, *Escultura no Campo Expandido* (1979) quando reflete sobre os rumos da escultura modernista: “ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia”¹⁸. A artista, nesse movimento de expansão da própria linguagem escultórica, “abandona o campo simbólico e metafórico da arte e passa a intervir no mundo”¹⁹.

Em um escrito de 1963, a artista relata a sua relação com o processo de criação desta obra e como ela parece ter exercido profunda influência sobre a sua vida e sua produção artística: “a consciência de que neste trabalho o espaço é um espaço afetivo, é a primeira vez que realmente começo a criar um organismo vivo, como um ser, esta foi realmente o motivo da minha crise e a consciência de que até agora eu não havia percebido nada de nada”²⁰. Como podemos observar, a criação da obra instaura uma crise na artista. Em diversas passagens de seu caderno/diário a artista descreve essas irrupções subjetivas relacionadas ao seu trabalho: “Acho que minha crise fundamental é a da criação”²¹ ou “As outras crises vindas através do trabalho são cristalinas”²².

Esse momento de ebulição pode ser compreendido como os diversos *insights* que acontecem ao longo do processo de criação. Os relatos evidenciam a cumplicidade entre a artista e o projeto que está construindo. Dando continuidade, a artista descreve: “acho que nunca expliquei aqui como acho a vida uma coisa formidável. Cada vez que me sinto morrer ou morta, mesmo em função das minhas crises provenientes de minha elaboração, eu saio cada vez mais viva”²³. Essas reflexões parecem representar o imbricamento entre sua prática artística e aspectos que dizem respeito intimamente à sua vida. Aqui, os escritos parecem embaralhar os próprios contornos entre vida e arte, “sua vida é o próprio elo entre obra e escrita”²⁴. A própria forma do caderno destaca essa trama: relatos de sua vida são intercalados com reflexões sobre sua obra e da arte em geral; sonhos são justapostos a projetos e ideias etc.

Uma das características dessas anotações é descrita por Salles como os “diálogos íntimos” entre o artista e a obra em construção:

É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornarem operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando. São pensamentos que, às vezes, são registrados em correspondências, anotações e diários²⁵.

Ao adentrar neste território, notamos que as fronteiras entre arte e vida parecem se expandir em um processo de integração, pois, de modo geral, as reflexões sobre as aproximações entre ambas não cessam em sua produção escrita: “Minha vida afetou profundamente minha arte e esta, por sua vez, modificou completamente minha vida. Seria incapaz de separar as duas coisas; são tão interligadas que eu nunca sei onde uma começa e a

¹⁸ KRAUSS, R. **Escultura no campo ampliado**. Tradução Gávea, revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio: 1984, p.

¹⁹ MESQUITA, T. **A dor do corpo**. In: Lygia Clark: uma retrospectiva. São Paulo: Itaú Cultural, 2015, p.62

²⁰ CLARK, L, 1963. In: _____ p.86

²¹ Ibidem, p.153.

²² Ibidem, p.146.

²³ Ibidem, p.87

²⁴ SCOVINO, F. **O dentro é o fora**. In: _____ p.23

²⁵ Op. cit., p.50

outra acaba”²⁶. Essas reflexões da artista parecem dar razão à afirmação de Salles (2014) quando diz que: “o artista se reconhece diante de um espelho construído por ele mesmo”²⁷.

Em 1964, Clark realiza a proposição, *Caminhando* (1964) e como lembra-nos Scovino “a artista declara o fim da obra de arte”²⁸ e da autoria. Esse decreto se dá em larga medida pela dissolução do objeto de arte em exercício de vivência e pela transferência da função do artista para o espectador.

A ação consistia no ato de dobrar uma folha de papel em forma de Moebius, colar suas extremidades, escolher o lado do corte e traçar o percurso até os limites da fita ou seu rompimento. O trabalho só passa a existir mediante ao processo de fazê-lo, a artista valoriza o momento da produção da obra, é o ato que realiza o *Caminhando* (1964), e o seu significado está ancorado à própria ação de fazê-lo.

