

O museu insuficiente, a clínica artística e a micropercepção do receptor na *Estruturação do Self* de Lygia Clark

The insufficient museum, the artistic clinic and the receptor's microperception on Lygia Clark's Structuring of the Self

EDUARDO AUGUSTO ALVES DE ALMEIDA

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP)

Master student at the Interunities Post-Graduate Program in Aesthetics and Art History at the University of São Paulo (PGEHA/USP)

RESUMO Este artigo coloca em discussão os desafios enfrentados pela museologia tradicional no que diz respeito à exposição de obras de arte contemporânea, revelando deficiências e buscando caminhos possíveis. Para tanto, utiliza como exemplo a *Estruturação do Self*, obra derradeira de Lygia Clark, que habita a fronteira do ateliê com a clínica psiquiátrica, exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006, sob curadoria de Suely Rolnik. Apoiado em textos filosóficos, psicanalíticos e críticos, o artigo analisa aquele caso específico e procura localizá-lo dentro de um dilema muito mais amplo, em voga, que envolve propostas curatoriais, artísticas e de recepção estética em museus de arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE Arte Contemporânea Brasileira, Lygia Clark, Museus de Arte, Psicanálise, Clínica, Crítica.

ABSTRACT This article discusses the challenges faced by traditional museology regarding contemporary art exhibitions, revealing deficiencies and searching for possible paths. For that, it utilizes as an example the *Structuring of the Self*, Lygia Clark's last work which stands on the borderline between the atelier and the psychiatric clinic, exhibited at Pinacoteca do Estado de São Paulo, in 2006, under Suely Rolnik's trusteeship. Supported on philosophical, psychoanalytic and critical texts, the article analyses that specific case and tries to place it on a much broader dilemma, in vogue, which involves curatorial, artistic and aesthetic reception proposals at contemporary art museums.

KEYWORDS Brazilian Contemporary Art, Lygia Clark, Art Museums, Psychoanalysis, Clinic, Critique.

Muito se sabe hoje da carreira artística da brasileira Lygia Clark, para nossa felicidade cultural. A bibliografia é extensa,¹ a obra está exposta em museus daqui e de diversos outros países e sempre há projetos querendo homenageá-la,² ainda que, às vezes, os administradores do espólio não colaborem. Um exemplo negativo ocorreu recentemente na 29ª Bienal de São Paulo, da qual a artista ficou de fora por um infeliz desentendimento entre seus herdeiros e os curadores do evento.³ Ainda assim, ela continua a ser unanimidade quando se procura citar um nome feminino importante da nossa arte contemporânea, principalmente no que diz respeito à trajetória e à riqueza poética dos trabalhos. Sim, conhecemos bastante da sua produção. Porém, na medida em que nos aproximamos dos últimos anos,⁴ a apreensão encontra dificuldades práticas e teóricas, por assim dizer – sabemos o que Lygia criou, manipulamos e catalogamos as peças, lemos seus escritos e, às vezes, até os publicamos;⁵ mas ainda muito se discute sobre os possíveis significados que podem adquirir e sobre a maneira mais apropriada de preservar, exibir e reativar junto ao público as potências daquela arte.

Quando afirmo isso, estou me referindo aos trabalhos realizados após o derradeiro retorno da artista ao Brasil, vinda de

¹ Para citar um exemplo, uma busca padrão no Dédalus (banco de dados bibliográficos da Universidade de São Paulo), realizada durante as pesquisas para este artigo, retornou 45 registros para os termos “Lygia Clark”.

² O site da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark elenca, apenas na última década, a colaboração nas seguintes mostras: WACK! Art and the Feminist Revolution, MOCA, Los Angeles (2007); Tropicália: a revolution in Brazilian Culture, Museum of Contemporary Art, Chicago (2005); Barbican, Londres (2006) e Bronx Museum of the Art, New York (2006/2007); Lygia Clark, da obra ao acontecimento: somos o molde, a você cabe o sopra..., Musée des Beaux-Arts, Nantes (2005) e Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP, Brasil (2006); Pulse: Art, Healing and Transformation, ICA, Boston, (2003); Brazil: Body and Soul, New York, Guggenheim Museum (2001); 7th International Istanbul Biennial – Sala especial, Istanbul (2001). Pensamento Mudo, Dan Galeria, (2004). 50 Jahre/Years DOCUMENTA: 1955-2005, Kunsthalle Fridericiaum Kassel (2005). Artists Favourites, ICA – London, (2004). Soto: a construção da imaterialidade, CCBB/RJ e BsB, Instituto Tomie Ohtake, MON, (2005). Disponível em: <www.lygiack.org.br/associacaoPT.asp> (acesso em março de 2011).

³ Para mais informações a respeito, ver reportagens de Fabio Cypriano (*Projetos sobre Lygia Clark sofrem com custos impostos por sua família*) e Silas Martí (*SESC expõe Lygia Clark ausente da 29ª Bienal*), disponíveis no site do jornal *Folha de S.Paulo*: <www.folha.com> (acesso em março de 2011).

⁴ Em especial a partir de 1966, com a obra batizada de *Nostalgia do Corpo*, quando suas pesquisas se afastam da pintura e da escultura, voltando-se definitivamente à experiência corporal.

⁵ Como exemplo, ver CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

A lot is known today about the Brazilian artist Lygia Clark's career, for our cultural joy. The bibliography is extensive¹, the work is exhibited at museums in Brazil and abroad and there are always projects wishing to honor her², even if, at times, the estate administrators do not cooperate. A negative example happened recently at São Paulo's 29th Art Biennial, in which the artist was not included due to an unfortunate misunderstanding between her heirs and the event's curators³. Even so, she remains unanimity when one tries to quote an important female example of our contemporary art, especially regarding the trajectory and the works' poetic richness. Yes, we do know a lot about her production. However, as we approach the final years⁴, the apprehension finds both practical and theoretical difficulties, so to speak – we know what Clark created, we manipulate and catalogue the works of art, read her writings and, sometimes, even publish them⁵; but still a lot is discussed on possible meanings which may be acquired and on the most appropriate way to preserve, exhibit and

¹ To quote an example, a standard search on Dédalus (bibliographic database of the University of São Paulo), done during the researches for this article, provided 45 records for the terms “Lygia Clark”.

² The website of the Cultural Association The World of Lygia Clark shows, only at the last decade, the collaboration on the following exhibitions: WACK! Art and the Feminist Revolution, MOCA, Los Angeles (2007); Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture, Museum of Contemporary Art, Chicago (2005); Barbican, London (2006) e Bronx Museum of the Art, New York (2006/2007); Lygia Clark, da obra ao acontecimento: somos o molde, a você cabe o sopra..., Musée des Beaux-Arts, Nantes (2005) and Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP, Brazil (2006); Pulse: Art, Healing and Transformation, ICA, Boston, (2003); Brazil: Body and Soul, New York, Guggenheim Museum (2001); 7th International Istanbul Biennial – Special room, Istanbul (2001). Pensamento Mudo, Dan Galeria, (2004). 50 Jahre/Years DOCUMENTA: 1955-2005, Kunsthalle Fridericiaum Kassel (2005). Artists' Favourites, ICA - London, (2004). Soto: a construção da imaterialidade, CCBB/RJ e BsB, Instituto Tomie Ohtake, MON, (2005). Available on: <www.lygia-clark.org.br/associacaoPT.asp> (access on March of 2011).

³ For further information on this, see news by Fabio Cypriano (“Projects about Lygia Clark suffer due to cost of taxes by her family”) and Silas Martí (“SESC exhibits Lygia Clark missing from the 29th Art Biennial”), available on *Folha de São Paulo*'s website: <www.folha.com> (access on March of 2011).

⁴ Especially from 1966, with the work called *Body Nostalgia*, when her researches move away from painting and sculpting, turning themselves definitely to the body experience.

⁵ As an example, see CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

reactivate that art's strength with the public.

When I state this, I am referring myself to the works performed after her final return to Brazil, from Paris, in 1976⁶. Clark named as *Structuring of the Self*⁷ this kind of poetic treatment done with every type of client, from the so-called “sain” to the neurotic, psychotic and borderlines, who came to her “clinic”⁸ previously diagnosed by psychiatrists. Clark made sure to keep a heterogeneous group, consisting of artist friends (Suzana de Moraes, Caetano Veloso, Jards Macalé, Rubens Gerchman), critics or curators (Ferreira Gullar, Guy Brett, Paulo Herkenhoff, Thierry Davila, Yve-Alain Bois) and psychoanalysts and psychotherapists (Suely Rolnik, Lula Wanderley), among others not directly linked to the world of art or to the psychic suffering, such as Ivanilda Santos Leme (prostitute and activist).

As Suely Rolnik, researcher, psychiatrist and curator of the artist's exhibition at Pinacoteca do Estado de São Paulo in 2006 problematizes,

One of her presentation strategies consists of redoing before a museum and art biennials audience, between attentive and distracted, proposals such as *Structuring of the Self*. Now, such proposal is strictly incompatible with the presence of any person acting as an exterior “viewer” to the experience this work presumes and mobilizes – that, if we do not speak of the silence, of time continuity, of micro-sensorial intimacy, etc., which it requires to take place. The challenge these proposals put to the art “system” remains on the agenda⁹.

