
Exposição: uma experiência de clínica em arte

*Elisa de Magalhães**

Em *Exposição (Casos 1 e 2)*, estabeleço uma clínica, que em arte não diagnostica nem cura, para refletir o comentário sobre o outro, como espectro, simulacro, paciente e espectador. Investigo o desejo de ser outro, ou do outro e desse vínculo com a autobiografia, através de jogos mentais de desejo e memória.

Clínica; desejo; vínculo

Exposição foi um trabalho criado em 2003, para uma coletiva da qual participava a *Grande Orlandia*, também conhecida como *Artistas abaixo da linha vermelha*, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Como a exposição tinha um certo caráter anárquico, decidi-me por realizar um trabalho cuja ação se desse no dia da abertura da mostra coletiva e com o público presente.

Consegui um caminhão de transporte de obras de arte, dentro do qual montei um estúdio fotográfico e que ficou estacionado em frente ao conjunto de casas que abrigava a mostra. Utilizei uma câmera instantânea, tipo polaróide, transformada para o meu processo *pinhole* de duplo diafragma. Dentro do caminhão o ambiente era bastante escuro, com uma pequena mesa de madeira escura e alguns livros com reproduções da história da arte; ao fundo, havia um banco comprido, forrado com um pano preto, que ficava em um fundo infinito também preto. O ambiente era iluminado com uma fraca luz de serviço. Escolhi vestir-me toda de preto, de tal modo que praticamente desaparecesse no ambiente. A proposta era a de que as pessoas entrassem no caminhão para fazer uma foto sem roupa, escolhendo uma pose baseada na história de arte - para isso os livros estavam ali. A este trabalho, dei o nome de *Exposição*.

* Elisa de Magalhães é artista plástica, graduada pela Escola de Comunicação da UFRJ, Mestre em Artes Visuais / Processos Artísticos Contemporâneos pela UERJ, e Doutoranda em Artes Visuais / Linguagens Visuais, pela UFRJ.

Dentro da casa, uma das paredes havia sido reservada para que as fotos fossem afixadas pouco a pouco, à medida que os candidatos a modelo fossem chegando. A primeira foto, fiz de mim mesma nua e, naturalmente, foi a primeira na parede.

Somente cerca de duas horas depois de a minha foto ser colocada na parede da casa, o primeiro candidato a modelo se apresentou. A partir desse momento não parei mais de trabalhar. Formou-se uma fila na porta do caminhão enquanto, dentro da casa, os visitantes, modelos do caminhão ou não, acotovelavam-se em frente à parede onde estavam expostas as fotos.

Dentro do caminhão, cada candidato, se fizesse apenas uma foto, levava entre cinco a vinte minutos para entrar, deixar-se convencer a tirar a roupa (muitos entraram já decididos), escolher a pose consultando os livros de história da arte, fazer a foto e, enquanto vestia novamente sua roupa, ver a foto ir se revelando na minha mão.

A experiência desta ação, para a qual tinha planejado apenas um dia de atividade, acabou por revelar-se muito mais rica do que imaginara. As atitudes e os discursos que vi e ouvi dentro do estúdio, a escolha das poses, a opção de entrar só, em dupla ou em grupo, de entrar várias vezes, ou de fazer mais de uma foto por vez, foi desvelando a ideia de ser outro: quem era aquela pessoa que entrava no caminhão? Era a mesma cuja imagem nua ia se revelando pouco a pouco na minha mão? Qual era a relação do modelo com sua imagem? Eram tantos os questionamentos que colocava a mim mesma, que resolvi trabalhar mais um dia, no encerramento da exposição coletiva, para o qual já estava planejada uma festa. Nesses dois dias, fiz cerca de cem fotos. Percebi, então, que tinha nas mãos um caso maior.

Dois anos depois, em 2005, fui convidada por Denise Cathilina para remontar o mesmo trabalho numa mostra coletiva, na Escola de Arte Visuais do Parque Lage, em comemoração aos trinta anos da escola. Dessa vez, em vez de utilizar um caminhão, optei por montar o estúdio dentro da sala de aula de teoria e história da arte. Pedi emprestado o antigo sofá preto da sala de reuniões da escola. Atrás dele, coloquei um fundo preto. Ao lado, sobre um banco da sala de pintura, dispus uma pequena pilha de livros com imagens da história da arte.

