

ARTE CONTEMPORÂNEA, CRÍTICA DE ARTE E PSICANÁLISE: LOUISE BOURGEOIS, UM DESAFIO INTERDISCIPLINAR

João A. Frayze-Pereira

Na introdução a um livro recentemente publicado sobre as relações entre inconsciente e cultura, Michael Rustin observa que, se comparada à prática da crítica de arte, a maneira pela qual os artistas se aproximam do inconsciente é singular. Afastados da clínica e da perspectiva acadêmica, pois baseados nos seus próprios esforços para registrar os aspectos perturbadores da vida mental, emergentes na sua prática, tais artistas contribuem, ainda que não intencionalmente, para reforçar a distância existente entre aqueles profissionais que praticam a psicanálise a partir de uma formação teórico-acadêmica e os que a realizam baseados em sua própria experiência, seja ela clínica ou não. Escreve Rustin: “artistas criativos podem sentir que respondem à natureza não-convencional do próprio inconsciente, relutando para codificar ou teorizar aquilo que eles fazem. De qualquer modo, há uma oposição não muito saudável, presente em nossa sociedade, entre aqueles que realizam um trabalho imaginativo (...) e aqueles que aprendem a analisar tal trabalho e a criticá-lo nas escolas e universidades. O hiato, formado entre a discussão acadêmica acerca da psicanálise e o engajamento imaginativo com os fenômenos inconscientes, é apenas parte da distância maior que existe entre a crítica acadêmica e a produção criativa em muitos campos da prática cultural contemporânea” (1).

Nesta última década, entretanto, tivemos a oportunidade de visitar alguns museus de arte moderna e contemporânea, em Paris e em Nova York, assim como algumas galerias e grandes exposições de arte contemporânea, em São Paulo, em Lyon e em Veneza, observando uma tendência que problematiza essa distância e confirma o que alguns críticos chamam de “hibridismo da atual produção da arte”. Na apresentação de um livro atual sobre arte contemporânea brasileira, com efeito, lê-se: “A arte de hoje representa o próprio curto-circuito da representação em uma produção incessante de imagens. Os artistas produzem uma imagem que não é sua, que é imagem de imagens, e os críticos procuram atingir essa profusão de imagens na construção de outras imagens-texto, textos-imagem. (...) Somos todos, afinal, construtores da arte contemporânea. (...) A obra contemporânea trama em uma só rede descentrada artistas, críticos e espectadores em um deslocamento contínuo de funções e posições que tornam híbrida a atual produção da arte” (2). E, no tocante à psicanálise, tal tendência ao hibridismo revela-se com a presença de textos críticos, psicanaliticamente orientados, nos catálogos ou nos painéis que costumam integrar os próprios espaços expositivos, textos que, se não questionam a distância entre academia e clínica, põem em prática o que Freud, já em 1910, criticamente denominou “psicanálise silvestre” (*“Wilde’ psychoanalyse”*) (3). E diante dessa constatação, cabe uma pergunta: o que a psicanálise tem a oferecer às artes, considerando que estas, na condição de obras de cultura, resistem à padronização e ao reducionismo dos discursos sobre elas proferidos, ainda que inteligentes?

