

Joanne Morra\*

## Cuando el arte y el psicoanálisis se encuentran: Aventuras críticas en el Museo Freud de Londres

¿Cuáles son los efectos de exponer arte contemporáneo en diferentes espacios museológicos cuya función principal no es ni recibir ni exhibir dicho arte? ¿Por qué colocar arte contemporáneo en el Museo Freud de Londres? ¿Por qué involucrar el psicoanálisis? ¿Qué ganan los museos, la historia, la práctica y la teoría psicoanalítica? ¿En qué se convierten las obras de arte y lo que de ellas entendemos? Estas son algunas de las interrogantes que discutiré en este artículo.

En los últimos 50 años, hemos visto cómo el arte contemporáneo se abre caminos en otros espacios institucionales que la galería convencional (*white cube gallery*). Estos espacios han incluido museos históricos, museos de personalidades y museos independientes. La exposición temporal de arte contemporáneo en estos espacios comenzó en las décadas de 1960 y 1970 con diferentes formas de crítica institucional, arte conceptual, performance, obras

específicas para locales (*site-specific*), y ha proliferado durante las últimas dos décadas.

Las diversas intervenciones artísticas individuales o tipos de prácticas en estos espacios museológicos han generado algunas discusiones. Sin embargo, solo de manera reciente algunos académicos pasaron a ofrecer una perspectiva general de la historia abriendo interrogantes críticos a este complicado fenómeno. Desde mi punto de vista, hay algo único en la manera en la que el arte contemporáneo funciona una vez que ha ingresado a estos lugares; a esto lo he denominado ser “receptivo al sitio” (Morra, 2012). La intención de esta expresión es darnos una idea de la naturaleza generativa, a veces crítica y definitivamente recíproca de esta forma de intervención artística. Con esto quiero decir que exponer arte contemporáneo en un museo altera nuestro entendimiento del museo, y al mismo tiempo impacta nuestra interpretación de la obra de arte.

---

\* Profesora adjunta de Historia y Teoría del Arte en Central Saint Martins, University of the Arts London.



Exterior del Museo Freud de Londres. Cortesía del Museo Freud de Londres



Estudio de Freud en el Museo Freud de Londres. Fotografía: Ardon Bar Hama. Cortesía del Museo Freud de Londres

Con más de 90 exposiciones que abarcan un período de 30 años, el Museo Freud de Londres, ubicado en el número 20 de Maresfield Gardens, es líder en la aceptación, promoción y exhibición de arte contemporáneo. El Museo Freud ha sido anfitrión de muestras de Santiago Borja, Louise Bourgeois, Sophie Calle, Mat Callishaw, Valie Export, Ellen Gallagher, Susan Hiller y Sarah Lucas, entre otros. En este artículo me interesa analizar un gran número de exposiciones que se relacionan específicamente con la práctica

psicoanalítica, es decir, con lo que sucede en el consultorio. El consultorio es el escenario central tanto para el psicoanálisis como para el número 20 de Maresfield Gardens, ya que ahí podemos ingresar al último consultorio y sala de estudio de Freud. Al mismo tiempo, tomaré en cuenta exposiciones que hayan perturbado, extendido o revelado algo del Museo Freud de Londres, sobre la historia, la teoría o la práctica del psicoanálisis, y cómo el sitio ha respondido a las obras de arte de manera productiva. Al interpretar estas

exposiciones, espero expandir las preguntas más generales con las que comencé este artículo en cuanto al papel del arte contemporáneo dentro del museo.

### Los museos de personalidades

Para poder entender la relación entre el arte contemporáneo y un museo como el Museo Freud de Londres, es de utilidad considerar algunas condiciones generales que poseen los museos de personalidades. Los museos de personalidades son aquellos dedicados a la vida y la obra de un individuo. Estos espacios eran muy populares a finales del siglo XIX y experimentaron dos resurgimientos, uno en la década de 1940 y otro a partir de la década de 1970. El Museo Freud de Londres es parte de este resurgimiento contemporáneo, ya que abrió sus puertas al público en 1986.