The *Structuring of the Self* happened similar to traditional psychoanalysis sessions, with one person

Paris, em 1976.⁶ Lygia deu o nome de *Estruturação do Self*⁷ a essa espécie de tratamento poético que realizava com todo tipo de cliente, dos ditos “sãos” aos neuróticos, psicóticos e *borderlines*, que chegavam ao seu “consultório”⁸ previamente diagnosticados por psicanalistas. Lygia fazia questão de manter um grupo heterogêneo, composto por amigos artistas (Suzana de Moraes, Caetano Veloso, Jards Macalé, Rubens Gerchman), críticos ou curadores (Ferreira Gullar, Guy Brett, Paulo Herkenhoff, Thierry Davila, Yve-Alain Bois) e psicanalistas ou psicoterapeutas (Suely Rolnik, Lula Wanderley), entre outros não ligados diretamente ao mundo da arte ou do sofrimento psíquico, tais como Ivanilda Santos Leme (prostituta e ativista).

Como problematiza Suely Rolnik, pesquisadora, psicanalista e curadora da exposição da artista, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006:

Uma das estratégias de sua apresentação consiste em refazer diante de um público de museus e bienais, entre atento e distraído, propostas como a *Estruturação do Self*. Ora, tal proposta é estritamente incompatível com a presença de qualquer pessoa que esteja em posição de “expectador” exterior à experiência que este trabalho supõe e mobiliza – isto, sem falar no silêncio, na continuidade no tempo, na intimidade microsensorial etc., que a mesma requer para realizar-se. O desafio que estas propostas colocam para o “sistema” da arte continua na ordem do dia.⁹

A *Estruturação do Self* acontecia de modo semelhante às sessões de psicanálise tradicionais, com uma pessoa de cada vez, duração de uma hora e regularidade de uma a três vezes por semana.¹⁰ O trabalho podia durar meses e até anos, variando

⁶ Lygia Clark lived in France on three different occasions: between 1950 and 1952, in 1964 and, last, between 1968 and 1976.

⁷ First, Lygia used the generic name of “therapy”, finally baptizing of “Structuring of the Self” after the systematization of the process.

⁸ According to Lula Wanderley, Clark affectionately called the room in the apartment in Copacabana in which she performed the artistic-therapeutic experiences that we discuss here of “clinic”. WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 22).

⁹ ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Essay written for the catalogue of the exhibit *Nós somos o molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento*, available on the Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC) website: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 32, footnote 65 (access on March of 2011).

⁶ Lygia Clark viveu na França durante três períodos: entre 1950 e 1952, em 1964 e, por último, entre 1968 e 1976.

⁷ Primeiro, Lygia usou o nome genérico “terapia”, batizando-a finalmente de “Estruturação do Self” após a sistematização do processo.

⁸ Segundo Lula Wanderley, Lygia chamava carinhosamente de “consultório” a sala do apartamento em Copacabana na qual realizava as experiências artístico-terapêuticas de que tratamos aqui (WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 22).

⁹ ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Ensaio escrito para o catálogo da mostra *Nós somos o molde. A vocês cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento*, disponível no site do Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC): <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 32, nota 65 (acesso em março de 2011).

¹⁰ ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 1.

conforme o desenvolvimento psíquico do cliente ou conforme a disposição da artista.¹¹ Porque Lygia concebia aquela prática como um processo, uma busca pela cura, pela experiência estética¹² e pela realização da própria obra. Por lidar com campos férteis como a arte e as profundezas da psique, as possibilidades poéticas eram enormes, e Lygia queria explorá-las, conhecê-las e ampliá-las tanto quanto lhe parecesse possível. Foram aproximadamente 12 anos lidando com ideais tão difíceis de serem definidos quanto de serem atingidos com a consciência plena do fato. Quer dizer, o que significa buscar a “cura”?¹³ Quando a obra de arte está definitivamente concluída? Existe maneira racional de sentir? Nenhuma destas perguntas aceita resposta singular – tamanha complexidade conceitual não pode ser generalizada com uma definição redutora –, embora me pareça plausível acreditar que vida curada é apenas aquela que já não existe mais,¹⁴ assim como obra finalizada, esgotada de possibilidades, é obra morta. Enquanto viventes, homens e artes se deparam com embates dos quais, contrariando a origem do termo, ambos saem ganhando. Trava-se um encontro criador¹⁵

¹¹ Lygia dava preferência a clientes mais suscetíveis à micropercepção, abertos a camadas mais profundas do sensível, capazes de abstrair emoções, sentimentos e poesia do contato com os *Objetos Relacionais*. A *Estruturação do Self* deveria servir a ambos os interessados; Lygia não se sentia obrigada a obedecer qualquer protocolo médico que a impedisse de usufruir das sessões em prol da realização artística. Clientes diagnosticados como neuróticos, por exemplo, lhe incomodavam justamente porque apresentavam dificuldades para se libertar da racionalidade e sintonizar outro canal além do macrosensorial, das formas dominantes. “Ora, este é o tipo de doença que nunca interessou a Lygia tratar. Ela chegou inclusive a recusar, mais de uma vez, candidatos à Estruturação do *Self* com esse perfil por considerá-los ‘rasos’. Muitos dos seus clientes eram, assim, poetas, artistas plásticos, músicos, cineastas etc.” (ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 7).

¹² Caetano Veloso, por exemplo, submeteu-se às experiências de Lygia Clark sem objetivo de curar nenhum problema psíquico. Em 2005, durante entrevista filmada para o projeto que serviu de base à exposição da artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ele diz à Suely Rolnik que percebia as sessões como objetos de arte, ainda que acredite nos efeitos psíquicos e terapêuticos delas (ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 34).

¹³ Nos relatos clínicos de Lula Wanderley, artista e psicoterapeuta amigo de Lygia Clark que passou a utilizar os *Objetos Relacionais* no tratamento de psicóticos, não se fala de uma “cura”, mas de um melhor contato afetivo com a realidade exterior ou de um desbloqueio na relação com o mundo (WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 9).

¹⁴ No sentido de que a morte é a única maneira de evitar os problemas e desafios que se impõem dia após dia, evitando-se também, por sua vez, o risco de sofrimentos físicos e psíquicos.

¹⁵ Quando falo desse contato, estou considerando a ideia de *Ato Criador* apresentada pelo artista francês Marcel Duchamp à Federação Americana de Artes em 1957, segundo a qual o artista é coautor da obra de arte – no sentido de que,

at a time, one hour long and once to three times a week frequency¹⁰. The work could take months and even years, varying according to the client's psychic development or to the artist's will¹¹. Because Clark conceived that practice as a process, a search for cure, for aesthetic experience¹² and for the work accomplishment. For dealing with fertile fields such as the art and the depths of the psyche, the poetic possibilities were enormous, and Clark wanted to explore, know and broaden them as much as it seemed to be possible for her. It was approximately twelve years dealing with ideals so difficult to be defined as they were to be accomplished with full consciousness of the fact. I mean, what does it mean to search for the “cure”¹³? When is the work of art definitely finished? Is there a rational way to feel? None of these questions take a single answer – such conceptual complexity cannot be generalized by a limiting definition – although it seems plausible for me to believe that a cured life is only that which no longer exists¹⁴, just as a finished

¹⁰ ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 1.

¹¹ Lygia gave preference to clients who were more likely to microperception, open to deeper layers of sensible, able to abstract emotions, feelings and poetry of being in touch with the *Relational Objects*. The *Structuring of the Self* should serve both parts; Clark did not feel obliged to obey any medical protocol that prevented her from enjoy the sessions on behalf of artistic accomplishment. Clients diagnosed as neurotic, for example, bothered her precisely because they showed difficulties to free themselves of rationality and tune in another channel besides macrosensorial, of the dominant shapes. “Well, this is the kind of disease that Clark never bothered to treat. She even refused, more than once, candidates to the Structuring of the Self with such profile because she thought they were ‘shallow’. Many of her clients were, thus, poets, plastic artists, musicians, filmmakers, etc.” (ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 7).

¹² Caetano Veloso, for example, submitted himself to Lygia Clark's experiments without any goal of getting any psychiatric problem cured. In 2005, during an interview filmed for the project which served as a foundation to the artist's exhibition at Pinacoteca do Estado de São Paulo, he tells Suely Rolnik he thought of the sessions as objects of art, though he believed in the psychiatric and therapeutic effects (ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 34).

¹³ On the clinic reports of Lula Wanderley, artist, psychotherapist and a friend of Clark's who began to use the *Relational Objects* when treating psychotics, we do not speak of “cure”, but rather of a better affective contact with the exterior reality or of an unblocking in the relation with the world (WANDERLEY, Lula, *Op. cit.*, p. 9).

¹⁴ In the sense that death is the only way to avoid the problems and challenges that are imposed day after day, also avoiding, in turn, the risk of physical and psychic suffering.

work, exhausted of all possibilities, is a dead work. As living beings, men and arts run into disputes from which, contrary to the origin of the word, both parties end up winning. A creator¹⁵ and, why not, reproductive, generator of meaning through an active interpretation within the appropriate context encounter is engaged.