O meu *caminhando* já exige uma participação direta do espectador que no momento do ato do corte, do ato imediato transcendente, é o fazer (tempo expressivo) que o leva pelos caminhos até a um ponto de chegada. Ele tem nas mãos um exercício espiritual que o leva a descobrir a expressividade do seu próprio tempo interior”²⁹.

A palavra “transcendência” no diário de Clark, é, muitas vezes, riscada e substituída pela palavra imanência. Esse fato, além de indicar as releituras e adequações feitas pela artista, demonstra como a sua concepção de transcendência não era metafísica, no sentido convencional, de um Deus fora do corpo, mas “é uma transcendência incorporada”. Aí está a noção do conceito de “vazio pleno” e um dos principais aspectos da proposta do *Caminhando* (1964). “É um gesto vivido como um ritual expressivo nele mesmo”³⁰. A ideia de flagrar esse instante, essa suspensão do tempo, em que há um sentido de totalidade encerrado em nós mesmos, ou como descreve Clark: “um ‘flash’ deste infinito, materializado no finito”³¹. Para a artista, a concepção de arte estava nesse “click’ que escapa ao tempo - (obra de arte)”³². A artista realiza uma reflexão sobre o conceito de vazio pleno:

Às vezes penso que, antes de nascermos somos como um punho fechado que abre o primeiro dedo quando nascemos e vai se abrindo interiormente como pétalas de uma flor, à medida que começamos a nos descobrir, achando o sentido da nossa existência, para um determinado momento, termos consciência desta “plenitude de um vazio” que é o nosso tempo interior. “Neste instante”, atingimos uma concepção “ética-religiosa”³³ que contraria toda a existência de um Deus fora da gente: ele está dentro de nós e é o que de melhor temos”³⁴.

Em uma carta enviada a Guy Brett, a artista conta que encontrou o sentido da proposição *Caminhando* (1964) em duas experiências de sua própria vida. É importante destacar que nós não temos acesso ao fato vivido pela artista, no entanto, a anotação parece atuar como um registro material de sua lembrança. “O crítico de processo lida, portanto, com registro de percepções, já sob forma de lembranças”³⁵. Como relata a artista:

²⁶ CLARK, L, 1967. In: _____, p.102

²⁷ SALLES, A. C. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2014, p.134

²⁸ Op.cit., p.25

²⁹ CLARK, L, 1963. In: _____ p.91

³⁰ Ibidem, p.170.

³¹ Ibidem, p.81.

³² Ibidem, p.95.

³³ Em suas anotações a palavra religião, às vezes, é substituída pela palavra existência (existencial).

³⁴ Ibidem, p.80

³⁵ Op. cit., p.68.

Cada vez que entro numa fase nova, todos os sintomas de gravidez aparecem em mim. Depois que ele começa a se expressar eu tenho verdadeiras tonteiras físicas até o momento em que consigo fundar meu novo espaço-tempo no mundo. Isto se dá na medida em que eu identifico na própria vida esta nova expressão. O “caminhando” só tomou sentido real para mim quando numa viagem eu o vivenciei através da passagem da própria paisagem no tempo; não o simples tempo mecânico, mas a própria topologia percebida através do momento. A percepção do “caminhando” me veio também através da fumaça do cigarro que era o seu próprio tempo se fazendo e desfazendo continuamente. Já o incorporo no gesto e cada vez que a simples palavra caminhando aparece em qualquer conversa, funda um espaço real que me situa no mundo³⁶.