Tal como el Museo Freud, todos los museos de personalidades son lugares complejos conformados por espacios, objetos y prácticas. Las prácticas que constituyen un museo de este tipo van desde la conservación y curaduría de los objetos que alguna vez fueron usados por el individuo que vivió y trabajó allí, pasando por la dedicación a la producción cultural del individuo, hasta la materialización de varias experiencias, historias y memorias asociados con el lugar y sus habitantes.

Como el propósito principal de los museos de personalidades es la conservación y curaduría de los objetos que se encuentran en ellos, la autenticidad es un elemento clave. Una de las provocaciones más apremiantes del Museo Freud de Londres es alentar a los visitantes a ingresar al escenario psicoanalítico, es entrar al museo y de alguna manera entrar al mismo tiempo a los consultorios de Sigmund y Anna Freud. Este, ciertamente, es parte del poder hagiográfico del museo, su habilidad de hacernos creer que estamos en un consultorio activo y vivo de donde el psicoanalista ha salido por un segundo, y mientras recorremos el lugar esperamos que regrese. Esto hace del

psicoanálisis una experiencia muy presente en el número 20 de Maresfield Gardens.

Sigmund Freud hizo una corta y enigmática observación sobre el espacio que es útil al pensar sobre las condiciones psíquicas de los museos de personalidades y el papel que desempeña tanto la persona que una vez habitó ese espacio como el visitante. En 1938 –el año que precedió la muerte de Freud, exiliado de la Viena nazi y viviendo en Maresfield Gardens– Freud escribió que “La especialidad acaso sea la proyección del carácter extenso del aparato psíquico. Ninguna otra derivación es verosímil. [...] Psique es extensa; nada sabe de eso” (Freud, 1938/1991, p. 302)<sup>1</sup>. Para Freud, el espacio está constituido e impregnado por la persona que en él reside. De manera más precisa, el aparato psíquico del sujeto se proyecta en el espacio consciente e inconscientemente. Nosotros constituimos nuestro espacio con nuestra vida psíquica al mismo tiempo que este nos constituye a nosotros.

Muchos autores han comentado sobre el silencio en el ambiente del museo y sobre la muerte de sus objetos. Al pensar en esto, podríamos apoyarnos en la crítica de los museos de Theodor Adorno (1983), en la que los llama “sepulturas de obras de arte” (p. 173). Aquí, Adorno discutía la manera en la que el museo preserva las obras de arte como objetos históricos en vez de obras que viven en el presente, ya que son despojadas de su contexto inicial y los objetos están en el “proceso de morir”. Sin embargo, esta condición no es irrevocable. Adorno también argumenta que el museo es esencial, ya que es el lugar en el que los visitantes se encuentran con los objetos moribundos, y es a través de este encuentro que los objetos se vuelven nuevamente vitales. Junto con lo del visitante, me gustaría sugerir que el arte contemporáneo les da vida al mismo tiempo que perturba a los objetos y espacios del museo. Al introducir arte receptivo-al-sitio en museos de personalidades, las narrativas fijas e ideológicas de dichos museos pueden interrumpirse y extenderse.

1 N. del T.: Traducción de J. L. Etcheverry. La traducción, así como la referencia a número de página, corresponde a: Freud, S. (1991). Conclusiones, ideas, problemas. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 23). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1938).



Consultorio de Freud en la Berggasse 19, 1938.  
Fotografía: Edmund Engelman. Cortesía del Museo Freud de Londres



Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker, *Sissi en análisis* (2012), *Diciéndolo*, Museo Freud de Londres, 2012. Fotografía: Paul Kubalek, photo.kubalek.at