Diferentemente da crítica moderna da arte em suas funções descritiva, poética e metafísica, na vertente inaugurada por Charles Baudelaire que põe o crítico como mediador entre público e artistas (4), a psicanálise não chega às obras sabendo o que são, segundo valores estéticos pré-estabelecidos, para interpretá-las, para qualificá-las ou desqualificá-las, em suma, para legitimá-las como arte. O discurso propriamente psicanalítico não é normativo e a psicanálise não é psicologia. A psicanálise verdadeiramente interessada na arte, psicanálise implicada como a entendemos (5), ao se guiar pela demanda das obras, abre-se ao trabalho dos artistas para atingir uma via de acesso a si própria como saber que se revela uma experiência interminável da interrogação. Nesse sentido, o trabalho do artista oferece ao psicanalista – sujeito que não se comunica com o mundo pela linguagem plástica, isto é pintura, escultura, fotografia... – um pensamento encarnado, isto é, o pensamento como “a experiência do que se pensa em nós quando pensamos” (6). No campo das artes, essa experiência é o que a obra suscita no espectador como perturbação. O campo das obras de arte, como sabemos, é ambíguo e lacunar, e em sua indeterminação encontra-se a destinação para o outro, para o ausente, a contrapartida do visível que nele está inscrito secretamente; campo que é um abismo de sentidos cuja pregnância toma de assalto o espectador, mobilizado por estranhamento e vertigem. Ora, é justamente essa abertura radical que também marca o trabalho reflexivo do psicanalista como iniciação aos segredos do mundo. No entanto, o contato com a psicanálise apenas através dos livros pode levar o crítico a fazer sobrevoos conceituais e a cair na rede confortável das representações abstratas, cognitivamente anestésicas e emocionalmente indolores, que o levam a se afastar da psicanálise e a perder de vista a própria arte. É, então, a sua experiência como perspectiva encarnada o melhor que o psicanalista tem a oferecer à crítica contemporânea da arte, mais interessada em participar das situações propostas pelos artistas do que em dar legibilidade ou legitimidade a elas. Mas isso não é tudo, pois diante dessa maneira contemporânea da arte, cabe perguntar não só o que a psicanálise tem a oferecer a ela, mas o que pode finalmente receber dela. Há casos em que a arte propõe à psicanálise questões que desafiam as categorias existentes, obrigando o intérprete a ter que repensar seus conceitos para elaborar um novo modo de abordar o objeto. E, mais do que isso, ao propor à crítica a questão do seu próprio lugar junto às obras, pois a função crítica acaba sendo incorporada por elas, a própria arte, curiosamente, pode criar certa proximidade entre a crítica de arte e a psicanálise.

Um exemplo que permitirá visualizar essa aproximação entre arte, crítica e psicanálise, é dado pela obra da francesa Louise Bourgeois (7). Contando com mais de sessenta anos de projeto artístico produtivo, na 51ª Bienal de Veneza (8), essa artista marcou presença com um conjunto de esculturas enigmáticas nas quais a espiral é a forma predominante. Tal forma, segundo a artista, possui duas direções: a concêntrica significa o medo de perder o controle, o terror do desaparecimento; e a excêntrica, a afirmação de si, a energia positiva. Tais esculturas sugerem que o ser se move em ambas as direções e que na arte, como na vida, não há um caminho linear a seguir para atingir o sentido. Essa ideia marca todo o percurso da artista, feito segundo o duplo movimento de concentração/expansão entre obra e vida. Como ela declarou: “Minha infância jamais perdeu a sua magia, o seu mistério, o seu drama. Tudo o que produzo inspira-se nos meus primeiros anos de vida” (9).

Em São Paulo, Louise Bourgeois está presente no Museu de Arte Moderna com uma obra que já ficou famosa – uma escultura em bronze, uma aranha que ocupa inúmeros espaços públicos do mundo todo. Trata-se de uma

espécie de homenagem simultaneamente globalizada e singular à mãe da artista, que faleceu quando esta era muito jovem, pois o nome da peça não é aranha, mas justamente *Maman*.

Sobre sua obra, a artista tem o costume de fazer anotações, detalhando impressões e lembranças do seu processo construtivo (10). Sobre *Maman*, escreveu o seguinte: “Minha mãe era deliberadamente paciente, inteligente, razoável, sutil, calmante, delicada, indispensável, limpa e útil como uma aranha...” (11). Podemos pensar que há certa ironia fina nesse depoimento, considerando até que ponto as características enunciadas são compatíveis com os monstros criados pela artista, expostos nos locais públicos. Quer dizer, Louise engrandece sua mãe com a poderosa figura da aranha. A peça maior inclui um saco com ovos sob o abdômen, noutras peças os ovos foram esculpidos em mármore polido, material que lhes confere a qualidade de jóias. Tais detalhes podem dar uma ideia de que família e maternidade são questões importantes para essa artista... Mas ela narra a história de sua família como um romance que começa assim: “Fui criada num ambiente familiar disfuncional e promíscuo, no qual ninguém falava sobre sexo. Superficialmente, o sexo não existia. Mas, na verdade, não se pensava em outra coisa. Meu pai dormia com qualquer uma, inclusive Sadie, a tutora inglesa que morava em nossa casa” (12).