Há certa relação de contiguidade e correspondência de sentidos entre a proposição *Caminhando* (1964) e a lembrança dessas experiências. Ao mesmo tempo, o próprio relato sobre a gravidez, no âmbito de sua criação, é ilustrativo do modo como a artista associa uma experiência de sua vida, à sua busca artística. Dando continuidade a esse imbricamento entre arte e vida, em uma passagem escrita em 1966, a artista realiza uma reflexão sobre o significado da existência e diz:

Às vezes me pergunto o sentido da vida pois à medida que somos elaborados estamos cada vez mais próximos da morte. A *decalage* que é criada é terrível pois na medida em que crescemos como mulher já não temos nem um amante! Depois diante dessa indagação respondo a mim mesma que o único sentido é o momento, o instante e o fazer-se dessa maturação³⁷.

É interessante observar como a autorresposta da artista encontra correspondência em seu trabalho, mais especificamente no próprio sentido que a artista concede à proposição *Caminhando* (1964). Ou melhor, o mesmo sentido que ela dá à vida, parece conceder à sua obra. Ou ainda, encontra o sentido de sua obra em uma experiência de sua vida. E, por fim, a própria obra parece ensiná-la: “Aprendi um pouco a sabedoria do caminhando em relação à vida”. Até mesmo o conjunto de palavras é semelhante em seus diversos registros: o momento, o instante, o próprio tempo e o fazer-se. É um movimento dialético em que vida e obra vão compondo uma unidade indissociável e interdependente. Essa relação demonstra a impossibilidade em delimitar territórios nas anotações de Clark: todos parecem imergir do mesmo lugar.

Em seus escritos encontramos diversas passagens dedicadas à reflexão sobre o *Caminhando* (1964), os quais incluem a importância da participação do espectador, a conexão entre sujeito-objeto, o instante do ato, no seu aqui e agora: “esse tempo tem que ser vivenciado pelo espectador dando-lhe a possibilidade de participar dele. É uma arte coletiva no mais alto sentido”³⁸. Essa reflexão da artista aponta para a dissolução da arte na vida coletiva: a noção de corpo coletivo³⁹ parece surgir daí. Rolnik fala que a partir de *Caminhando* (1964) “opera-se uma inflexão no rumo da trajetória da artista”⁴⁰. A própria Clark parece evidenciar essa mudança de

³⁶ CLARK, L, 1967. In: _____ p.103

³⁷ Ibidem, p.99

³⁸ CLARK, L, 1963 apud SCOVINO, F. **O dentro é o fora**. In: _____ p.25.

³⁹ O corpo coletivo apresenta-se na obra de Clark através de diversas proposições em grupo, em que os participantes eram convidados a construir estruturas orgânicas ou interagirem no espaço estabelecendo um vínculo afetivo-psíquico entre eles.

⁴⁰ ROLNIK, S. **Afinal, o que há por trás da coisa corporal?** Núcleo de Subjetividade da PUC-SP. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>. Acesso: 25, mar. 2020.

paradigma quando diz: “Para mim, através do caminhando é o fim de minha expressão individual. Daí, só a arquitetura é a minha saída”⁴¹.

As proposições posteriores à *Caminhando* (1964) como *Arquitetura Biológicas: nascimento* (1969), *Baba Antropofágica* (1973), *Rede de Elásticos* (1974), etc., são manifestações que vão tratar do corpo, individual e coletivo em um espaço afetivo e real, um espaço continuamente “transformado pela experiência livre do corpo (espaço arquitetural)”⁴². Em uma anotação de seu caderno, a artista fala de seu interesse pelo corpo coletivo e de um potencial afastamento do campo da produção artística. “Nem sei se farei mais alguma coisa em arte. Ando me interessando cada vez mais na psicologia. Psicologia de grupo cujos problemas são deslanchados pelas minhas proposições”⁴³. Ao mesmo tempo em que essa nota parece evidenciar um possível distanciamento de Clark do campo da arte, ela também promove, na medida em que ela lança mão de suas próprias proposições, contágios entre arte e psicologia. Aqui, mais uma vez, a artista parece borrar as fronteiras entre os territórios.