## La puesta en escena psicoanalítica

Hasta el día de hoy, la práctica psicoanalítica se da en el mismo ambiente distintivo que Freud inventó hace más de 125 años. En este sentido, la puesta en escena que encontramos en el número 20 de Maresfield Gardens es el prototipo del psicoanálisis actual. Tanto la exposición de Claudia Guderian *La magia del diván* como la de Nick Cunard *Espacios en la cabeza: Fotografías de ambientes psicoterapéuticos*, presentadas en el Museo Freud de Londres en 2004, nos confirman la continuidad histórica del consultorio a través de una serie de fotografías de ambientes psicoanalíticos en todo el mundo. No hay duda alguna en decir que la puesta en escena que Freud concibió en 1886 forma la base de los ambientes psicoanalíticos y psicoterapéuticos internacionalmente. Hay una asombrosa similitud entre todos estos ambientes: específicamente, la posición del diván del paciente y la silla del terapeuta.

Como resalta Guderian (2004) al entrevistar a los analistas cuyos consultorios fotografiaba, quedaba claro que “los modelos, ya sean conscientes o inconscientes, eran los del ambiente de Freud”. Quizás esta es la configuración que conocemos mejor porque es la que se muestra en el Museo Freud de Londres; sin embargo, puede ser que nuestra imagen del

consultorio de Freud en realidad sea el resultado de ver las famosas y detalladas fotografías en blanco y negro que Edmund Engelman tomó en la Berggasse 19 en mayo de 1938, justo un par de meses antes de que la familia Freud dejara Viena.

Al tener las fotografías de Guderian y Cunard de consultorios contemporáneos en el Museo Freud de Londres, el impacto de esta receptividad al sitio de la exposición fue una suerte de reescenificación crítica de la Berggasse que demostró tanto la universalidad de la puesta en escena del consultorio, como el hecho de que el ambiente del 20 de Maresfield Gardens siempre hace eco con la 19 Berggasse.

Es así como las fotografías perturban la originalidad de Maresfield Gardens al referirnos a la Berggasse, el lugar donde Freud trabajó por casi 50 años, mientras, al mismo tiempo, nos demuestran que Maresfield Gardens está constituido por acumulaciones históricas importantes que son vitales para su historia y poder.

## Diciéndolo

Siguiendo con el tema del consultorio y de las prácticas que en él se dan, me gustaría enfocarme en las recomendaciones que da Freud para la mejor práctica dentro del tratamiento psicoanalítico y luego continuar discutiendo

la intervención *Sissi en análisis*, de Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker, que supone una ruptura productiva en los parámetros establecidos por Freud. A través de sus obras, Freud nos da recomendaciones para establecer y mantener la puesta en escena y los procesos que se desarrollan en el consultorio. Actualmente lo llamamos encuadre o marco psicoanalítico. La primera mención del término *encuadre psicoanalítico* se atribuye al pediatra y psicoanalista infantil D. W. Winnicott en 1964, cuando lo describió como “la suma de todos los detalles del tratamiento” que son vitales para el progreso del psicoanálisis ya que “en algunos casos se advierte al final (o incluso al comienzo), que el encuadre y su mantenimiento son tan importantes como la forma de encarar el material” (Winnicott, 1964/2013, p. 123)<sup>2</sup>. Aquí Winnicott estaba expandiendo la propia obra de Freud sobre la técnica psicoanalítica. Freud comenzó a resumir sus ideas sobre la técnica psicoanalítica en 1908 en un intento de escribir un libro sobre el tema, para luego abandonar la idea en 1910. Aunque después de ese momento siempre volvió a la idea de escribir una obra sobre la técnica, nunca lo hizo. Quizás esto se debió al hecho de que la perspectiva de Freud sobre la técnica psicoanalítica cambió y se desarrolló con el tiempo. De hecho, él no siempre se apegó a las propias recomendaciones que solía darles a los psicoanalistas y alteró aspectos del ambiente analítico para adecuarlo a sus pacientes y sus necesidades<sup>3</sup>. Habiendo dicho esto, Freud sí publicó un grupo de seis ensayos entre 1911 y 1915 en los que discute algunos de los principales aspectos técnicos de su práctica: los protocolos para el comienzo del tratamiento, las responsabilidades del analizado y del analista, el proceso de trabajo, la interpretación de los sueños y la transferencia. Como parte de estas recomendaciones, Freud fue claro al afirmar que el psicoanálisis no era apropiado a los pacientes psicóticos. Él creía que un paciente psicótico no sería capaz de realizar el proceso

