

●
●
Quaderns
portàtils

02

¿El arte cura?

Suely Rolnik

¿El arte cura? Suely Rolnik

Voy a tomar el tema propuesto para esta mesa como el desafío de una interrogación: ¿el arte cura? La pregunta me persigue desde siempre, porque involucra cuestiones fundamentales acerca de lo que es el bien vivir (vivir bien), de lo que es crear, de lo que es transformar y acerca de la relación que se puede establecer entre estos tres verbos si es que, de hecho, existe alguna relación. Por eso agradezco al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, y especialmente a Enric Berenguer y a Francesc Puntí —organizadores de este ciclo de debates— que me hayan ofrecido la posibilidad de plantear el interrogante y esbozar nuevas direcciones de respuesta.

Me ayudará en esta indagación Lygia Clark, artista brasileña que ustedes seguramente conocen gracias a la cuidadosa retrospectiva de su obra que realizó en 1997 el equipo de la Fundació Antoni Tàpies por iniciativa de su director en aquel momento, Manuel Borja-Villel, hoy director del MACBA.

Les propongo que comencemos por ver dos fragmentos de un documental realizado en 1994 y titulado *Memória do corpo*¹, en el cual Lygia Clark nos hace una breve presentación de *Objetos relacionais* y también de su última propuesta, la *Estruturação do self*, pues es esta obra la que destacaré en mi exposición. A través de estas dos secuencias, podemos rememorar la atmósfera general que emana de la obra que he seleccionado.

En la primera secuencia, Lygia Clark presenta una serie de objetos a los que llama *Objetos relacionais*. Cada uno de ellos es más extraño que el anterior, casi todos son muy precarios y están hechos con los materiales más ordinarios. Además, la artista nos advierte desde el comienzo que no tienen un solo significado.

En la segunda secuencia, Lygia Clark presenta un ejemplo del uso que hace de los *Objetos relacionais*, procedimiento al que ella misma da el nombre de «sesión de *Estruturação do self*». La extrañeza aumenta aún más si les digo que quien se dispone a vivir la experiencia que Lygia propone en esta obra y a exponerse a su grabación es Paulo Sérgio Duarte, crítico de arte brasileño bastante conocido. Estamos, por lo tanto, y a todos los efectos, ante la clásica visita que el crítico hace al *atelier* del artista para realizar un seguimiento de su producción, visita que en este caso de clásica no tiene nada: para conocer los nuevos objetos creados por la artista, el crítico tendrá que estar dispuesto a quedarse casi desnudo —nada más que en ropa interior, y en silencio— y, por si esto fuera poco, a permitir que la artista le restrigie los objetos artísticos por el cuerpo.

En conjunto, nos queda la impresión de que estamos distantes no solo de la relación tradicional entre crítico y artista, sino también del escenario clásico del arte como un todo; e incluso de muchas de las prácticas estéticas de la época y de la actualidad.

Para circunscribir tal singularidad, examinemos un poco el contexto en el que se desenvuelve la obra. En la trayectoria de Lygia Clark, esta obra es la última (1979-1988) de un movimiento que se inicia en 1963 con *Caminhando* y que, a pesar de ser el más extenso de su trabajo, es el menos conocido. Este giro en la obra de la artista tiene lugar en sintonía con un momento importante de transformación en el arte internacional: la transición entre el arte moderno y el arte contemporáneo, que tuvo lugar entre los años sesenta y los

1. Se refiere al documental *Lygia Clark. Memória do Corpo*, realizado en 1984 y dirigido por Mário Carneiro, montaje de Waltércio Caldas y selección musical de Lillian Zarembo. Rio Arte Vídeo; con la colaboración de MEC, SEC, Funarte e INAC.

setenta. Voy a destacar, *grosso modo*, un único aspecto de esta transición, que es el que necesitamos para avanzar en nuestra indagación.

El arte moderno se despega de la tradición del arte como representación, tradición que pretende someter la materia supuestamente indiferenciada a una hipotética «forma pura». Recordemos que Cézanne decía que «pintaba sensaciones». Ahora bien, ¿qué es una sensación?