No entanto, a principal diferença da primeira versão para a segunda, de *Exposição*, estava no meio da captura das fotos e no suporte para sua exibição: dessa vez, utilizei uma câmera digital de altíssima resolução e projetei as fotos em escala 1:1, num telão que ficava no lado de fora da sala de aula, no corredor com a maior circulação de pessoas. Como na primeira versão,

fiz a primeira foto de mim mesma, deitada no sofá como a *Maya Nua*, de Goya. Para que a foto não ficasse muito tempo parada no telão, fiz outra como *Olympia*, de Manet. As fotos ficaram se repetindo por quase duas horas, até que entrou o primeiro candidato a modelo. Como na primeira versão, não parei mais de trabalhar. À medida que as fotos se multiplicavam no telão, aumentava a fila na porta do estúdio improvisado. Diferentemente do que pensei, a qualidade da imagem e o tamanho em que era exibida não inibiu os candidatos a modelo. Trabalhei dois dias e fiz quase cem fotos. Pela natureza do trabalho, chamei cada uma dessas versões de Caso. A primeira, Exposição – Caso 1; e a segunda, Exposição – Caso 2.

Raiz e razão (inconsciente) destes dois casos – o Caso 0 – foi uma pequena instalação intitulada *O Pulo do Gato*, parte de uma instalação maior, *Persona Vitrea*, trabalho exposto em 2000. Originalmente concebida para ser uma obra resultante do encontro dos livros *Através do Espelho* e *A Ilha do Dia Anterior*, já durante o processo de pensamento da instalação e durante o fazer, outras referências foram infiltrando-se na obra que resultou num conjunto de quatro movimentos (como um ballet ou uma sinfonia) que se interrelacionam, de modo que as referências cruzadas começaram a adquirir vida própria, transformando o trabalho. À medida que Alice e Roberto, personagens dos livros citados, iam definindo sua trajetória como única, a minha própria trajetória ia confundindo-se com a deles, de modo que o trabalho passava a contar, também, a minha história. Nesse sentido, outras referências que faziam parte da minha formação foram interpondo-se, invadindo a obra, impondo sua presença e, como uma composição musical, a obra tornou-se um conjunto de quatro movimentos, apresentados em quatro pequenas instalações. *Persona Vitrea* ocupava toda a sala da exposição, com lâminas de vidro dispostas no chão, ora foscas, ora brilhantes, sugerindo um tabuleiro de xadrez, só com as casas externas como borda, de modo que os visitantes pudessem andar pela instalação.

O Pulo do Gato é o segundo movimento da *Persona Vitrea*. Numa simulação de alçapão de palco de ballet, presa na tampa levantada do alçapão, uma foto de bailarina da cintura para baixo, nua, em sapatos de ponta, na quinta posição. Essa foto estava colocada em frente a um espelho manchado. O espectador, para ver o trabalho todo, tem que subir nesse palco, por trás da foto e olhar-se, metade bailarina nua, metade ele mesmo; ao ver-se no espelho manchado, que dificulta a clareza e funde a fronteira – a ambiguidade e ubiquidade do espectador e do artista tornam o espectador agente e paciente.