de transferencia (redirección inconsciente de sentimientos del paciente por figuras importantes de su niñez a la del analista), ya que este no podía mantener el sentido de continuidad entre las sesiones, que era la base para llevar a cabo la transferencia (Freud, 1913/2001a, p. 139). El pensamiento y práctica psicoanalítica posfreudianas desafiaron los postulados de Freud sobre los resultados productivos del trabajo analítico con pacientes psicóticos. La instalación fílmica titulada *Sissi en análisis* de Bal y Williams Gamaker que se incluyó en la exposición para la cual realicé la curaduría en el Museo Freud de Londres, llamada *Diciéndolo* (2012), presenta una importante crítica a esta idea freudiana acerca de una supuesta carencia de beneficios del psicoanálisis a pacientes psicóticos.

*Sissi en análisis* es una obra de diez canales que presenta la historia individual del caso de Sissi –una mujer supuestamente esquizofrénica de unos 30 años, internada desde que tenía 18-, basado en un caso real de 1988 de “ficción teórica” llamado *Mère Folle*, de la psicoanalista Françoise Devoine (1998); Sissi tenía dificultades para comenzar a contar su historia. Habiendo sido víctima de abuso sexual por parte de su padre, descuidada y traicionada por su madre y forzada por el sistema de salud a realizarse un aborto y una histerectomía, en *Sissi en análisis* la paciente (interpretada por la actriz Marja Skaffari), no conforme con el tratamiento de Devoine, intenta nuevamente con otro psicoanalista. Este segundo tratamiento es ficticio, sin embargo, se basa en el diálogo entre Sissi y Davoine en el libro de Davoine y en sus notas sobre el caso.

Las diez sesiones que constituyen el análisis de Sissi fueron exhibidas en el Museo Freud y no seguían una narrativa lineal, más bien respondían a cómo se dan los análisis, es decir, de manera no lineal: memorias que aparecen sin seguir un orden cronológico y entremezcladas con emociones y eventos presentes. La instalación invitaba que cada espectador crea-

2. N. del T.: Traducción de L. Wolfson. La traducción, así como la referencia a número de página, corresponde a: Winnicott, D. (2013). Importancia del encuadre en el modo de tratar la regresión en psicoanálisis. En L. Wolfson (trad.), *Exploraciones psicoanalíticas* (vol. 1, pp. 122-129). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1964).

3. Sobre el cumplimiento o no cumplimiento de Freud de sus propias recomendaciones para psicoanalistas, ver Luciana Nissim Momigliano (1992) y Lohser y Newton (1996).



Estudio de Freud en el Museo Freud de Londres. Fotógrafo: Ardon Bar Hama. Cortesía del Museo Freud de Londres

ra su propio viaje a partir de esta narrativa. Al ver las sesiones de Sissi, se nos da lentamente acceso al proceso gradual de develar la causa de su estado traumatizado. Hablando cara a cara con su analista, en vez de recostada en el diván como Freud recomendaba, Sissi hablaba de su deseo de vivir “la vida de una artista... de una gran reina”, en otra sesión recordaba su tristeza y confusión: “un día fui a París y me realizaron un aborto. Me dijeron que estaba embarazada, no me dijeron que esperaba a un bebé. Lo sacaron de mi cuerpo, ¿quién tuvo el derecho de decidir?”. Mostrando tanto cariño como odio hacia su analista, ella reconoce en otra sesión que su analista la entiende muy bien, para luego atacarla con rabia. Abandonada por su madre, que no reconoció el abuso que sufrió, Sissi no pudo reconciliar su persistente amor hacia a esta madre y la división entre amor y odio desencadenó una “guerra” dentro de sí misma. Sissi en un momento acabó “diciéndolo”. Habló de sus memorias trau-

máticas. La sesión estaba ubicada apropiadamente al lado del diván de Freud.