En la relación entre la subjetividad y el mundo interviene algo más que la dimensión psicológica que es, para nosotros, la más familiar. Defino lo psicológico como las facultades de memoria, inteligencia, percepción, sentimiento, etc.; es decir, como el operador pragmático que nos permite situarnos en el mapa de los significados vigentes, funcionar en este universo y manejarnos en sus paisajes. Este «algo más» que interviene en nuestra relación con el mundo se produce en otra dimensión distinta de la subjetividad y bastante desactivada en nuestra sociedad. Es algo que captamos más allá de la percepción, pues esta solo alcanza lo visible; y es algo que, cuando lo captamos, nos afecta más allá de los sentimientos, que solamente dicen respecto de nuestro yo. (Lo que denomino «sensación» es precisamente esto que se configura más allá de la percepción y del sentimiento en nuestra relación con el mundo).

Cuando se produce una sensación, nos molesta porque no se ubica en el mapa de sentido del que disponemos. Para librarnos del malestar que nos causa este extrañamiento nos vemos forzados a descifrar la sensación desconocida, y ello la transforma en un signo. Ahora bien, el desciframiento que este signo exige no tiene nada que ver con explicar o interpretar, sino con inventar un sentido que lo haga visible y lo integre en el mapa de la existencia vigente operando una transmutación. Podemos decir que el trabajo del artista —la obra de arte— consiste exactamente en este desciframiento. Es así como, tal vez, podría entenderse lo que Cézanne quiso decir al afirmar que pintaba sensaciones.

El artista despierta del estatuto de genio; esto es, del estatuto de testigo privilegiado de las formas puras y constantemente conectado al Olimpo extraterreno donde estas fluctúan soberanas; de la condición de artista separado de esta vida y de este mundo que él, en tanto demiurgo, tenía por misión ordenar. Al abandonar este estatuto, al artista es una antena que capta lo que se desprende de las cosas en su encuentro con este mundo, y que opera su desciframiento en el trabajo con la propia materia. Esto es lo que lo convierte en un artista moderno.

El arte contemporáneo lleva aún más lejos este giro operado en el arte moderno: el arte moderno no representaba el mundo a partir de una forma que le era trascendente, sino que descifraba los devenires del mundo en la propia inmanencia de la materia. El artista contemporáneo, a su vez, amplía el trabajo con la materia del mundo yendo más allá no solo de los materiales tradicionalmente elaborados por el arte, sino también de sus pro-

cedimientos (escultura, pintura, dibujo, grabado, etc.): se toma la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo, e inventa el método apropiado para cada tipo de exploración. Por lo tanto, lo que cambia y se radicaliza en el arte contemporáneo es que, al trabajar cualquier materia del mundo e interferir en él directamente, se explicita de un modo más contundente que el arte es una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentido), una práctica de interferencia directa en el mundo. Precisamente en esta interferencia en la cartografía vigente actúa la práctica estética, siendo la forma indisociable de su efecto de problematización del mundo. El mundo se libera de una mirada que reproduce sus formas constituidas y su representación, para ofrecerse como campo trabajado por la vida como potencia de variación y, por lo tanto, en proceso de gestación de nuevas formas. El arte participa del desciframiento de los signos de estas mutaciones sensibles inventando formas a través de las cuales tales signos ganan visibilidad y se hacen carne. El arte es, por lo tanto, una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo.

Resulta también evidente que el arte no se reduce al objeto que es producto de la práctica estética, sino que es esta práctica como un todo; práctica estética que abraza la vida como potencia de creación en los diferentes medios en que opera, siendo sus productos una dimensión de la obra, y la «no obra», un condensado de desciframiento de signos que promueve un desplazamiento en el mapa de la realidad.

Las estrategias de las prácticas estéticas contemporáneas varían: cada artista elige —movilizado por los signos que le piden paso— el medio en el que se realizará la obra, creando una fórmula singular para descifrarlos, o sea, para traerlos de lo invisible a lo visible. En este contexto precisamente es donde podemos ubicar la extraña escena que hemos presenciado en los fragmentos del documental *Memória do corpo*. Todo lo que constituye el escenario tradicional del arte se desterritorializa en esta propuesta: el espacio, los objetos, los personajes (el artista, el espectador, el crítico); el modo de presentación, de divulgación y de recepción de la obra. Examinemos lo que ocurre con cada uno de esos elementos:

El espacio. La obra abandona el espacio del museo y de la galería, especie de vitrina supuestamente neutra, separada de los otros espacios de la existencia, en la que se exponen objetos de arte que son la cosificación de una práctica estética que allí se perdió. En contraste, esta obra se realiza en el apartamento de la artista en Copacabana —espacio de su existencia cotidiana— y en relación directa con el receptor. El lugar de la práctica estética deja de ser un espacio especializado y separado del resto de la vida colectiva, para situarse en una dinámica que trabaja todos los tipos de espacio de la existencia humana.