In the case of Lygia Clark, what context would be most appropriate, than that apartment-clinic in which the *Structuring of the Self* sessions happened? Then, inside the museum, this work offers exhibition and apprehension problems that are very difficult to be overcome, especially when we intend to keep untouched her therapeutic pretensions. On the Foreword of the catalog-box consisting of twenty interviews Suely Rolnik conducted on former clients of the artist, she asks: “How do we preserve works such as these which depend on something happening on the body of its receptors to exist? How do we keep its unsettling and transformative strength active? These are questions that do not limit themselves to the Brazilian artist legacy and which are put forward for a great variety of contemporary art devices”¹⁶. It is, in fact, a challenge that firstly must bypass the museological tradition and paradigms in order to, perhaps, manage to take to the audience the work just as Clark had conceived it, alive and fertile, respecting its values, purposes and results.

On the preface of *O dragão pousou no espaço*, Guy Brett, critic and a friend of the artist’s, evidences this matter. According to him, the exhibition of *Structuring of the Self* – or, more specifically, of the *Relational Objects* – involves a dispute of principles that begins

¹⁵ When I mention this contact, I am considering the idea of a *Creator Act* presented by the French artist Marcel Duchamp to the American Federation of Arts in 1957, according to which the artist is the co-author of the work of art – in the sense that, interpreting it, he/she adds something of him or herself to the production of a new meaning, unique and particular. In Duchamp’s words, “the creator act is not executed by the artist alone; the audience establishes the contact between the work of art and the exterior world, deciphering and interpreting its intrinsic qualities and, thus, adds his or her contribution to the creator act” (DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 74). This way to think the artistic conception and the role of its authors has redefined the course of twentieth century art, enabling artists such as Lygia Clark to begin to produce works in which the audience would act as an active and creative participant.

¹⁶ ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento*. São Paulo: SESC, 2011.

e, por que não?, reproduzidor, gerador de significados por meio de uma interpretação ativa dentro do contexto apropriado.

No caso de Lygia Clark, que contexto seria apropriado, além daquele apartamento-clínica em que se davam as sessões de *Estruturação do Self*? Pois, dentro do museu, essa obra oferece problemas de exibição e apreensão bastante difíceis de serem superados, especialmente quando se pretende manter intocadas as suas pretensões terapêuticas. Na apresentação da caixa-catálogo que contém vinte das entrevistas que Suely Rolnik realizou com ex-clientes da artista, ela pergunta: “Como preservar trabalhos como estes que dependem de um acontecimento no corpo de seus receptores para existir? Como manter ativa sua força inquietante e transformadora? Estas são perguntas que não se limitam ao legado da artista brasileira e se colocam para uma grande variedade de dispositivos da arte contemporânea”¹⁶. Trata-se, realmente, de um desafio que, em primeiro lugar, deve contornar a tradição e os paradigmas museológicos para, talvez, conseguir levar ao público a obra tal como Lygia a concebeu, viva e fértil, respeitando seus valores, propósitos e resultados.

No prefácio de *O dragão pousou no espaço*, Guy Brett, crítico e amigo da artista, evidencia essa questão. Segundo ele, a exibição da *Estruturação do Self* – ou, mais especificamente, dos *Objetos Relacionais* –, envolve uma disputa de princípios que se inicia com deixar o público tocar as peças ou não. É um ponto-chave comum a produções contemporâneas que se pautam no efêmero e no imaterial, e que vão de encontro à ideia de conservação típica dos museus tradicionais, tais como foram concebidos nos últimos séculos e que continuam a sustentar, apesar das relevantes transformações vividas pela arte desde as vanguardas heroicas. O trabalho deve ser apresentado “de modo convencional, como arranjo de objetos intocáveis, ou deve a audiência ser capaz de participar fisicamente, como Lygia

interpretando-a, ele acrescenta algo de si à produção de um novo significado, único e particular. Nas palavras de Duchamp, “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCKOCK, Gregory [org.]. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 74.) Essa maneira de pensar a concepção artística e o papel de seus autores redefiniu os rumos da arte no século 20, possibilitando que artistas como Lygia Clark passassem a produzir obras em que o espectador atuaria como participante ativo e criativo.

¹⁶ ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento*. São Paulo: SESC, 2011.

pretendia?”¹⁷ Na Documenta de 1997, optou-se pelo primeiro caminho, e nada podia ser tocado. Já na Fundação Tàpies, em Barcelona, a participação do espectador foi considerada necessária e tomada como ponto de partida. “Uma vez que ela [Lygia Clark] faleceu antes que estas exposições acontecessem, obviamente não pôde influenciar o modo como seu trabalho foi apresentado.”¹⁸ Até onde se sabe, ela tampouco nos legou tal sistematização – não sabemos nem mesmo se chegou a considerar a possibilidade de ter essa obra disposta num museu junto com quadros, fotografias, performances, esculturas e instalações suas e de outros artistas.

Os Objetos Relacionais no processo da *Estruturação do Self*

Para compreender sua força de intervenção, é importante explicar os elementos que compõem a *Estruturação do Self*. Já falamos brevemente sobre a duração e a regularidade das sessões a que eram submetidos os “clientes”, como Lygia denominava a todos os participantes, independentemente do que cada um deles buscava ali. Não podemos, então, reduzir a obra aos ditos *Objetos Relacionais*, que compunham, na verdade, um conjunto de ferramentas utilizadas pela artista para entrar em contato com o corpo das pessoas e, com sorte, com o seu *self*; isso tudo por meio de uma relação estético-afetiva entre produtor, receptor e mundo. “[Ela] percebe que suas ‘propostas’ (como passou a chamar seu trabalho), ao estabelecer relação entre o metafórico e o físico a partir da vivência do participante (como passou a chamar o espectador), ampliam a percepção que as pessoas têm de si e, conseqüentemente, recondicionam seu destino diante de sua realidade.”¹⁹ Trata-se, portanto, de uma relação sensível entre o interior e o exterior, entre o eu e o não-eu, entre o corpo do cliente e o mundo. Concluímos, junto com Suely Rolnik, que “a obra não se finaliza no objeto, sendo este relacional em sua própria essência”.²⁰

Alguns desses objetos já existiam antes de a *Estruturação do Self* ser sistematizada, sendo provenientes de trabalhos como

¹⁷ BRETT, Guy. “Prefácio”. In: WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 18.

²⁰ ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos Objetos Relacionais* (s/d). Texto disponível no site do Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC): <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 1 (acesso em março de 2011).

by allowing the audience to touch or not the works. It is a common key point to contemporary productions which are based on the ephemeral and immaterial, and which meet the idea of typical conservation at traditional museums, as conceived in the last centuries and which still sustain, despite relevant transformations the art has gone through since the heroic vanguards. The work must be presented “on a conventional way, as an arrangement of untouchable objects, or must the audience be able to physically participate, as Clark intended?”¹⁷ At the 1997 Documenta, the first way was chosen, and nothing could be touched. However, at the Tàpies Foundation, in Barcelona, the viewer’s participation was considered necessary and taken as a starting point. “Once she [Lygia Clark] had passed away before these exhibitions took place, she obviously could not influence the way her work was presented”¹⁸. As far as we know, she did not even bequest us such systematic – we do not even know if she considered the possibility of having this work exhibited at a museum along with paintings, photography, performances, sculptures and her as well as others’ installations.

The Relational Objects in the process of the *Structuring of the Self*

In order to understand its intervention power, it is important to explain the elements that compose the *Structuring of the Self*. We have already spoken briefly about the duration and frequency of sessions to which the “clients”, as Clark called all of the participants regardless of what each one was after, were submitted. We cannot, then, reduce the work to the so-called *Relational Objects*, that composed, in fact, a group of tools used by Clark to get in touch with people’s body and, with some luck, with his or her self; all of this through an aesthetic-affective relationship between the artist, receptor and the world. “[She] realizes her ‘proposals’ (as she began to call her work), as they establish a relationship between the metaphorical and the physical from the experience of the participant (as she began to call the viewer), broaden the perception people have of themselves and, consequently, reconditions their fate before their reality”¹⁹. It is, therefore, a sensitive relationship between the interior and the exterior, between

¹⁷ BRETT, Guy. “Prefácio”. In: WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 18.

the me and the non-me, between the client's body and the world. We conclude, along with as Suely Rolnik, that "the work does not end itself on the object, being it relational within its own essence"²⁰.

Some of these objects had already existed before the *Structuring of the Self* was systematized, having come from works such as *Nostalgia of the Body* (1966), *The house is the body* (1967-69), *The body is the house* (1968-70) and *Collective Body* (1972-75), this latter renamed as *Fantasmatic of the Body* in 1974. Others were brought by clients and added to the *Structuring of the Self*. Finally, there were those created along the way, improvised according to the different processes demands²¹.

Relational Object is, hence, the generic designation attributed by Lygia Clark to all material tools she utilized on *Structuring of the Self*, an investigation that involves the receptor and convenes his or her body experience as a condition for the work accomplishment. Incorporated to the very names of the objects, their qualification indicates, in advance, that their essence is found in the relation the client establishes with them²².