Como mencioné, Freud tenía serias preocupaciones sobre si un paciente psicótico se beneficiaría o no del psicoanálisis por su falta de habilidad para realizar una transferencia efectiva hacia el analista. Sin embargo, el pensamiento y práctica psicoanalítica posfreudianas han desafiado los postulados de Freud y mostrado que puede haber resultados productivos en tratamientos psicoanalíticos con pacientes psicóticos. La analista de la vida real de Sissi, Davoine, es una de las psicoanalistas contemporáneas que trabaja con estos pacientes. Desde el punto de vista de Davoine, el psicoanálisis puede usarse para tratar formas psicóticas de locura<sup>4</sup>. Para Davoine, los procesos de transferencia y contratransferencia son encuentros éticos con el “otro”: tanto el otro que reside dentro de cada uno de nosotros (nuestro inconsciente) como el otro al que le hablamos (paciente o analista). Y como cualquier

psicoanálisis, la narrativa que emerge durante este proceso siempre es parcial, fragmentaria e incompleta porque el funcionamiento del inconsciente también es parcial y fragmentario. Al tener esta obra de arte (*Sissi en análisis*) en el Museo Freud, la historia y práctica terapéutica posfreudiana se muestra en primer plano y se le da un lugar legítimo dentro de la historia del psicoanálisis, dejando claro también que el psicoanálisis se ha desarrollado y cambiado en modos extremadamente beneficiosos para la sociedad y para aquellos con enfermedades mentales como la psicosis.

### La voz de la vergüenza

La exposición multimedia *Tres ensayos sobre la vergüenza* de la artista sudafricana Penny Siopis (2005) bajo la curaduría de Jennifer Law tomó en consideración el lazo ético que existe entre el individuo y lo social al enfocarse en la vergüenza y sus diferentes configuraciones en el Apartheid de Sudáfrica (1948-1994) y la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) que le siguió. La exposición se componía de una serie de intervenciones, una de las cuales se titulaba *Voz*. *Voz* fue ubicada en el consultorio y estudio de Sigmund Freud en el número 20 de Maresfield Gardens. Incluía siete grabaciones de audio que marcaban el perímetro de acceso público a estos espacios de trabajo de Freud. En ellas se escuchaban las experiencias personales sobre vergüenza contada por siete sudafricanos famosos. El objetivo de estas grabaciones era doble. Primero, los individuos contaban cómo la vergüenza es un elemento central en cuanto al género, la sexualidad, los placeres y los desagradados del cuerpo. Segundo, las voces discutían la interrelación de la vergüenza con el contexto político, social y cultural del Apartheid y de la CVR.

La CVR se estableció en 1996, dos años después de las primeras elecciones democráticas en Sudáfrica, y se disolvió en 2003. Como compromiso político, la CVR se formó no para ser interpretada con la naturaleza punitiva de los juicios de Núremberg luego de la Segunda Guerra Mundial ni como la amnistía

general para todos aquellos que habían cometido crímenes durante las últimas tres décadas en las que rigió el Apartheid. Bajo el mandato del Arzobispo Desmond Tutu, presidente de la CVR, esta se convirtió en un foro para una forma cristianizada de arrepentimiento y perdón. Por dos años, la CVR se transformó en un ámbito dentro del cual tanto las víctimas de crímenes de lesa humanidad como los perpetradores que solicitaban amnistía podían expresar sus historias individuales y colectivas. Durante encuentros cara a cara entre las víctimas y sus victimarios, las voces contaban sus traumas bajo la rúbrica del perdón, de la reconciliación y de la transformación. Se dice que esta forma de perdón “empírico” comparte atributos con los aspectos sanadores y terapéuticos del psicoanálisis<sup>5</sup>.