Louise nasceu em Paris, em 1911, e vive em Nova York há muitos anos. Sua família possuía e operava uma empresa de tapeçaria, o que permite fazer analogias entre o tear das tecelãs, inclusive o de sua mãe, e as teias e as aranhas que povoam sua obra. Em suas narrativas autobiográficas, a artista indica que a dor serviu de matéria para a sua poética. A esse respeito, diz: “Não se pode negar a existência das dores. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhar para elas e falar sobre elas. Sei que não posso fazer nada para eliminá-las ou suprimi-las. Não sou capaz de fazê-las desaparecer; elas estão aí para sempre (...). O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com meu corpo tem de receber uma forma abstrata e formal. Então, pode-se dizer que a dor é o preço pago pela libertação do formalismo” (13).

São vários os incidentes dolorosos vividos e lembrados por ela na fatura de suas obras. Por exemplo, em certa ocasião o pai recortou a figura de uma menina na casca de uma laranja. Segurando-a no ar e chamando a atenção de todos, ele observa: “Esta é Louise, que não tem nada entre as pernas!”. Dado o intenso sentimento de humilhação, diante da risada de todos, a resposta da artista foi pegar um pão branco, amassá-lo com saliva e modelar com ele a figura de seu pai para, em seguida, cortar os membros com uma faca. Bem mais tarde, Bourgeois cria uma peça sem título, inspirada na lembrança dessa primeira solução escultórica, que fez parte de uma série exposta em 2003 na galeria White Cube, em Londres. Pode-se pensar que as operações artísticas de Louise Bourgeois são elaborações de ações agressivas sobre certos objetos, isto é, operações que podem ter sido organizadas por um movimento de reparação, de restauração do objeto percebido como ameaçado ou destruído fantasiosamente (14).

Assim, sobre a monumental instalação em látex *The destruction of the father* (1974), que pudemos ver numa inusitada mostra no Museu do Louvre, em 2000, a artista escreveu a seguinte fábula:

**"NÃO SE PODE
NEGAR A
EXISTÊNCIA DAS
DORES. NÃO
PROPONHO
REMÉDIOS OU
DESCULPAS"**

“Há uma mesa de jantar... O pai está se pronunciando, dizendo à plateia cativa como ele é ótimo (...) Isso acontece dia após dia. Uma espécie de ressentimento cresce nas crianças. Chega o dia em que elas se irritam. Há tragédia no ar. Ele já fez demais esse discurso. As crianças o agarram e o põem sobre a mesa. E ele se torna a comida. Elas o dividem, o desmembram e o comem. E assim ele é liquidado (...) Trata-se de um drama oral (...) A irritação era sua constante agressão verbal. Então ele foi liquidado, da mesma maneira que havia liquidado seus filhos. A escultura representa ao mesmo tempo uma mesa e uma cama (...) Essas duas coisas contam na vida erótica de uma pessoa: a mesa de jantar e a cama. A mesa onde seus pais o fazem sofrer. E a cama onde você se deita com seu marido, onde seus filhos nasceram, onde você vai morrer” (15).

Mais ainda, pode-se associar a instalação à caverna de um predador e uma presa semidevorada ou a um palco onde é encenado o drama do canibalismo. De qualquer maneira, pode-se dizer que *The destruction of the father* é a cena ficcional de um crime recuperado pela arte.

Poderíamos pensar estarmos diante de uma artista portadora de sintoma, de uma obra que permite associações entre arte e loucura. No entanto, essa interpretação é muito pobre, em se tratando de uma leitora voraz de Freud e de Jacques Lacan e, sobretudo, de Melanie Klein, referência psicanalítica impor-

tante de sua obra. *The destruction of the father*, entretanto, inspira-se em *Totem e tabu* (16). E Louise é uma dama politicamente envolvida com o movimento feminista desde os anos 1960, que não escreve livros nem defende teses acadêmicas, mas que é autora de uma obra que discute o lugar da mulher num mundo artístico falocêntrico. Foi depois da morte do marido, o historiador Robert Goldwater, que ela passou a rever o seu passado traumático pela ótica do feminismo. *The destruction of the father* resulta desse período.