They were made with precarious and, most of the time, stale materials: plastic bags, cushions, cardboard tubes, gourds, shells, stones, dry leaves, seeds, steel wool pads, honey, flashlights and Styrofoam balls, among many other. Some had simply descriptive names, such as *Plastic Bag Full of Air*, *Light Cushions* and *Tube*. Others were more suggestive and already proposed a sensitive relationship with the client even before it touched their body: *Umbilical Cord*, *Breathe With Me*, *Proof of Real*, etc. There were also those without a specific name, or whose name modified according to usage²³. An example of the latter is the *Little Plastic*, also known as *Empty Plastic Bag*, which was given to the client at the end of the session to be inflated and have its original shape reconstituted, suggesting that body and mind are subject to change – or restructuring.

For us to have a more precise idea of the procedure to which Clark's clients were submitted, I believe it to be valid to include here the description of Lula Wanderley's clinical work with the *Relational*

Nostalgia do Corpo (1966), *A casa é o corpo* (1967-1969), *O corpo é a casa* (1968-1970) e *Corpo Coletivo* (1972-1975), este último rebatizado de *Fantasmática do Corpo* em 1974. Outros foram trazidos por clientes e acrescentados à *Estruturação do Self*. Por fim, existiam ainda aqueles que foram sendo criados ao longo do percurso, improvisados em função do que demandavam os diferentes processos.²¹

Objeto Relacional é, portanto, a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todas as ferramentas materiais que utilizava na *Estruturação do Self*, investigação que envolve o receptor e convoca sua experiência corporal como condição de realização da obra. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica, de antemão, que a essência dos mesmos se encontra na relação que o cliente estabelece com eles.²²

Eram feitos com materiais precários e, na sua maioria, banais: sacos plásticos, almofadas, tubos de papelão, cabaças, conchas, pedras, folhas secas de plantas, sementes, palha de aço, mel, lanternas e bolinhas de isopor, entre muitos outros. Alguns tinham nomes simplesmente descritivos, tais como *Saco Plástico Cheio de Ar*, *Almofadas Leves* e *Tube*. Outros eram mais sugestivos e já propunham alguma relação sensível com o cliente antes mesmo de tocarem seu corpo: *Cordão Umbilical*, *Respire Comigo*, *Prova do Real* etc. Também existiam aqueles sem um nome específico, ou cujo nome se transformava em função do uso.²³ Exemplo desses últimos é o *Pequeno Plástico*, também chamado de *Saco Plástico Vazio*, que era dado ao cliente no fim da sessão para que fosse inflado e tivesse sua forma original reconstituída, sugerindo que corpo e mente são passíveis de transformação – ou de reestruturação.

Para termos uma ideia mais precisa do procedimento a que os clientes de Lygia eram submetidos, acho válido incluir aqui a descrição do trabalho clínico de Lula Wanderley com os *Objetos Relacionais*, que, apesar de conter a fundamentação teórica que faltava à amiga, respeita a metodologia de sua experiência artística. Ainda que extenso, seu texto é bastante esclarecedor:

A pessoa deita-se em um grande Objeto, um colchão feito de plástico transparente e recheado de bolinhas de isopor. A superfície deste colchão não oferece resistência e tende a abrir espaços

²⁰ ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos Objetos Relacionais* (s/d). Available on Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC) website: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, page 1 (access on March of 2011).

²¹ ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 2.

²² ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 1.

²³ *Ibidem*.

²¹ ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 2.

²² ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 1.

²³ *Ibidem*.

vazios em seu interior, facilitando a acomodação perfeita do corpo. Cubro seus olhos, e também coloco em seus ouvidos conchas do mar para proporcionar uma sensação de interioridade. Massageio suavemente sua cabeça. Junto suas articulações com doçura, mas com firmeza, o que leva muitas pessoas a vivenciar uma sensação de unidade.

Toco o corpo da pessoa com os Objetos Relacionais, em uma espécie de massagem, para depois deixá-los por sobre o corpo, envolvendo-o. Essa etapa em que os Objetos permanecem estáticos sobre o corpo é mais longa (cerca de 40 minutos). É quando o Objeto Relacional torna-se mais forte em sua linguagem, sem a presença do toque do mediador-terapeuta, que apenas espera.

Durante essa espera, coloco em suas mãos uma pedrinha redonda envolta por uma rede. Esta pedra é o que chamamos de “prova da realidade”. Sendo totalmente diferente dos demais Objetos, pois é compacta, possuindo contornos definidos, o gesto de segurá-la irá se contrapor a todo o processo, ao mesmo tempo em que a ele pertencerá.

Depois, retiro vagarosa e suavemente os Objetos de cima do corpo. Também massageio o corpo com outro grande Objeto, uma espécie de cobertor feito de pano levíssimo recheado de bolinhas de isopor. Forneço à pessoa um Objeto de ar (saco plástico cheio de ar) para que ela, já sentada, de olhos abertos, toque em seu próprio corpo, num gesto de transição para a volta à atitude de verbalização. Converso com ela a respeito do que foi vivenciado durante toda a experiência com os objetos.

Encerro a sessão para renová-la periodicamente dentro de um processo.²⁴

Ao entrarem em contato com o corpo do cliente, esses *Objetos Relacionais* permitiam a ele reinventar o mundo e a si mesmo. Por meio do fenômeno da criação (ato criador), em uma experiência estética com o não-eu, ocorre uma ativação simbólica que revela seu potencial terapêutico. Considerando a teoria *winnicottiana* a respeito da constituição do mundo durante a infância,²⁵ esses objetos também poderiam ser chamados de *transicionais*, no sentido de que proporcionam um contato produtivo com a realidade – o que serviria de defesa contra a ansiedade, em especial do tipo depressivo. Em outras palavras, por meio da experiência sensorial, o receptor redescobre seu próprio corpo e seu existir no mundo, concepções constitutivas do *self*.

²⁴ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 42.

²⁵ WINNICOTT, Donald Woods. “Objetos transicionais e fenômenos transicionais”. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 17.

Objects, which, despite having the theoretical grounds that Clark did not have, it respects the methodology of her artistic experience. Although long, his text is very clarifying:

The person lays down on a big Object, a mattress made of transparent plastic and filled with Styrofoam balls. The surface of this mattress does not offer resistance and tends to open up empty spaces in its interior, facilitating the perfect accommodation of the body. I cover his or her eyes, and I also put in the person's ears seashells to provide an interiority sensation. I softly massage the person's head. I join his or her joints with sweetness, but firmly, which makes many people experience a sensation of unity.

I touch the person's body with the Relational Objects, in a type of massage, to then leave them over the body, involving it. This stage, in which the Objects remain static over the body, is longer (about 40 minutes). It is when the Relational Object becomes stronger in its language, without the presence of the mediator-therapist touch, who only awaits.

During this wait, I put in the person's hand a little round stone involved by a net. This stone is what we call “proof of reality”. Being it totally different from the other Objects, because it is compact, with well-defined contour, the act of holding it will counterpoint to the entire process, at the same time as it will belong to the person.

After, I slowly and softly remove the Objects off the body. I also massage the body with another big Object, a type of blanket made of an extra-light fabric filled with Styrofoam balls. I provide the person an Object of air (plastic bag full of air) for he or she to, already sitting down and with the eyes open, touch his or her own body, in a transition gesture to go back to the act of verbalization. I talk to the person about what was experienced during all of the experience with the objects.

I end the session to renew it periodically within a process²⁴.

As they get in touch with the client's body, these *Relational Objects* allow him or her to reinvent the world and themselves. Through the creation phenomenon (creator act), in an aesthetic experience with the non-me, there happens a symbolic activation that reveals its therapeutic potential. Taking into account the winnicottian theory on the world constitution during childhood²⁵, these objects could

²⁴ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 42.

²⁵ WINNICOTT, Donald Woods. “Objetos transicionais e fenômenos transicionais”. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 17.

also be called *transitional*, in the sense that they provide a productive contact with reality – which could be used as a defense mechanism against anxiety, especially the depressive kind. In other words, through the sensorial experience the receptor rediscovers his own body and his own existence in the world, constituent concepts of the self.

The psychoanalyst Gilberto Safra analyses Winnicott's objects and transitional phenomena in a very pertinent way for our case:

Traditionally, the notion of object is used as a theoretical abstraction, such as: the object of desire, the object of pulsion, the internal object, and so forth. With the notion of the transitional phenomena, we are taken to contemplate the relevance of the sensoriality of the experience, because the transitional phenomena happen at the sensorial dimension of the world. They are phenomena that imply the encountering of the subjective experience with the objectively perceived world materiality²⁶.

I understand *self* the same way as Safra defines, to whom “the self is the happening of oneself in the world²⁷”. Therefore, it encompasses the sign act, the alterity, the space and the time (context). The well-constituted self allows people a healthy positioning towards the world. In order to realize this world, the body needs to touch and be touched, modify and be modified; the body needs to understand the other in order to conceive itself as its own institution, an ambiguity much similar to philosopher Maurice Merleau-Ponty's thought²⁸ – although, in the present

O psicanalista Gilberto Safra analisa os objetos e fenômenos transicionais de Winnicott de maneira muito pertinente ao nosso caso:

Tradicionalmente, a noção de objeto é utilizada como uma abstração teórica, como: o objeto do desejo, o objeto da pulsão, o objeto interno e assim por diante. Com a noção dos fenômenos transicionais, somos levados a contemplar a relevância da sensorialidade da experiência, pois os fenômenos transicionais ocorrem na dimensão sensorial do mundo. São fenômenos que implicam o encontro da vivência subjetiva com a materialidade do mundo objetivamente percebido.²⁶

Entendo *self* da mesma maneira como o define Safra, para quem “o *self* é o acontecer do si-mesmo no mundo”.²⁷ Portanto, ele abrange a ação gestual, a alteridade, o espaço e o tempo (contexto). O *self* bem constituído permite um posicionamento saudável das pessoas em relação ao mundo. Para perceber este mundo, o corpo precisa tocar e ser tocado, modificar e ser modificado; o corpo precisa compreender o outro para perceber a si mesmo como instituição própria, uma ambiguidade que muito se assemelha ao pensamento do filósofo Maurice Merleau-Ponty²⁸ – embora, no presente caso, o corpo exista como ser humano único e independente, justamente porque percebe que não é o mundo. É daí que se origina sua singularidade.