Exposição Caso 2
30 Anos da EAV – Parque Lage, Rio de Janeiro, 2005

A segunda experiência consolidou pensar *Exposição* como um trabalho psico-sensorial, porque mexia com a psique dos retratados. Nesse sentido, não podia pensar neste trabalho como ação somente, mas como ação clínica, uma clínica de arte. Por isso, nomeei cada uma das versões como *Exposição: Caso 1* e *Exposição: Caso 2*. Tanto num caso como no outro, percebi que as imagens dos modelos eram transformadas em espectros deles mesmos e que, ao mesmo tempo em que eram pacientes naquela clínica de arte, eram, também, agentes, na medida em que se sentiam artistas, porque tinham que escolher/decidir sozinhos as poses que faziam, e espectadores/*voyeurs*, na medida em que ficavam esperando aparecer no telão sua própria imagem, vendo a dos outros. Como num rito de passagem, de enfrentamento e superação de seus temores da nudez pública – o desafio de ficar nu na frente dos outros, sem realmente estar, posto que nua era sua imagem. Ele mesmo não estava mais nu, era apenas uma forma re-velada de exibicionismo, um mostrar ocultando. Além disso, o que se buscava não era o corpo que estava ali como imagem, mas aquele que cada um podia ver. E cada um via um corpo diferente para cada imagem que se sucedia. Cada um via além do seu corpo possível. Via o que não havia.

Para ver esse corpo possível, é preciso um exercício de hospitalidade. A hospitalidade pressupõe o acolhimento e, para acolher, é preciso hostilizar. Na violência gerada pelo face-a-face do eu e do outro, é preciso a intervenção de um terceiro para interromper a hostilidade. O terceiro pode ser qualquer um: aquele que gera a violência pode ser, ao mesmo tempo, aquele que a interrompe. O jogo da imagem, proposta nesses *Casos*, do ver e não ver, do ver e ser visto, é desenvolvido num texto de Jacques Derrida sobre o filósofo Emmanuel Lévinas¹, que discute o conceito de hospitalidade, desenvolvido por Lévinas no livro *Totalidade e Infinito*². Ali ele afirma que a hospitalidade pressupõe atenção e acolhimento. Só há espaço para dar e receber, se há espaço para a diversidade – a hospitalidade se exerce por dessemelhança: para hospedar alguém, tenho que ser radicalmente diferente, ser não sendo, de modo que aquilo que foge de mim, reconheço no outro.

Reconhecer o outro naquilo que foge de mim é entender o estranho como o duplo, segundo Sigmund Freud: reconheço o outro, o duplo, naquilo que há de mais familiar a mim e, ao mesmo tempo, naquilo onde não me reconheço³. O corpo do modelo que estava no estúdio era ele mesmo, não sendo. A imagem revelada na fotografia era o modelo e seu duplo, que era ele mesmo não sendo. E, para além dessa diferença, o acolhimento do outro que nele estava se abre ao infinito do outro, ao infinito como o outro que o precede. Se considero que o objeto de arte contemporânea está no campo do outro, se o considero como sendo o

outro, é nele que aparece um exercício de hospitalidade – ele é pré-significação, ele é o lugar onde hostilidade e hospitalidade não se diferenciam porque, como afirma Derrida, é preciso hostilizar para acolher – a condição de acolhimento da arte contemporânea impõe o hostil, no ato de hospedar quem quer que seja. A relação entre dois, eu e o outro, acaba revelando um face-a-face que gera a violência. O recolhimento/acolhimento do outro está no objeto de arte contemporânea e é ativado pelo jogo do desejo e da memória.⁴

Mas, se o face-a-face do eu e do outro pressupõe a violência, é preciso a intervenção de um terceiro, na relação, para interromper tal clima. O terceiro é aquele que gera e interrompe a violência, ao mesmo tempo. Desse modo, cria-se uma situação trina na relação modelo/imagem. É o terceiro aquele que vai percorrer com o olhar aquela imagem, integralmente, de modo a *re-conhecer* o que nela há, como que desvelando o que está oculto à vista – a imagem revela-se como uma totalidade apenas intuível. Desvelar no que se mostra o que está oculto à vista é uma ação clínica, como diz Michel Foucault, em *O Nascimento da Clínica*.