Los objetos. Los objetos están hechos de materiales y cosas corrientes que son parte de la cotidianeidad y son esencialmente relacionales, es decir, su sentido depende enteramente de su experimentación. Esto impide que se limiten a ser expuestos y que el

receptor los consume sin que exponerse también él a lo que encarnan —o sea, un condensado de signos—; consecuentemente, también él es afectado y crea sentido a partir de las sensaciones movilizadas por este encuentro. Por lo tanto, estos objetos no tienen ninguna existencia posible en tanto cosificados, pues al ser expuestos fuera de este ritual se vuelven trapos sin sentido, sin valor estético y, obviamente, sin ningún valor comercial. El artista no solo inventa en cada sesión objetos nuevos y/o nuevas estrategias de uso de objetos ya creados, sino que también incorpora objetos que los receptores traen, incluso, junto con sus usos. (Un ejemplo es lo que Lygia Clark refiere en el documental: la estopa que un receptor había traído para que le fuera colocada dentro del calzoncillo, sobre su sexo, y que ella incorpora a su obra). La invención del objeto y de su uso se realiza en función de lo que se plantea como signo en cada encuentro, con cada receptor.

El objeto de arte se desfeticiza y se reintegra en el circuito de la creación como uno de sus momentos. Pierde su autonomía, «es solo una potencialidad» —como dice Lygia Clark²— que será o no «actualizada» por el receptor.

La operación de desfeticización del objeto de arte se completa, queda rematada al final de cada sesión, cuando Lygia le ofrece al receptor uno de aquellos objetos —la bolsa de plástico llena de aire— para que, si quiere, la haga explotar. Si el receptor acepta la artista, entonces, le ofrece la oportunidad de rehacer el objeto: en este caso le da el material que ha utilizado para crearlo (una bolsa de plástico vacía) a fin de que, ahora, con su propio soplo, el propio receptor lo cree y, así, sustituya al objeto destruido.

Ahora, pues, el receptor no solo puede reventar el objeto de arte, sino que también puede recrearlo; como dice Lygia, esto sirve para «desculpabilizarlo» por haber cometido la osadía de desfeticizar el objeto de arte. Aliviado, el receptor puede descubrir que su audaz desfeticización no desemboca en la muerte del arte, sino en un desplazamiento de su cartografía vigente que permite reactivar el sentido procesal, constructivista, vital, que contiene la palabra «obra de arte» («trabajo» de arte, *work of art*).

Los personajes

1. La artista. Lygia se distancia de la figura fetichizada del artista —sujeto a ser glorificado porque está inspirado por las formas puras que son distantes de este mundo— para acercarse al espectador a través del objeto y de un protocolo de experimentación. Se establece una intimidad fecunda entre artista, objeto y receptor; intimidad que no es de orden

2. Lygia Clark, «1964: Caminhando», en *Lygia Clark*. Río de Janeiro: Funarte, colección Arte Brasileira Contemporânea, 1980, p. 26.

psicológico pues se sitúa en aquel más allá de la percepción donde los signos emergen y donde todo está en obra. Es este el ámbito en el que se hará la obra.

2. El receptor. Quien tradicionalmente era espectador recibe el objeto de arte de manos del artista, que se lo va poniendo en diferentes partes del cuerpo, mediante caricias o bien mediante fricciones, masajes o, simplemente, dejándolo reposar sobre él por un tiempo. Así, el receptor es convocado más allá de la percepción; por eso la artista solo se relaciona con uno cada vez, y siempre a lo largo de sesiones regulares durante un largo período.