²⁶ SAFRA, Gilberto. *A face estética do self: teoria e clínica*. Aparecida: Ideias e Letras; São Paulo: Unimarco, 2005, p. 127.

²⁷ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 98.

²⁸ Ainda que indiretamente, Merleau-Ponty contribuiu para as transformações ocorridas nas práticas contemporâneas, sejam elas clínicas ou artísticas. Sabemos, inclusive, que Lygia Clark o lia. Para ele, era necessário considerar o corpo para voltar a fazer filosofia (MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. In: *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dívida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 14), e o enigma estaria justamente na ambiguidade de o corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível, tocante e sensível. No entanto, isso resultava numa outra relação com o mundo: “dado que se vê e se move, ele [corpo] mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op. cit.*, p. 17). Trata-se de um ciclo, pois, uma vez que em contato com o outro, revelamos a nós mesmos, e, no momento em que surge essa singularidade, nos compreendemos como parte do mundo – portanto, uma só coisa, uma só carne. Um importante pensador contemporâneo que articula a fenomenologia de Merleau-Ponty com psicanálise e estética, para citar um exemplo, é o prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira (para mais informações, ver: FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005).

²⁶ SAFRA, Gilberto. *A face estética do self: teoria e clínica*. Aparecida: Ideias e Letras; São Paulo: Unimarco, 2005, p. 127.

²⁷ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 98.

²⁸ Though indirectly, Merleau-Ponty contributed to the transformations occurred in the contemporary practices, may they be clinical or artistic. For him, it was necessary to consider the body to go back to doing philosophy (MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dívida de Cézanne*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 14), and the enigma would be exactly on the ambiguity of the body being at the same time clairvoyant and visible, touching and sensible. However, that resulted in another relationship with the world: “given the fact that it sees and moves itself, it [body] keeps things in circle around it, they are attached or an extension of itself, they are bound to its flesh, they are a part of its full definition, and the world is made of the body's very padding” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op. cit.*, p. 17). It is a circle, because, once in touch with the other, we reveal ourselves and, at the moment this singularity emerges, we understand ourselves as a part of the world – thus, one only thing, one only flesh. An important

Um corpo isolado do mundo tende a desenvolver dificuldades de relação com o não-eu, ou seja, com a alteridade. Para Gilberto Safra, o conhecimento do mundo e do si-mesmo no mundo se dá por fenômenos estéticos. Neles, “lemos o corpo do outro com o nosso próprio corpo. (...) Um corpo não transfigurado pela presença de outros é corpo-coisa e não encontra meios de perceber subjetivamente a vida no mundo”.²⁹

Ao comentar as experiências de Lygia Clark, Safra explica que os *Objetos Relacionais* colocavam o cliente em contato com aspectos fundadores de seu *self*.³⁰ O contato com os objetos é uma proposta de contato com o mundo simbólico e com a potência do mundo, pronto para ser reinventado por meio de um ato criador. Os objetos possuem uma dimensão lírica³¹ por meio da qual se reinventa o mundo e também a noção do si-mesmo no mundo.

O mundo em formação

A *Estruturação do Self* é algo problemático para se definir. Semelhante a uma sessão de psicanálise, é também um tipo de performance realizada para um único receptor, dentro de um ateliê-clínica. Tudo depende da maneira como a crítica aborda o assunto. Para complicar, existem poucos registros da sua prática,³² apenas fotografias e relatos de caso redigidos pela artista ao longo do trabalho, além de uma série de entrevistas realizadas por Suely Rolnik para a pesquisa *Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentações corporais*.³³

Restaram também os *Objetos Relacionais*. Porém, como vimos, eles são constituídos por matéria-prima proveniente do nosso cotidiano e, isolados do contexto artístico, não significam nada em especial. Ao contrário do célebre urinol que Marcel Duchamp batizou de *Fonte* e inscreveu num salão de artes em 1917, os *Objetos Relacionais* não se tornaram exemplares únicos,

²⁹ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 50.

³⁰ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 80.

³¹ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 130.

³² ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Texto disponível no *site* do Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC): <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 3 (acesso em março de 2011).

³³ Trabalho desenvolvido desde 2002 e que, em 2006, serviu como base para a exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Naquele momento, Suely já tinha produzido 56 entrevistas, 24 na França e 32 no Brasil.

case, the body exists as a unique and independent human being exactly because it realizes it is not the world. It is then that it originates its singularity.

A body isolated from the world tends to develop relationship difficulties with the non-me, i.e., with alterity. For Gilberto Safra, the knowledge of the world and of oneself in the world is given by aesthetic phenomena. On them “we read the other’s body with our own body. (...) A non-transfigured body through the presence of others is body-thing and does not find ways to subjectively realize life in the world”²⁹.

As he comments on Lygia Clark’s experiences, Safra explains that the *Relational Objects* put the client in touch with founding aspects of his or her self³⁰. The contact with the objects is a contact proposal with the symbolic world and with the world’s power, ready to be reinvented by a creator act. The objects have a lyric dimension³¹ through which the world is reinvented and also the notion of oneself in the world.

The world in formation

The *Structuring of the Self* is something problematic to define. Similar to a psychoanalysis session, it is also a type of performance done by a single receptor, in a clinic-atelier. It all depends on the way the critics approach the subject. To get things more complicated, there are few records of such practice³², only photographs and case reports written by the artist along with the work, besides a series of interviews done by Suely Rolnik for the research *Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentações corporais*.³³

There are still the *Relational Objects* to be dealt with. However, as we have seen, they are constituted by a raw material from our daily life and, isolated

contemporary academic who articulates Merleau-Ponty’s phenomenology with psychoanalysis and aesthetic, to quote an example, is Professor Dr. João Augusto Frayze-Pereira (for further information, see: FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005).

²⁹ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 50.

³⁰ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 80.

³¹ SAFRA, Gilberto. *Op. cit.*, p. 130.

³² ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Available on Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC) website: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 3 (access on March of 2011).

³³ This work has been developed since 2002 and, in 2006, it served as a foundation for the exhibition at Pinacoteca do Estado de São Paulo. At that point, Rolnik had already produced 56 interviews, 24 in France and 32 in Brazil.

from the artistic context, they do not mean anything in particular. On the contrary to the famous urinal Marcel Duchamp baptized of *Fountain* and submitted to an art expo in 1917, the *Relational Objects* have not become unique copies, dignified of the author's signature, not even on Clark's hands, once they had to be constantly substituted due to wear and tear provoked by usage. There is not only one copy of these objects, there are as many as we wish to create, and any person can make his or her own. They are ordinary objects; it is the usage that makes them really important and unique, differentiating them from the vulgar world. As Suely Rolnik explains, the precarious character of these objects prevented the receptor from realizing them aesthetically – or according to their formal characteristics –, when the goal is for them to be apprehended by microperception, i.e., in a subjective way. “Only through releasing the activation of another power regime of the sensorial organs was it possible to apprehend them³⁴”.

Despite that precarious character remaining the same, when the context changes, the way people apprehend the *Relational Objects* also becomes different. We realize this when they leave the clinic to enter artistic exhibitions, where the tendency is that the macroperception (shape) overcomes the subjective experimentation. This is due to the way they are offered to the audience. Neither are the objects the work nor do they summarize it, although the tendency is to fetishize and exhibit them at the museum, just as Duchamp's *readymade* – something that seems to counter the artist's will, as Rolnik explains:

There is the first ordinary character of the utilized materials (...), which right off removes any possibility to fetishize them as museum relics or artistic golden geese (...). However, and despite its importance, such ordinary, frivolous character, is not enough within itself to guarantee the magic of public activation that the Relational Object supposedly holds. (...) Impermanent and transitory, it was absolutely impossible to attribute them a fix or stable shape. And this provisional, fleeting character removed in turn the possibility to apprehend them exclusively under the macroperception angle, may it be visual or tactile. (...) It is evident that it is not only from their materials that the relational objects

dignos de assinatura do autor, nem mesmo nas mãos de Lygia, uma vez que precisavam ser substituídos constantemente devido ao desgaste provocado pelo uso. Não existe apenas um exemplar desses objetos, existem tantos quanto quisermos criar, e qualquer pessoa pode fazer o seu. São objetos comuns; é o uso que os torna realmente importantes e singulares, diferenciando-os do mundo vulgar. Como explica Suely Rolnik, o caráter precário desses objetos impedia que o receptor os percebesse esteticamente – ou segundo suas características formais –, quando o objetivo é que fossem apreendidos pela micropercepção, ou seja, de modo subjetivo. “Só liberando a ativação de um outro regime de potência dos órgãos sensoriais é que se tornava possível apreendê-los.”³⁴