En la instalación *Voz* de Siopis escuchamos sobre la CVR. La poetisa, autora y periodista Antje Krog relata que mientras escuchaba el audio de la exposición sintió que la vergüenza en el espacio era visceral, que *de hecho, nunca abandonó la habitación*, que *la vergüenza necesita una audiencia*, y al presenciarla, Krog se sintió *arrastrada hacia el pozo de la vergüenza*. También escuchamos al juez y activista por derechos de los homosexuales y contra la propagación del VIH/SIDA Edwin Cameron contando cómo la vergüenza se asocia a una enfermedad de transmisión sexual y que además no solo se relaciona con la comunidad gay, sino que también incluye la vergüenza social del sexo interracial. Por su parte, Fatima Meer, profesora de sociología y presa política del régimen del Apartheid, describe las torturas que sufrió durante su arresto político: una tortura que estaba organizada para infligir un tipo de vergüenza brutal basada en la violación de sus genitales.

El contenido y la forma de estas grabaciones colaboraron para crear un sentido de potencia radical de la voz (que es clave para el psicoanálisis) al articular y materializar la vergüenza dentro del cuerpo, sus pasiones y los crímenes cometidos contra este. En la noche de la apertura de la exposición, las siete historias eran audibles a todos: “fuertes, públicas e intensas”. Como sostiene Siopis (2008):

4 Sobre Françoise Davoine, ver Davoine (2007) y Davoine y Jean-Max Gaudillière (2004).

5 Ver Dawson (2005), Derrida (2001), Krog (1999) y Rose (2003).

El espectador/audiencia no podía ver el escritorio de Freud, su diván u otros objetos sin el acompañamiento de voces en volumen alto reflexionando sobre la vergüenza personal y la vergüenza de los otros. [...] Este escenario complejo tenía algo en común con lo que en verdad sucedía en las audiencias de la CVR. La vergüenza entraba en escena de una manera muy pública, emotiva y casi teatral durante estos testimonios orales. (pp. 148-149)

Luego de esa noche, las voces se escuchaban a través de auriculares individuales, transformando la experiencia en algo privado, una forma emocionalmente intensa y visceral de escuchar. Escuchar de forma íntima y estar de pie en el consultorio y estudio de Freud es como compartir y presenciar un tipo de escucha psicoanalítica: escuchamos lo que se nos dice, mientras también escuchamos lo que nos decimos a nosotros mismos<sup>6</sup>. En las voces

que se escuchaban a través de los parlantes, la vergüenza se sentía de forma visceral, no había cómo callarlas.

### Acting out

En 2004 y 2010 el asistente de Bourgeois, Jerry Gorovoy, descubrió más de mil hojas sueltas con escritos de la artista en la casa de esta en Chelsea en la ciudad de Nueva York. Estas notas, que incluyen tanto textos como imágenes y que se conocen como los “escritos psicoanalíticos” de la artista, están relacionadas con los más de 30 años de tratamiento psicoanalítico al que Bourgeois se sometió entre 1951 y 1985. Este es un gran descubrimiento por el hecho de que Bourgeois criticó públicamente el psicoanálisis como teoría y práctica terapéutica por muchos años. Para comenzar a darle un sentido a este archivo y a su posición dentro de las obras de Bourgeois, el historiador de arte y curador Philip Larratt-Smith