No final de sua vida, a artista dedicou-se ao atendimento de pacientes em seu apartamento, fazendo uso de objetos relacionais e praticando sessões com fins terapêuticos, que chamava de “Estruturação do Self”.

Algumas considerações

Sem a pretensão de esgotar o objeto de estudo, o que oferecemos aqui foi um breve olhar para alguns de seus documentos de processo que parecem trazer à tona as íntimas relações entre arte e vida na construção do projeto poético da artista. Assim, foi realizado um percurso apresentando algumas de suas obras, relacionando-as com os seus escritos e sinalizando as intersecções entre arte, vida e escrita no desenvolvimento de sua trajetória artística.

A partir das reflexões produzidas, verificamos uma tendência na produção de Clark, caracterizada pelo distanciamento das linguagens tradicionais da arte e pela aproximação de práticas mais próximas e relacionadas à vida, como é o caso de *Caminhando* (1964). Essas proposições, como nos lembra Scovino, são orientadas por “um exercício de tomada de consciência da nossa própria existência”⁴⁴. Nesse sentido, o estudo desses documentos parece reforçar essa tendência no projeto poético de Clark, uma vez que revelam a importância dada pela artista às reflexões sobre a existência e ao próprio sentido da vida. Em sua produção escrita encontramos relatos pessoais de sua vida, justapostos e relacionados às reflexões sobre a sua produção plástica e que dialogam profundamente com questões existenciais.

Além disso, o estudo desses escritos parece apontar para a impossibilidade – o que não significa não feita devido à impossibilidade de fato, mas acreditamos que há perdas substanciais – de olhar a obra de Clark separadamente de sua produção escrita. Como descreve Scovino: “além da obra dita plástica, Clark construiu uma trajetória em que suas vivências e experiências pessoais transpareciam para o cerne de suas preocupações artísticas e intelectuais”⁴⁵. O seu caderno/diário parece ser reflexo dessa trama onde vida, arte e escrita se encontram. Esses diferentes campos vão tecendo uma malha em que o sentido e potência está justamente nas conexões: “são planos de intersecção que devem ser vistos/lidos/sentidos como um só pensamento”⁴⁶.

Por fim, vale ressaltar a relevância da publicação organizada por Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte para o ampliamiento das discussões acerca dos processos de criação de Lygia Clark.

⁴¹ Op cit., p.92

⁴² SPERLING, D. **Corpo + arte + arquitetura: as proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. In: Concinnitas, ano 16, volume 01, número 26 julho de 2015, p.29

⁴³ Op.cit., p.150.

⁴⁴ SCOVINO, F. **O dentro é o fora**. In: _____ p.27

⁴⁵ Ibidem, p.13

⁴⁶ Ibidem, p.27

Referências bibliográficas

- CLARK, Lygia. In: SCOVINO, Felipe; DUARTE, Paulo, S (Org). **Lygia Clark: uma retrospectiva**. São Paulo: Itaú Cultural
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006
- MESQUITA, Tiago. **A dor do corpo**. In: Lygia Clark: uma retrospectiva. São Paulo: Itaú Cultural, 2015
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Edusp, 1992.
- ROLNIK, Suely. **Afinal o que há por trás da coisa corporal?** Núcleo de Subjetividade da PUC-SP. Disponível em <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>> Acesso em: 25 março 2020
- SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2014.
- _____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006
- _____. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, 2008
- SCOVINO, Felipe. **O dentro é o fora**. In: Lygia Clark: uma retrospectiva. São Paulo: Itaú Cultural, 2015
- SPERLING, David. **Corpo + arte + arquitetura: as proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. In: Concinnitas, ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015, p.29.
- SCOVINO, Felipe; DUARTE, Paulo, S (Org). **Lygia Clark: uma retrospectiva**. São Paulo: Itaú Cultural.

Recebido em: 28 de março de 2020

Aceito em: 17 de agosto de 2020