Agora, apesar de aquele caráter precário permanecer o mesmo, quando o contexto muda, a maneira como as pessoas apreendem os *Objetos Relacionais* também se torna outra. Percebemos isso quando eles saem da clínica para adentrarem exposições artísticas, onde a tendência é que a macropercepção (forma) supere a experimentação subjetiva. Isso por causa da maneira como eles se oferecem ao público. Os objetos não são a obra e tampouco a resumem, embora a tendência seja fetichizá-los e exibi-los no museu, tal qual o *readymade* de Duchamp – algo que parece contrariar a vontade da artista, como explica Suely:

Há primeiro o caráter ordinário dos materiais utilizados (...), que já de saída afastam qualquer possibilidade de fetichizá-los como relíquias de museu ou como galinhas de ouro artísticas (...). No entanto, e apesar de sua importância, este caráter ordinário, banal, não basta por si só para garantir a magia da ativação do público de que o Objeto Relacional seria supostamente portador. (...) Impermanentes e transitórios, não era absolutamente possível lhes atribuir uma forma fixa ou estável. E este caráter provisório, fugaz, afastava por sua vez a possibilidade de apreendê-los exclusivamente sob o ângulo da macropercepção, fosse ela visual ou tátil. (...) Fica evidente que não é apenas de seus materiais que os objetos relacionais extraíam um tal poder mágico, mas também da maneira como são trabalhados.³⁵

³⁴ ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Available on Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC) website: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 15 (access on March of 2011).

³⁴ ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Texto disponível no site do Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC): <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 15 (acesso em março de 2011).

³⁵ ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, pp. 14-15.

Isso nos permite concluir que o uso do *Objeto Relacional* está muito mais perto do conceito de obra de arte do que sua materialidade e forma. O resultado só é obtido pelo toque, pela ativação da corporeidade que essas ferramentas proporcionam, e é somente por meio desse processo que a proposta da artista pode se realizar plenamente. Em exibição no museu, fora do contexto para o qual foi criado, o *Objeto Relacional* é mesmo um objeto comum, banal e fugaz, exceto pelo fato de mencionar uma distante pesquisa artístico-clínica. Como afirma Lula Wanderley, o “Objeto Relacional é um objeto só para o corpo”.³⁶

Aquela última observação de Suely Rolnik destaca outro ponto importante para a nossa análise: a atuação de Lygia Clark no processo terapêutico. Afinal, a aplicação dos objetos na *Estruturação do Self* libera o potencial criativo do receptor por meio do gesto sensível provocado pela mediadora/ propositora – e apenas por causa dela. “A flexibilidade de postura do mediador-terapeuta, ocupando diversos papéis dentro de uma pluralidade de respostas (...), é o que torna possível esse transitar por entre a fragmentação psicótica, do acaso à ordem”,³⁷ como também percebeu Lula Wanderley durante o tratamento de um paciente. Só então a obra se faz. Desse modo, assim como na questão da banalidade dos materiais empregados na constituição dos objetos, exibi-los em redomas de vidro, longe do toque, da ação da artista e do contexto clínico, implica confundir seu caráter antropológico ou histórico com a prática criativa em que era utilizado. No museu, os *Objetos Relacionais* são resquícios de uma obra acontecida em outro tempo e em outro espaço.

É verdade que essa dificuldade técnica não é exclusiva da arte de Lygia Clark. Outro exemplo que costuma surgir quando se discute a insuficiência dos museus de hoje são os *Parangolés*, do brasileiro Hélio Oiticica, seu contemporâneo e parceiro de trabalho. Também no caso daquelas vestimentas coloridas, feitas quase sempre de largas tiras de tecido, é do ritual de utilização que resulta a obra. Um ato criador propriamente dito, que se observa na dança, para Oiticica, e na terapia,³⁸ para Lygia.

³⁶ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 35.

³⁷ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 121.

³⁸ O uso da palavra “terapia” para os experimentos de Lygia Clark é tão controverso quanto chamar seu ateliê de “consultório”, de modo que eu sugiro ampliarmos o significado desses termos em vez de reduzi-los a uma definição específica, de modo a possibilitar uma interpretação da obra tal como a própria artista a entendia. Para isso, tomo como base o comentário de Lula Wanderley, para quem Lygia Clark “ousou assumir uma postura própria, definindo a Estrutura-

extracted such magical power, but also from the way they are worked³⁵.

This allows us to conclude that the use of *Relational Objects* is much closer to the concept of work of art rather than its materiality and shape. The result is only obtained through touch, the activation of corporeity these tools provide, and it is only through this process that the artist’s proposal can be fully accomplished. On exhibition at the museum, out of the context for which it was created, the *Relational Object* is in fact an ordinary object, trivial and fleeting, except for the fact that it mentions a distant artistic-clinic research. As Lula Wanderley states, the “Relational Object is an object only for the body³⁶”.

That last observation by Suely Rolnik highlights another important point for our analysis: Lygia Clark’s performance on the therapeutic process. After all, the application of the objects on the *Structuring of the Self* releases the receptor’s creative potential through a sensitive gesture provoked by the mediator/proponent – and only because of her. “The mediator-therapist’s posture flexibility, occupying several roles within a plurality of answers (...), is what makes this transiting through the psychotic fragmentation, from chance to order, possible³⁷”, as Lula Wanderley could also notice as he treated a patient. This way, just as on the matter of the triviality of the materials used on the constitution of the objects, to exhibit them in glass display cases, away from touch, from the artist’s act and the clinic context, implies in mistaking its anthropological or historical character by the creative practice in which it was utilized. At the museum, the *Relational Objects* are vestiges of a work from It is true that this technical difficulty is not exclusive to Clark’s art. Another example that tends to come up when we talk about the insufficiency of museums nowadays are the *Parangolés*, by the Brazilian Hélio Oiticica, her contemporary work partner. Also on the case of those colorful vestments, made almost always of wide stripes of fabric, it is from the ritual of usage that the work comes from. A creational act itself, observed in dance, for Oiticica, and in therapy³⁸, for Clark.

³⁵ ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, pp. 14-15.

³⁶ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 35.

³⁷ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 121.

³⁸ The use of the word “therapy” regarding Clark’s experiments is as controversial as calling her atelier a “clinic”, so that I suggest we broaden the meaning of these terms rather than reduce them to a specific definition, in order

Even when the *Parangolés* were reproduced, and the audience was invited to experiment them, just as it happened at the artist's recent retrospective at Itaú Cultural³⁹, the museum environment does not allow the work to be accomplished and apprehended just as it did in its original context. There will always be a gap to be filled, like a lost poem whose traces are not enough to rebuild it, or like an experience that cannot be relived – nor re-experimented – without modifying its values.

At that same 29th Art Biennial in São Paulo, from which Clark was excluded, another work provoked a great stir on the media: *Bandeira Branca*, by Nuno Ramos. The installation, made of pounded sand, sound boxes emitting typical traditional Brazilian culture songs and protection grid, it also included three live vultures, pivots of the crisis. In short: non-profit organizations and ecological militants demonstrated against the presence of birds at the Ciccillo Matarazzo Pavillion, IBAMA withdrew the license it had itself given to the Biennial Foundation and to the artist, who was almost lynched with his wife, as he wrote after on a defense-article published on the *Ilustríssima* section of Folha de São Paulo newspaper⁴⁰, and had to return the vultures to captivity. Despite his statements on the media, trying to explain the misunderstanding – contrary to what people supposed, the birds were being fed and followed by a veterinarian, having their health assured – the judicial order put an end once and for all to this matter. Words of the artist: “What I have been denied due to the criminalization of my work was the possibility of a meaning – the kidnapping, shall we say, of anything he could have proposed⁴¹”.

On that case, we verify not only the insufficiency of the cultural institution to properly inform society and to protect the works exhibited by it, but also an incapacity of the art audience itself and of the juridical and media instances to understand the actual

to allow an interpretation of the work just as the artist understood it. For that, I take as a basis Lula Wanderley's comment, for whom Lygia Clark “dared to adopt her own posture, defining the Structuring of the Self as a therapy itself, substituting the absence of a theory that explained it through the thorough annotation of all experiences” (WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 22).

³⁹ *Hélio Oiticica: o Museu é o Mundo*, from March to May of 2010.

⁴⁰ RAMOS, Nuno. “Bandeira Branca, Amor: em defesa da soberba e do arbítrio da arte”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, *Ilustríssima*, October 17, 2010.

⁴¹ *Ibid.*

Mesmo quando os *Parangolés* foram reproduzidos, e o público, convidado a experimentá-los, tal como ocorreu em recente retrospectiva do artista no Itaú Cultural,³⁹ o ambiente do museu não permitiu que a obra se realizasse e fosse apreendida da maneira como se dava no contexto original. Restará sempre uma lacuna a ser preenchida, como um poema perdido, cujos vestígios não bastam para reconstruí-lo, ou como uma experiência que não pode ser revivida – nem reexperimentada – sem que os seus valores tenham se modificado.