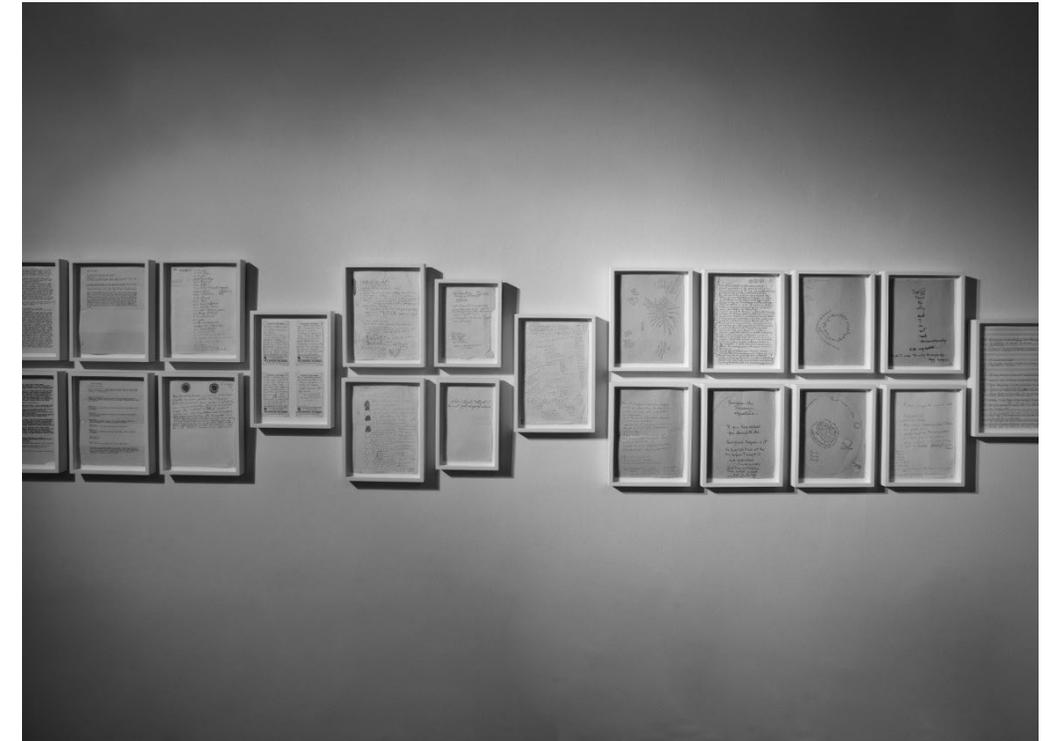
compiló muchos de estos escritos junto con un extenso repertorio de las obras de arte de Bourgeois para la emblemática exposición *El retorno de lo reprimido*. Una selección de estos escritos y obras de arte psicoanalíticas se expusieron en el Museo Freud en 2012. La intervención incluyó 79 elementos, amplio número, para exhibir en un espacio relativamente pequeño y que ya estaba bastante repleto en el número 20 de Maresfield Gardens. La influencia de la receptividad al sitio en esta concurrida intervención representó algo bastante extraordinario.

En uno de estos documentos de 1958, luego de seis años de tratamiento con el analista freudiano Dr. Henry Lowenfeld, Bourgeois escribió la siguiente apreciación, ocurrente, excesiva y poderosa sobre su tratamiento psicoanalítico a lápiz en una hoja blanca de papel:

El análisis es un engaño  
 es una trampa  
 es un trabajo  
 es un privilegio  
 es un lujo  
 es un deber  
 un deber conmigo misma  
 mi esposo mis padres  
 mis hijos mis  
 es una vergüenza  
 es una farsa  
 es una aventura amorosa  
 es una cita  
 es un juego de gato + ratón  
 es un bote que manejar  
 es una reclusión  
 es un chiste  
 me deja impotente  
 me convierte en un policía  
 es un mal sueño  
 es mi interés  
 es mi campo de estudio –



Louise Bourgeois, *Sin título* (2010), con pequeñas obras y escritos en las vitrinas  
 Louise Bourgeois: *El retorno de lo reprimido*, en el Museo Freud de Londres, 2012  
 Fotografía: Ollie Harrop, ©The Easton Foundation, con permisos de DACS, Reino Unido, 2017



Documentos enmarcados del archivo de Louise Bourgeois  
 Louise Bourgeois: *El retorno de lo reprimido* en el Museo Freud de Londres, 2012  
 Fotografía: Ollie Harrop, ©The Easton Foundation, con permisos de DACS, Reino Unido, 2017

<sup>6</sup> Ver Akhtar (2013) y Perec (1999).

es más de lo que puedo soportar  
me pone furiosa  
es un fastidio  
es un estorbo  
es una piedra en el zapato -