Acompanhando o percurso de Louise Bourgeois, segundo a leitura que Mignon Nixon faz dele (17), nota-se a presença de muitas concepções psicanalíticas na elaboração de sua obra. No retrato feito por Robert Mapplethorpe, *Playful mother* [*Mãe brincalhona*] (1982), a artista embala uma obra dela mesma – *Fillette* (1968), um objeto concebido via surrealismo como um “objeto desagradável” no sentido de ser ambivalente – quando pendurado pelo arame, um pedaço de carne castrado é um objeto de nojo, isto é, de ódio; mas no colo da artista, no lugar de uma boneca, ele é um objeto de amor. E ela mesma dispensa qualquer interpretação psicanalítica, ao expor sua articulação pessoal, baseada em Klein, entre bebê e pênis. Apesar disso, pode-se dizer que, com essa obra, psicanaliticamente, Bourgeois propõe uma apropriação do falo simbólico. Nesse sentido, na fotografia feita por Mapplethorpe (1982), ao se apresentar como mãe da boneca-falo, segurando o objeto debaixo do braço, Louise faz um deslocamento da mãe patriarcal para a mãe brincalhona e agressiva. E, ao dar forma à fantasia de agressão para com o falo-bebê, demonstra como a artista-mãe pode se fazer sujeito através da agressividade. Assim, deve ser lembrado que a imagem fotografada por Mapplethorpe se tornou um ícone das exposições *Bad girls* em Los Angeles e em Nova York. Realizadas pela primeira vez nos anos 1960 e 1970, esses eventos construíram uma genealogia de *Bad girl's mothers* e, depois, em 1990, a genealogia das *Bad girl's daughters*. Louise é considerada a mãe de todas as *bad girls*. Trata-se de uma matrilinearidade artística extensa e bem conceituada,

que inclui, além de Louise Bourgeois, Yoko Ono, Cindy Sherman, Rachel Witheread, Rona Pondick, entre outras. São nomes expressivos de artistas que, da década de 1960 até hoje, constituíram uma grande família artística através da qual o poder masculino, nos campos da arte e da crítica de arte, foi não excluído, mas questionado e bastante reduzido.

Na fotografia *Playful mother* (1982), Louise fez de si mesma a imagem da mãe que sorri ironicamente para a supervalorização patriarcal do falo, que parodia a metonímia da criança e do pênis, em cujas mãos o falo se torna apenas um pênis, isto é, perde o status de significante privilegiado para se transformar em mais um objeto de agressão e de desejo. E essa não é uma fantasia psicanalítica *per se*, mas antes, uma fantasia artística provocativa que desafia a crítica de arte e interroga a psicanálise. Ou seja, “se na teoria kleiniana, a mãe não existe rigorosamente como sujeito, e sim como objeto das projeções agressivas da criança, Louise produz um sujeito maternal constituído como um sujeito criança, por meio de um jogo de introjeções e de projeções. Então, ao colocar a mãe contra a criança, a parte-objeto contra o falo, e o humor contra o fetiche – isto é, ao explorar a tensão entre os modelos kleiniano, lacaniano e freudiano, ela produz a mãe brincalhona-agressiva” (18). Nessa medida, pode-se dizer que não foi uma “mãe má”, figura fálica poderosa e persecutória que levou Louise a se tornar artista (cf. litogravura *Bad mother*, 1997); muito menos uma “mãe inteiramente boa”, figura idealizada e nutritiva (cf. escultura *Bread*, 1998) e menos ainda uma “mãe suficientemente boa” como pensaria Donald Winnicott (19). Ao contrário, ela tornou-se a artista que é graças à atividade de uma “mãe suficientemente má” (20).