Naquela mesma 29ª Bienal de São Paulo, da qual Lygia Clark ficou de fora, outra obra causou grande celeuma na mídia: *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos. A instalação, composta por esculturas de areia pilada, caixas de som emitindo canções típicas da cultura tradicional brasileira e telas de proteção, incluía também três urubus vivos, pivôs da crise. Em suma: organizações não governamentais e militantes ecologistas se manifestaram contra a presença das aves no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, o IBAMA cassou a licença que ele próprio havia concedido à Fundação Bienal e o artista, que quase foi linchado junto com sua esposa, conforme escreveu depois num artigo-defesa publicado no caderno *Ilustríssima* do jornal *Folha de S.Paulo*,⁴⁰ foi obrigado a devolver os urubus ao cativado de origem. Apesar de suas declarações na mídia, tentando explicar o mal-entendido – ao contrário do que o público supunha, as aves estavam sendo alimentadas e acompanhadas por um veterinário responsável, tendo sua saúde assegurada –, a liminar da justiça encerrou de vez o assunto. Palavras do artista: “O que me foi negado com a criminalização do meu trabalho foi a possibilidade de um sentido – o sequestro, digamos, de qualquer sentido que ele pudesse propor”.⁴¹

Naquele caso, verificamos não apenas a insuficiência da instituição cultural para informar devidamente a sociedade e proteger as obras por ela exibidas, como também uma incapacidade do próprio público de arte e das instâncias jurídicas e midiáticas para entender as condições reais do trabalho. Como ficou comprovado depois, tudo foi ocasionado por informações

ração do *Self* como uma terapia em si, substituindo a ausência de uma teoria que a explicasse pela anotação minuciosa de todas as experiências” (WANDERLEY, Lula *Op. cit.*, p. 22).

³⁹ *Hélio Oiticica: o Museu é o Mundo*, de março a maio de 2010.

⁴⁰ RAMOS, Nuno. “Bandeira Branca, Amor: em defesa da soberba e do arbítrio da arte”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, *Ilustríssima*, 17 de outubro de 2010.

⁴¹ *Ibidem.*

desencontradas publicadas nos jornais, na internet e nas redes sociais, além de manifestações insufladas pelo momento, porém sem argumentos concretos. Na falta de um diálogo com o artista, a obra foi simplesmente desconstruída, vandalizada e abandonada. “Pois isso, para mim foi o mais impressionante de tudo” – escreveu Nuno Ramos –, “a absoluta incapacidade, digamos, interpretativa de quem me atacou, a recusa de ver outra coisa, de relacionar o sentimento de adesão ou de repulsa que meu trabalho tenha causado com qualquer coisa proposta por ele, em suma, a desfaçatez com que foi usado como trampolim para um discurso já pronto, anterior a ele, que via nele apenas uma possibilidade de irradiação.”⁴²

Os exemplos de discrepância entre instituições culturais, público e mídia são diversos. No entanto, isso não significa que os *Objetos Relacionais* não caibam no museu – sua exibição apenas exige cuidados por parte da curadoria e do setor educativo para não provocar um entendimento que comprometa os propósitos originais dos mesmos. Não se trata de censurar a liberdade de interpretação do público,⁴³ mas de evitar uma leitura enganosa, proporcionada por desafios museológicos mal resolvidos, que tomariam o lugar daquelas experiências provenientes do potencial intrínseco da obra. Se o papel do *Objeto Relacional* dentro da *Estruturação do Self* não estiver claro, se o contexto não estiver inteligível, não apenas a obra jamais será reativada como também seus valores primordiais correm o risco de se perderem.

O crítico Douglas Crimp, ao comentar a ilusão que acompanha as tentativas idealistas de contar uma história humana linear e verdadeira, e em especial a formação da história pós-moderna, atenta-se ao poder fetichizante do museu, que compromete o entendimento do passado contido em suas salas repletas de relíquias. Para ele, o museu

working conditions. As was proved afterwards, it all happened due to misleading information published on newspapers, the Internet and social networks, besides demonstrations bloated by the moment, though without concrete arguments. As a result of the lack of dialogue with the artist, the work was completely deconstructed, vandalized and abandoned. “That for me was the most striking of all”, wrote Nuno Ramos, “the absolute interpretative incapacity, say, of those who attacked me, the refusal to see something else, to relate the adhesion or repulsive feeling my work may have caused with anything proposed by it, in short, the aplomb with which it was used as a trampoline for a readymade speech, prior to it, which saw in it only a possibility of irradiation”⁴².

The examples of discrepancy between cultural institutions, the audience and the media are diverse. However, this does not mean the *Relational Objects* do not fit in the museum – their display only demands care on behalf of the trusteeship and of the educational sector in order not to provoke a misunderstanding that could prejudice their original purposes. It is not the case to censor the audience’s freedom of interpretation⁴³, but to avoid a misleading reading, given by museological challenges badly solved, which would take the place of those experiences from the work’s intrinsic potential. If the role of the *Relational Object* on the *Structuring of the Self* is not clear, if the context is not intelligible, not only will the work never be reactivated, but also its original values may be lost.

The critic Douglas Crimp, when he commented on the illusion that accompanied the idealist attempts to tell a true and linear human story, and especially the formation of post-modern history, concentrates on the museum’s fetishizing power, which compromises the understanding of the past within its rooms full of relics. For him, the museum

pulls the objects out of their original historic contexts not as an act of political celebration, but with

⁴² *Ibid.*

⁴³ Não cabe à arte contemporânea a tentativa de evitar que uma informação seja obtida pelo receptor de modo diferente daquela como foi idealizada pelo artista. A liberdade de interpretação (coautoria) é algo sobre o qual não se tem controle e, justamente por causa disso, é assumida como parte constituinte da obra. Afinal, o próprio Marcel Duchamp já havia percebido, em 1957, que “a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista” (DUCHAMP, Marcel. *Op. cit.*, p. 72).

⁴² *Ibidem.*

⁴³ It is not up to contemporary art the attempt of avoiding information from being obtained by the receptor in a different way from how the artist idealized it. The freedom of interpretation (co-authorship) is something that cannot be controlled and, exactly because of this, it is assumed as a constituent part of the work. After all, Marcel Duchamp himself had already realized, in 1957, that “the History of Art has persistently decided on the virtues of a work of art through considerations completely divorced from the artist’s rationalized explanations” (DUCHAMP, Marcel. *Op. cit.*, p. 72).

the objective of creating an illusion of universal knowledge. As it displays the products of private stories on a reified historical *continuum*, the museum fetishizes them (...). The museum builds a cultural history when it treats its objects regardless of the material conditions of their own time and of those in the present time⁴⁴.

More than the material conditions of the time, in the case of the *Relational Objects* what is worrying are the empiric conditions given to the receptor audience. In order to solve this dilemma, emphasized by the lack of visual records of Lygia Clark's artistic clinic and the systematization or exhibition methodology planned by herself, the exhibit at Pinacoteca do Estado de São Paulo supported itself on a series of interviews with clients who had submitted themselves to the *Structuring of the Self*. Instead of obtaining reports on the conventional manner, the curator, a psychologist originally, provoked them, just as it would be done at a psychoanalysis session, trying to make these people relive Clark's performatic ritual. The very name of the project, which inspired the exhibit, makes this goal clear: *Project of activation of the body memory of an artistic trajectory and its context*⁴⁵. In other words, what Suely Rolnik proposed was a recovery of what was lived inside the artist's apartment, twenty years beforehand, which now remains recorded in the memory of the participants, reactivating the practice and bringing to light the feelings treated on the occasion.

The result was excellent. According to Folha de São Paulo newspaper, the exhibit "was considered internationally one of the best ways to show these experimental practices⁴⁶". The interviews, recorded on video, served as a foundation for the curatorial proposal and part of them were shown at the museum as a complement to the visual appreciation of the objects, bringing to the audience, even if in an indirect manner, a little of that microperceptive apprehension so dear to the work.

It was a perspicacious solution, given the complexity behind exhibiting a work such as the *Struc-*

[...] arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. Ao expor os produtos de histórias particulares em um *continuum* histórico reificado, o museu os fetichiza (...). O museu constrói uma história cultural ao tratar seus objetos independentemente tanto das condições materiais da própria época desses objetos quanto das do presente.⁴⁴

Mais do que as condições materiais da época, no caso dos *Objetos Relacionais* o que preocupa são as condições empíricas concedidas ao público receptor. Para resolver esse problema, acentuado pela falta de registros visuais da clínica-artística de Lygia Clark e de uma sistematização ou metodologia de exibição planejada por ela própria, a mostra na Pinacoteca do Estado de São Paulo se apoiou numa série de entrevistas com clientes que haviam se submetido à *Estruturação do Self*. Em vez de obter seus relatos da maneira convencional, a curadora, psicóloga de formação, provocou-os, tal como numa sessão de análise, tentando fazer com que essas pessoas revivessem o ritual performático de Lygia. O próprio nome do projeto que inspirou a mostra deixa esse objetivo claro: *Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*.⁴⁵ Em outras palavras, o que Suely Rolnik propôs foi uma retomada daquilo vivido no apartamento da artista, 20 anos antes, que agora permanece gravado na memória dos participantes, reativando a prática e trazendo à tona os sentimentos tratados na ocasião.