Daí a estranha característica do olhar médico; ele é tomado como uma espiral indefinida: dirige-se ao que há de visível na doença, mas a partir do doente, que oculta este visível, mostrando-o: consequentemente, para conhecer, ele deve reconhecer. E este olhar, progredindo, recua, visto que só atinge a verdade da doença, deixando-a vencê-lo, esquivando-se e permitindo ao próprio mal realizar, em seus fenômenos, sua natureza.⁵

Esta ação clínica resulta em três: o doente, o médico e a doença ou o que vejo, o que me olha e o que resulta disso. Esse resultado aparece através de operações de analogias entre o que se mostra e o que se vê: o olhar médico dirige-se ao fragmento do corpo doente e deve intuir daí a totalidade da doença e, ao descrevê-la, deve restituir aos que não puderam olhar toda a espessura viva dela. A clínica em arte, portanto, estabelece-se como uma busca obsessiva pela verdade que jamais será desvelada na sua integralidade. E o que dá partida ao processo clínico, de âmbito psicanalítico, é a imagem exposta tanto na parede (*Caso 1*), como no telão (*Caso 2*).

Interessante lembrar que a clínica, assim como o que se passa na ação de *Exposição*, está ao nível do comum, do corriqueiro ou do ordinário, no sentido que o filósofo americano Stanley Cavell dá a ele: o ordinário é qualidade do comum e o que é comum a todos os homens é existir sem prova de existência. Logo o ordinário é a intimidade com a existência; portanto, qualquer apreensão sobre a existência está na observação do ordinário do mundo.⁶ É no ordinário onde se funda uma literalidade entre arte e vida.

A presença da imagem ativa a memória que, através de analogias, vai “jogar o jogo” do desejo. A clínica se estabelece neste lugar entre, que é o lugar do duplo do discurso, do comentário,



O Pulo do Gato
SESC Nova Friburgo, Rio de Janeiro, 2003
Foto: Wilton Montenegro

onde o resíduo do discurso (seu duplo) se dá a ver, é impelido para fora, como um excesso de significante que estava na sombra e que aparece, quando esse espaço *entre* interroga o discurso que, redizendo o que foi dito, mostra o que nunca foi pronunciado – aí se dá o discurso clínico; segundo Foucault, é como se houvesse um excesso de significante sobre o significado, um resto de pensamento deixado na sombra, um *não falado* latente. O comentário é o resíduo do discurso impelido para fora, o espaço do comentário é o espaço da clínica, da clínica de arte⁷. A imagem (seja a polaróide presa na parede, ou a imagem projetada no telão) é a origem, o domínio e o limite da experiência; tudo o que se pode falar é a partir dela. Por isso, o desejo é o vínculo da memória e memória é vínculo⁸. O caminho da arte como clínica não pretende diagnosticar ou curar, mas hospedar essa condição do comentário sobre o outro. Diferentemente da doença, aquela imagem não oculta nada, o espaço *entre*, o do *comentário* é onde está a visibilidade do visível.

Em texto de 1976, *O Real e seu Duplo – ensaio sobre a ilusão*, o filósofo francês, Clément Rosset, em comentário sobre a verdade do platonismo, fala da experiência do re-conhecimento como reencontro com a origem. O Real está no duplo, ou no que se pode duplicar:

Nada jamais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a idéia original.⁹

(...)

O real só começa no segundo lance, que é a verdade da vida humana, marcada com a rubrica do duplo: quanto ao primeiro lance, que não duplica nada, é precisamente um lance inútil.¹⁰

No capítulo seguinte, citando Rimbaud, o filósofo reforça a ideia do duplo como o lugar do Real:

No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro. Para ele, o real, para mim a sombra. “Eu” é “um outro”; a “verdadeira vida” está “ausente”.¹¹

Embora a abordagem de Clément Rosset seja bem diversa tanto da de Foucault, como a de Derrida ou Lévinas, porque fala do duplo como ilusão, e nem sequer menciona um terceiro nessa relação, em todos esses autores, o duplo é a condição da existência do eu, do único, do real. O pensamento de Rosset lembra as experiências estéticas de Lygia Clark, que culminaram na estruturação de uma terapia.

As experiências de Lygia Clark, nos anos 60, que culminaram nos *objetos relacionais* e na *estruturação do self*, foram fundamentais para a compreensão da arte contemporânea como clínica. Em sua trajetória, Lygia abandona a obra como objeto determinante da arte e dirige-se ao corpo do espectador, que passa a ter participação ativa na criação da linguagem artística.