La obra opera una especie de iniciación del espectador a aquello que la artista denomina experiencia del «vacío/pleno»: vacío del sentido del mapa vigente provocado por un lleno desbordante de sensaciones nuevas que piden paso. Forma parte de esta iniciación el «vomitar la fantasmática», como insiste Lygia Clark. La subjetividad del espectador, reducida a lo psicológico, vive la experiencia del «vacío/pleno» como una amenaza de desintegración de su supuesta identidad y, para protegerse, se habitúa a representarla a través de una construcción fantasmática que funciona como un delirio. Cada vez que se presenta una situación de fragilidad el espectador es poseído por los fantasmas, fantasmas que dirigen la interpretación de la escena y el guión de las actitudes que dicho espectador debe tomar. Se trata de un verdadero vicio que intoxica la subjetividad en su relación con el mundo.

El espectador, convocado en su subjetividad no psicológica, capta las sensaciones provocadas por la extraña experiencia con aquellos objetos y, al realizar su desciframiento, se vuelve otro diferente de sí mismo. Lo que está viviendo es una experiencia propiamente estética que nada tiene de psicológica: su subjetividad está en acción, como también lo está su relación con el mundo. Sin duda, encontramos aquí lo más disruptivo de esta propuesta: la realización de la obra implica la movilización de la subjetividad del receptor, de su potencia para vibrar ante las intensidades del mundo y descifrar los signos formados por sus sensaciones. La obra, por lo tanto, promueve en el receptor una especie de aprendizaje de los signos, y de esta forma se completa. Este aprendizaje implica la reactivación de la dimensión no psicológica de su subjetividad: se estructura, entonces, un *self* que asumirá el comando de la relación de la subjetividad con el mundo, destituyendo al yo de su poder absoluto en dicha gestión y haciendo que este trabaje al servicio de la creación y, por lo tanto, del devenir, y no al contrario. Esta operación libera radicalmente al receptor de su condición de espectador, si estamos de acuerdo en que tal condición se define básicamente por la amputación de la dimensión no psicológica de la subjetividad.

No solo se dan las condiciones para liberar al espectador de los clichés asociados a la obra de arte que le impiden beneficiarse de la experiencia estética, sino que, sobre todo, se dan las condiciones para que, de hecho, el estatuto del espectador se desterritorialice de un modo efectivo.

3. El crítico. Lo mismo vale para el crítico: la visita clásica al *atelier* del artista que presenciamos se transforma en ritual de iniciación a la convocatoria de la dimensión no psicológica propia de la práctica estética. Tal ritual comienza con el desnudo real del crítico, que convoca el desnudo invisible de las herramientas conceptuales con las que está acostumbrado a abordar la obra y, así, promueve su conexión constante con las sensaciones.

A estas alturas estamos en condiciones de tratar la cuestión propuesta para esta mesa: recordemos que a lo largo de los doce años que practicó la *Estruturação do self*, Lygia Clark insistió en afirmar que esta obra es terapéutica, pero también repitió innumerables veces que nunca había dejado de ser artista ni se había hecho psicoanalista o algo por el estilo. Ahora bien, ¿qué podemos entender por terapéutico en esta experiencia, que es del orden de una práctica estética y no de una práctica clínica? ¿Qué relación entre arte y cura podemos extraer de esto?

De todo lo que hemos dicho hasta aquí deducimos que, en nuestra sociedad, la dimensión estética de la subjetividad se encuentra confinada al artista. Los espectadores, esto es, potencialmente todos los «no artistas» —como hemos visto—, tienden a tener esta dimensión dominada por los fantasmas. Podemos ir más lejos si recordamos que en el mismo momento histórico en que la práctica estética dejó de ser una dimensión integrada en la vida colectiva para confinarse dentro de un campo especializado, surgieron en la medicina de Occidente las prácticas clínicas volcadas en la subjetividad: la psiquiatría en el siglo xviii y el psicoanálisis en la transición del xix al xx).

Esto nos lleva a sugerir —es verdad que un poco apresuradamente— que tales prácticas clínicas surgieron para tratar los efectos colaterales de este modo de subjetivización datado históricamente (siglo xviii), que se caracteriza por la reducción de la subjetividad a su dimensión psicológica y la proscripción de su dimensión estética. Lo que queda excluido, en esta política del deseo, es nada más y nada menos que la participación de la subjetividad en el proceso de creación y transformación de la existencia. Si recordamos dos términos que existen en griego para designar la vida —*zoé*, vida en sus formas de organización, y *bios*, vida como potencia de variación—, podemos constatar que estamos ante un tipo de existencia en la cual lo que está trabado es la vida como potencia de diferenciación. ¿Acaso no sería la patología, en el campo de la subjetividad, el efecto de esta interrupción del proceso vital en aquello que tal vez sea lo más esencial de dicho campo?