O resultado foi excelente. Segundo o jornal *Folha de S.Paulo*, a mostra "foi considerada internacionalmente uma das melhores formas de exibir essas práticas experimentais".⁴⁶ As entrevistas, gravadas em vídeo, serviram de base para o plano curatorial, e parte delas foi exibida no museu como complemento à apreciação visual dos objetos, levando ao público, ainda que de maneira indireta, um pouco daquela apreensão microperceptiva tão cara à obra.

Foi uma solução perspicaz, considerando a complexidade que é exibir uma obra como a *Estruturação do Self*. Mais ainda,

⁴⁴ CRIMP, Douglas. Isto não é um museu de arte. In: *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 181.

⁴⁵ ROLNIK, Suely. *Catálogo da exposição Arquivo para uma obra-acontecimento*, realizada no SESC Pinheiros, from August 18 to September 25, 2011.

⁴⁶ Fabio Cypriano. *Projetos de Lygia Clark sofrem com custos impostos por sua família* (June 4th of 2010). Report available on *Folha de São Paulo* newspaper website: <www.folha.com> (access on March of 2011).

⁴⁴ CRIMP, Douglas. "Isto não é um museu de arte". In: *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 181.

⁴⁵ ROLNIK, Suely. *Catálogo da exposição Arquivo para uma obra-acontecimento*, realizada no SESC Pinheiros, de 18 de agosto a 25 de setembro de 2011.

⁴⁶ CYPRIANO, Fabio. "Projetos de Lygia Clark sofrem com custos impostos por sua família" (4 de junho de 2010). Reportagem disponível no *site* do jornal *Folha de S.Paulo*: <www.folha.com> (acesso em março de 2011).

foi uma reação à expografia tradicional, preocupando-se, em primeiro lugar e ao mesmo tempo, com respeitar o entendimento do público, o trabalho da artista e o produto gerado na ocasião. Mesmo que a proposta de Suely Rolnik não sirva de modelo para outras exposições de arte contemporânea, ela comprova que existem caminhos a seguir.

A questão é universal. Quando indagada sobre as melhores maneiras de se exibir trabalhos contemporâneos que envolvem novas mídias, em conferência realizada em março de 2011, a curadora do MIT, Ute Meta Bauer, confessou que isso não pode ser respondido imediatamente.⁴⁷ Segundo ela, as instituições culturais precisam de tempo para se adaptar às novidades, e, muitas vezes, é necessário encontrar soluções específicas para cada caso. Essas soluções não partem necessariamente da administração do museu ou do corpo curatorial, mas também dos artistas, dos visitantes e até mesmo do Poder Público. O museu, assim como a arte, está em constante mutação.

A obra de Lygia tem ainda outro mérito: justamente por se localizar no limite pouco definível entre o ateliê e a clínica, acaba por influenciar ambos os territórios. Quem nos ajuda a perceber essa relevância no que compete às psicoterapias é, mais uma vez, Lula Wanderley. Seus escritos encontram eco na palestra de Ute Meta Bauer: “Um lugar para uma psiquiatria contemporânea não deve ter uma forma rígida, deve transformar-se continuamente a partir das necessidades de seus participantes”.⁴⁸ Pois não apenas as instituições culturais precisam de tempo para se adaptar às novidades – as estruturas tradicionais, em geral, também, inclusive as clínicas. Na sequência, a respeito de suas experiências administrativas no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, ele destaca as transformações físicas e conceituais que a *Estruturação do Self* ocasionou, levando-o a repensar o ambiente médico assim como Suely Rolnik foi obrigada a rever o museológico:

⁴⁷ A conversa entre a artista Dara Birnbaum e a curadora Ute Meta Bauer ocorreu em uma das conferências promovidas pelo Programa de Doutorado em História da Arte do Centro de Pós-Graduação da CUNY (The City University of New York), pelo International Independent Curators e pelo The New Museum. O vídeo, intitulado *A perspectiva do artista*, está disponível no site Fórum Permanente, no tópico *O museu do Agora: Arte Contemporânea, Histórias de Curadoria, Modelos Alternativos*: <www.forumpermanente.org> (acesso em junho de 2011).

⁴⁸ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 122.

turing of the Self. Even more so, it was a reaction to the traditional expography, thinking, at first and simultaneously, about respecting the audience’s understanding, the artist’s work and the product generated at the occasion. Even if Suely Rolnik’s proposal does not serve as a model for other contemporary art exhibitions, it proves there are paths to follow.

The matter is universal. When questioned on the best ways to exhibit contemporary works that involve new media, at a conference that happened on March of 2011, MIT’s curator, Ute Meta Bauer confessed this could not be answered immediately⁴⁷. According to her, the cultural institutions need time to adapt to the news and, often, it is necessary to find specific solutions for each case. These solutions do not come necessarily from the museum’s administration or the curatorial body, but also from the artists, visitors and even from the public government. The museum, like the art, is on constant mutation.

Clark’s work has yet another merit: exactly because it is located on the little definable boundary between the atelier and the clinic, it ends up influencing both territories. Who helps us to realize this relevance regarding psychotherapies is, once more, Lula Wanderley. His writings find echoes on Ute Meta Bauer’s lecture: “A place for a contemporary psychiatry should not have a rigid shape, it should transform itself continuously from the necessities of its participants⁴⁸”. Well, not only do the cultural institutions need time to adapt to novelties – the traditional structures generally do too, including the clinics. Further along, regarding his administrative experiences at the Engenho de Dentro Psychiatric Hospital, in Rio de Janeiro, he highlights the physical and conceptual transformations that the *Structuring of the Self* caused, leading him to rethink the medical environment just as Suely Rolnik had to take another look at the museological one:

⁴⁷ The talk between the artist Dara Birnbaum and the curator Ute Meta Bauer happened at one of the conferences promoted by the Doctorate Program in Art History of the Post-Graduate Center of CUNY (The City University of New York), by the International Independent Curators and by The New Museum. The video, called *The artist’s perspective*, available on the Fórum Permanente website, at the topic *O museu do Agora: Arte Contemporânea, Histórias de Curadoria, Modelos Alternativos*: <www.forumpermanente.org> (access on June of 2011).

⁴⁸ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, p. 122.

The Structuring of the Self experience – the art itself – has given me the possibility to build, at one of the infirmaries of Engenho de Dentro, where I was obliged and forced to work, a subjective method of reality capture capable of freeing me from the disciplined and mechanical psychiatric medicine. (...) These position changes have allowed me, also, to see more clearly the relation between suffering and life, and to create the Space Open to Time, where the Infirmary 1 used to be. (...) Without us realizing it, as we deconstructed the Infirmary 1, we destroyed the insane hospital unit and contributed to the beginning of discussions about the end of Engenho de Dentro⁴⁹.

This way to think the insufficiency of the contemporary museum – and even of the psychiatric clinic – coincides with what Suely Rolnik wrote on the catalogue of Lygia Clark exhibit at Pinacoteca do Estado de São Paulo, and I repeat here: “The challenge these proposals put to the art’s ‘system’ remains a top priority”⁵⁰.

Actually, paradigmatic works such as the *Structuring of the Self* bring new problems and allow new questionings, something typically contemporary which does not always find support at institutions erected years, decades or even centuries before. For each new challenge, there is a new thought. Sometimes it works, sometimes it fails – a natural process, after all, we deal with the difficult task of understanding the present now, without the distance that only the passing of time may provide.

A experiência da Estruturação do *Self* – a arte em si – deu-me a possibilidade de construir, numa das enfermarias do Engenho de Dentro onde fui obrigado e constrangido a trabalhar, um método subjetivo de captação da realidade capaz de me libertar da disciplinada e mecânica medicina psiquiátrica. (...) Essas mudanças de posição permitiram, também, ver com mais clareza a relação entre sofrimento e vida, e criar o Espaço Aberto ao Tempo, onde antes funcionava a Enfermária M1. (...) Sem que nos dessemos conta, ao desconstruir a Enfermária M1, destruíamos a insana unidade hospitalar e contribuíamos para o início das discussões sobre o fim do Engenho de Dentro.⁴⁹

Essa maneira de pensar a insuficiência do museu contemporâneo – e, ainda, da clínica psiquiátrica –, vai ao encontro do que escreveu Suely Rolnik no catálogo da mostra de Lygia Clark na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e que eu repito aqui: “O desafio que estas propostas colocam para o ‘sistema’ da arte continua na ordem do dia”⁵⁰.

Realmente, obras paradigmáticas como a *Estruturação do Self* trazem novos problemas e possibilitam novos questionamentos, algo tipicamente contemporâneo que nem sempre encontra respaldo nas instituições erigidas anos, décadas ou mesmo séculos antes. A cada novo desafio, cabe um novo pensamento. Às vezes ele tem êxito, às vezes fracassa – um processo natural, afinal, lidamos com a difícil tarefa de compreender o presente agora, sem o distanciamento que só a passagem do tempo consegue fornecer.

⁴⁹ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, pp. 140-150.

⁵⁰ ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Available on Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC) website: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 32, footnote 65 (access on June of 2011).

⁴⁹ WANDERLEY, Lula. *Op. cit.*, pp. 140-150.

⁵⁰ ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2006). Texto disponível no *site* do Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica (PUC): <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>, p. 32, nota 65 (acesso em junho de 2011).