Em suma, esse exemplo sugere que, no contexto da arte contemporânea, uma temática candente é a relação arte/vida e que a “dificuldade de viver junto” – expressão de Roland Barthes (21) que inspirou os curadores da 27ª Bienal Internacional de São Paulo (2006) – é atravessada, entre outras mediações, pela vida familiar. Alguns artistas contemporâneos interpretam esse tema, utilizando, de maneira muito pessoal, as linguagens da fotografia, do vídeo e da instalação, não apenas para apresentá-lo, como também para problematizá-lo, denunciando suas formas convencionais de realização cultural, seus compromissos político-ideológicos, seus pressupostos existenciais e suas implicações psicológicas (22). Bourgeois figura entre tais artistas que assimilam a função da crítica em suas propostas plásticas, interrogando artisticamente o campo simbólico que estrutura as relações familiares, as funções pai e mãe, a identidade pessoal. E, com isso, como outros artistas da contemporaneidade, a obra de Louise apresenta à crítica uma arte crítica, pois subverte o instituído e interpela o público com uma linguagem que propõe algo estranho, desconhecido, nem sempre fácil, nem agradável, a ser pensado. Tal trabalho interrogativo, na verdade, implica romper o familiar, desmontar tudo aquilo que impede o fluxo da existência, tudo o que dificulta o advento da possibilidade de esta vir a ser pensada e transformada subjetiva e objetivamente. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma analogia entre esse modo de fazer arte e certa tendência da psicanálise contemporânea, perspectiva que se resume na ideia de que é próprio do saber psicanalítico, não o ato interpretativo entendido como uma operação de descoberta ou de revelação de conteúdos psíquicos que se ocultam sob a conduta manifesta dos indivíduos, mas a interpretação como “ruptura de campo” (23), isto é, como problematização ou interrogação radical da lógica que inconscientemente fixa os modos do indivíduo humano ser no mundo, desconstruindo aquilo que se apresenta banalizado e consolidado à percepção e à inteligência. E, nessa medida, são os campos da psicanálise silvestre e

da própria crítica moderna da arte que uma obra contemporânea como a de Louise Bourgeois acaba pondo simultaneamente em questão.

João A. Frayze-Pereira é psicanalista, membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, professor livre-docente (aposentado) do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP) e membro da Association Internationale des Critiques d'Art (AICA).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Rustin, M. "Introduction". In: Bainbridge, C.; Radstone, S.; Rustin, M. & Yates, C. (Eds) *Culture and the unconscious*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 3.
2. Basbaum, R.(Org) *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001, p. 9.
3. Freud, S. "Psicanálise silvestre". In: S. Freud (1910), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 11, p. 207-213. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
4. Leenhardt, J. "Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo". In: Martins, M.H. (org) *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000, p. 21.
5. Frayze-Pereira, J. A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê, 2006.
6. Chauí, M., "Merleau-Ponty, obra de arte e filosofia". In: Novaes, A.(org) *Arte-pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 476.
7. Frayze-Pereira, J. A. "Segredos de família em exposição: psicanálise e linguagens da arte contemporânea". São Paulo, *Revista ide*, Vol.30 (44), 2007, p. 96-102.
8. *Catálogo da 51ª. Bienal de Veneza - L'esperienza dell'arte / Sempre un pó piu lontano*. Fondazione La Biennale di Venezia: Marsilio Editori, 2005, p.40.
9. Fiz, D. A. "Una Biennale al femminile. Bourgeois, un'infanzia lunga 90 anni". *ClassArte*. Milano: Classeditori, 2005, p.68.
10. Bourgeois, L. *Destruição do pai/reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac & Naif. 2000.
11. Tranberg, D. *Louise Bourgeois "Spiders", Rockefeller Center*. Cleveland: Cleveland Plain Dealer. www.nycjpg.com/2003/pages/0526.html, retrieved on google on January, 30th, 2007. 2001.
12. Idem.
13. Bourgeois, L., *Op.Cit.*, 2000, p. 205.
14. Nixon, M. "Bad enough mother". In: R. Krauss et al (eds), *October, the second decade, 1986-1996* (p. 156-178). Cambridge; London: MIT Press, 1997, p. 161.
15. Bourgeois, L., *Op.Cit.*, 2000, p. 115.
16. Freud, S., "Totem e tabu". In: S. Freud (1913), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 13, p. 13-194. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
17. Nixon, M. *Op. Cit.*, 1997, p.168-173.
18. *Ibidem*. p.171-172.
19. Winnicott, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
20. Nixon, *Op. Cit.*, 1997.
21. Barthes, R. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
22. Frayze-Pereira, *Op. Cit.*, 2007.
23. Herrmann, F. *Introdução à teoria dos campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2001.