Si estamos de acuerdo, es evidente que el modo de subjetivización dominante solo puede estar infectado de patologías. Como hemos visto, la subjetividad psicológica queda encargada de la tarea de interpretar las sensaciones que se producen en la subjetividad estética, ya que esta está bloqueada, y lo hace a partir de la amenaza que tales sensaciones representan para su ilusoria unidad inquebrantable. De ahí la vasta producción de fantasmas de que hablamos hace un momento, que empachan de sentido psicológico el vacío de

sentido propio de la experiencia estética, fantasmas cuyo efecto es ocultarla y esterilizar así su poder de invención, interrumpiendo el proceso de diferenciación. Es como una especie de fabulación psicológica propia de una «gorda salud dominante»³ —como la llama Deleuze—, salud de una existencia esclava del mapa de sentido vigente, reducida a lo funcional y pragmático que Fernando Pessoa definía como *cadáver adiado que procrea* [«cadáver diferido que procrea»].⁴

¿Qué entender por cura, si la consideramos desde esta perspectiva?

El objetivo principal de una cura, desde este punto de vista, evoca la figura de D.W. Winnicott, una de las figuras del psicoanálisis que Lygia Clark más apreciaba. Para este psicoanalista inglés, la cura no tiene que ver con la «salud psíquica» que se evalúa según el criterio de fidelidad a un código: un proceso equilibrado de identificaciones del ego con imágenes de los personajes que componen el mapa oficial del medio, y un mapa que se define por la inserción socio-económico-cultural de la familia. Y se completa con la construcción de defensas más eficaces y menos rígidas. En contraste con ello, la cura tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia, lo que —según el psicoanalista inglés— da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida. Se trata de lo contrario de una relación de complacencia sumisa, marcada por una disociación de las sensaciones y por la desactivación de la ensoñación, pues tal relación acaba promoviendo un sentimiento de futilidad asociado a la idea de que nada tiene importancia.⁵

En última instancia, la clínica tendría como objetivo la desobstrucción de la dimensión estética de la subjetividad. Ello la haría indisoluble de la crítica en tanto reactivación de la fuerza que problematiza y transforma la realidad, en tanto posibilidad abierta de invención de devenires.

Decíamos al comienzo que el artista contemporáneo trabaja con materiales del mundo y problematiza directamente sectores de la vida cotidiana. Decíamos también que la singularidad de cada artista está en el pedazo de mundo que él «obra», y en los procedimientos que inventa para esto. Por lo tanto, en su condición de artista contemporánea, el pedazo

3. Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues*. París: Flammarion, 1977.

4. Véase Fernando Pessoa, «Mensagem», en Fernando Pessoa, *Obras poéticas e em prosa*. Oporto: Lello & Irmão Editores, 1986, vol. I.

5. Véase D. W. Winnicott, «A criatividade e suas origens» (cap. VI), en *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. [Publicación original: *Playing and reality*. Londres: Tavistock Publications Ltd, 1971.]

del mundo que Lygia Clark elige para «obrar» su *Estruturação do self* es precisamente la expropiación de la dimensión estética en la vida colectiva. Esta operación resulta más radical si recordamos que a partir de los años ochenta, la década del neoliberalismo triunfante, el arte viene siendo cada vez más instrumentalizado por el mercado, lo que contribuye a reiterar la fetichización del objeto de arte, que tiende a dejar de ser un bien de cultura para transformarse en un bien de consumo de la industria del *fast-food* cultural, o en instrumento de estrategias de márketing empresarial o turístico. De este modo el objeto de arte se va reduciendo a su valor de cambio, evaluado estrictamente en función de las fluctuaciones del mercado, y pierde todo su valor de uso como práctica estética: «En este nuevo orden, lo bello es lo vendible.»⁶ Este recrudescimiento de la cosificación de la dimensión estética en la vida colectiva, paralelo a una intensificación de la función pragmática de la subjetividad, y siempre en deuda en un mundo en que los mapas oficiales son fugaces y movedizos, tiene su corolario, evidentemente, en el campo de la clínica: la aparición cada vez más recurrente de las depresiones, de las crisis de pánico y de una extenuación sin fin.