Com *Bichos (1960)*, o espectador, embora já participante, não tem domínio do processo; o que eles revelam ao espectador são suas múltiplas possibilidades formais.

É preciso a ação do espectador-participante, a sua cumplicidade para que o objeto se revele como obra. *Caminhando (1963)* - trabalho no qual ela propõe ao espectador que corte uma fita montada num espaço contínuo como uma fita de Moebius - abre caminho para os objetos que ela chamou de *Nostalgia do Corpo (1964)*. São objetos criados para a pura sensorialidade, de modo que quando o objeto tocasse o corpo, ele (o corpo) poderia ser redescoberto. Lygia procurava a *Fantasmática do corpo*, onde corpo e fantasia se misturassem através da memória afetiva que o corpo guardou das relações com o mundo. Para ela, nesse momento, essa era a finalidade da arte.

As experiências com a *Nostalgia do Corpo*, que fazem projetar as individualidades de quem experimenta os objetos criados por Lygia, levam às experiências do *Corpo coletivo*, quando ela cria propostas de estruturas para serem vivenciadas coletivamente. Desse enfoque terapêutico, surge a *Estruturação do Self*, que sistematiza sua ação num contexto de terapia. É quando, no início dos anos 80, Lygia abre um "consultório" no Rio de Janeiro.¹²

A experiência e o trabalho de Lygia Clark foram fundamentais para a estruturação do meu pensamento, mas, diferentemente, quando penso na arte contemporânea como clínica, penso que, em razão da arte contemporânea acontecer no espaço do ordinário, tudo o que há aí fará parte do ato artístico. Desse modo, vai se revelando a autobiografia como método de pensamento plástico. É desse material autobiográfico que vão se alimentar as analogias que dão início a uma circularidade desenhada pelo pensamento plástico contemporâneo. São essas analogias que farão a terapia do espectador/modelo, que na observação de sua própria imagem irá vislumbrar nela momentos de sua biografia e tudo que fez parte de sua formação – daí só poder ver o corpo possível na sua própria imagem e na dos outros.

Para finalizar, trago para estes microcosmos, *Exposição: Caso 1 e Caso 2*, uma frase do filósofo Herbert Marcuse, que lembra como é paradoxal a relação da arte com o tempo.

(...) paradoxal porque o que é experimentado através da sensibilidade é presente, embora a arte não possa mostrar o presente sem o mostrar como passado. O que se tornou forma na obra de arte já aconteceu: é recordado, re-apresentado. A mimese traduz a realidade para a memória. Nesta recordação, a arte reconheceu o que é e o que podia ser, dentro e fora das condições sociais. A arte retirou este conhecimento da esfera do conceito abstrato e implantou-o no domínio da sensualidade.¹³

Recebido em 11 de abril de 2010/ aprovado em 10 de maio de 2010

Notas

- 1 DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**, São Paulo: Editora Perspectiva, 2004
- 2 LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité**. Paris: Le Livre de Poche, 1971
- 3 FREUD, Sigmund. O "Estranho" In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 275-318
- 4 Em *O Simbólico, o imaginário e o real*, Lacan chama de agressividade à violência do face-a-face do sujeito com seu eu, a partir da instauração da fala. LACAN, Jacques. **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed, 2005, pág. 30.
- 5 FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p.08
- 6 Cavell, S. **Esta América Nova, ainda Inabordável**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- 7 FOUCAULT, Michel. op. cit, p. XII-XVI
- 8 Sobre a questão do vínculo e sua relação com a memória ver MAGNO, MD. **A Natureza do Vínculo**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- 9 ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, págs 61 e 62.
- 10 lb, Ibdem, pág 63.
- 11 ROSSET, Clément. Op. Cit, p. 88 e 89.
- 12 WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e Objeto relacional de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 15-22.
- 13 MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: edições 70, 1977, p. 69.

Referências

- CAVELL, S. *Esta América Nova, ainda Inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2004
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed, 2005.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité*. Paris: Le Livre de Poche, 1971
- MAGNO, MD. *A Natureza do Vínculo*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Lisboa: edições 70, 1977.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e Objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.