Con su *Estruturação do self*, Lygia Clark desplaza las fronteras históricamente trazadas entre arte y clínica. Entre artista y receptor, sea este el ex-espectador o el ex-crítico, se crea una zona de indeterminación —algo en común, y no obstante indiscernible— que no remite a ninguna relación formal o de orden identitario, ya que el primer polo de la pareja no se ubica ni en la categoría de artista ni en la de terapeuta, y el segundo no se ubica ni en la categoría de espectador o de crítico ni en la de paciente. Es todo un escenario histórico lo que se mueve y, así esboza un territorio enteramente nuevo. Este condensado de signos es el que nos es dado vislumbrar a través de la obra de Lygia Clark en la que aquí estamos centrados.

Entre los innumerables equívocos que se han cometido en la lectura de la *Estruturação do self*, tal vez el más grave de todos —porque se estableció como interpretación oficial de la obra— consistió en querer arrancarla del terreno del arte y llevarla al terreno de la clínica. Si lo que Lygia Clark quería, con la *Estruturação do self*, era desfetichizar para descodificar la obra de arte propiamente dicha, cuando la interpretación que se impuso la desplazó del terreno de la práctica estética al de la clínica, la fetichización reencontró un terreno fértil para su reaparición: ahora es el ritual lo que pasa a ser fetichizado, cosificado como técnica terapéutica. En este infeliz malentendido opera una psicologización de esta propuesta. Esta operación le hace perder su dimensión esencial que es, justamente, el acceso a un más allá de la subjetividad psicológica. En vez de una «involución» hacia este más allá de los psicológico —que yo he denominado dimensión estética—, este equívoco hace que la experiencia sea conducida en dirección a una «regresión» a la infancia

6. Véase Inácio de Araujo, «Na nova ordem o belo é o vendável», en *Folha de Sao Paulo*, «Ilustrada», 12 de febrero de 2001.

de la subjetividad psicológica (lo que significa recurrir a un Freud empobrecido). Esto, cuando no se la conduce hacia una «evolución» religiosa rumbo a las formas puras de los arquetipos universales del ser humano (lo que significa recurrir a un Jung empobrecido). Lygia Clark ya decía, en relación con sus *Arquiteturas biológicas* (1968-1970), que en su trabajo «no hay regresión porque existe una apertura del individuo hacia el mundo».⁷ ¿Y qué se da en esa apertura, sino un devenir-otro de sí y del mundo, o sea, todo lo contrario de una regresión?

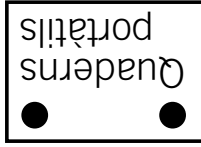
Es preciso hacer hincapié en que nada impide que se utilice esta propuesta como uno de los recursos posibles de una práctica clínica; es más, Lygia Clark también deseaba que esto se hiciera principalmente en la clínica con psicóticos.⁸ Lo que no se puede hacer es reducir tal propuesta a un estatuto de método terapéutico, so pena de sacarle lo esencial: la poderosa reactivación que esa propuesta opera de la práctica estética como crítica y como clínica, indiscociablemente. Este equívoco arranca a los personajes que Lygia creó de su condición fronteriza indiscernible para devolverlos a la paz de una identidad, lo cual, simplemente, interrumpe la experiencia creadora de los devenires que se desencadenan en el proceso. El efecto nefasto de este equívoco es una reterritorialización forzada de la obra en el campo de la clínica —un aterrizaje de urgencia— por haber traspasado el umbral de soportabilidad de la desterritorialización de las referencias conocidas en el campo del arte.

Despsicologizar esta propuesta y devolverle su estatuto de práctica estética no implica destituir la de sus poderes terapéuticos. Por el contrario, significa reafirmarlos como un efecto poderoso de la práctica estética que Lygia Clark nos restituye: la potencia crítica y clínica de la obra de arte. Es lo mínimo que se puede hacer cuando se desea retribuirle a la artista «un poco de esa alegría, de esa fuerza, de esa vida amorosa y política que ella supo dar, inventar.»⁹

7. Véase «O corpo é a casa», en *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 249.

8. El médico Lula Vanderlei y la psicóloga Gina Ferreira hicieron la experiencia de la *Estruturação do self* con Lygia Clark y se dispusieron a utilizarla en el tratamiento de psicóticos, que la artista siguió con gran interés.

9. Véase Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues*. París: Flammarion, 1977, p. 142.

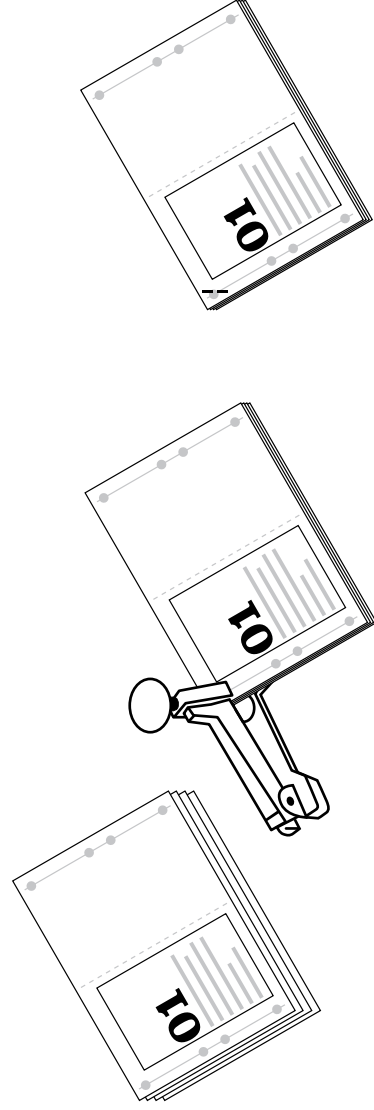


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

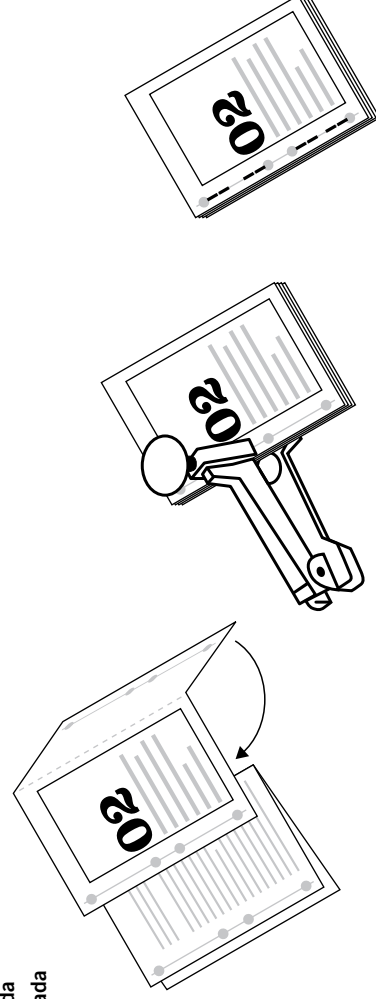
Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

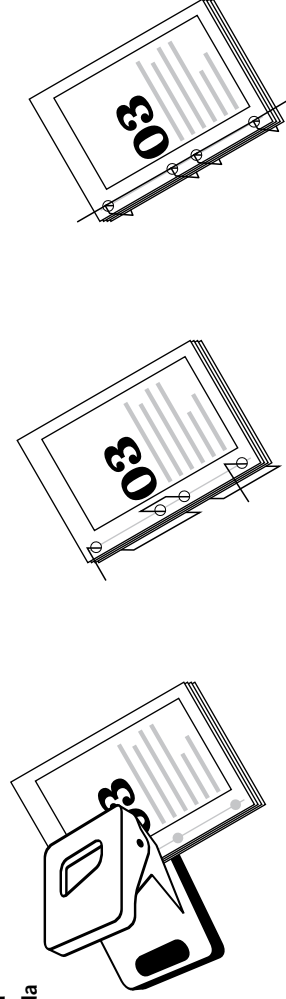
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).