En otro fragmento de sus escritos psicoanalíticos de alrededor de 1962, escrito en tinta roja con detalles en tinta negra y azul sobre papel, vemos a Bourgeois luchando contra las demandas de sus deseos personales y su represión causada por un sinnúmero de prohibiciones sociales y políticas:

Quiero recibir  
Quiero mantener  
Quiero decir.  
Quiero contar  
Quiero ver  
Quiero aprender  
Quiero saber  
Quiero saber  
Quiero controlar  
Quiero sostener  
Quiero sentir  
Quiero recordar  
Quiero ir  
Quiero querer  
Quiero encontrar  
Quiero terminar  
Quiero deshacerme  
Quiero limpiar  
Quiero ser buena  
Quiero ser mejor  
Quiero hacerlo  
Quiero mostrar  
Quiero superar  
Quiero llegar a la cumbre  
Quiero alcanzar el pleno dominio

Una página y media más abajo, las cosas toman un rumbo dramático, donde se lee:

pero sé que  
No puedo ver  
No puedo aprender  
Nunca puedo saber  
No puedo controlar  
No puedo sostener  
No debo sentir  
No soy capaz de recordar  
No se supone que me vaya  
Es malo querer  
Nunca podré encontrar  
No terminaré

No puedo olvidar

Y continúa:

No logras nada  
Entonces, obviamente te desanimas  
y tienes razones para hacerlo. La voz de la razón y de la experiencia lo real siempre diría que no

Al final de la lista de cinco páginas, Bourgeois encuentra una forma de equilibrio. La artista parafrasea a Diógenes y a Anatole France: “Ser rico es querer menos de lo que uno tiene”. Sin embargo, esto no duraría mucho. Poco después, encontramos un texto corto de alrededor del año 1957 escrito con lápiz en una hoja blanca de papel donde se revelan los múltiples sentidos del fracaso de Bourgeois:

paso N° 4 -  
Fracasé como esposa  
como mujer  
como madre  
como anfitriona  
como artista  
como mujer de negocios  
y como cualquiera de 47 -  
como amiga  
como hija  
como hermana  
no fallé como  
buscadora de la verdad  
punto más bajo

Luego leemos una corta y punzante nota de Bourgeois de alrededor 1965, escrita con lápiz en papel rayado: “Cuando no ataco, no me siento viva”. Esta forma de escritura continúa de manera incesante por toda la exposición.

Sabemos que Bourgeois era muy erudita en psicoanálisis. En sus obras hay referencias a Sigmund Freud, Marie Bonaparte, Anna Freud, Melanie Klein, Jacques Lacan, entre otros. También sabemos que Bourgeois buscó por primera vez a su psicoanalista, el Dr. Henry Lowenfeld, tras la muerte de su padre en 1951. Esta pérdida resultó en una profunda depresión que duró más de una década, tiempo durante el cual Bourgeois no pudo producir ninguna obra de arte. Los primeros diez años del tratamiento psicoanalítico de la artista le permitieron salir

de su depresión y volver a hacer arte (Larratt-Smith, 2012, p. 8).

La psicoanalista y feminista Juliet Mitchell afirma, en su análisis de los escritos psicoanalíticos de Bourgeois, que la artista, sujeto psicoanalítico, y más específicamente sujeto kleiniano<sup>7</sup>, pudo “usar” sus síntomas, en un sentido psicoanalítico, para seguir haciendo su trabajo. Mitchell (2012) observa que estos escritos están constituidos por las articulaciones que hace Bourgeois de los “celos violentos” (p. 47). La analista concluye que si el psicoanálisis es un proceso a través del cual el paciente es aliviado de sus síntomas como indicador de haberse curado, entonces el tratamiento de Bourgeois no la “curó” en nada, ni habría tenido que hacerlo; ella los usó para convertirse en una importante artista. Por causa de esta tensión, Mitchell está familiarizada con las frecuentes referencias al *acting out* en los escritos de Bourgeois. Al pasar al acto, Bourgeois experimenta sentimientos de agresión y violencia seguidos de ansiedad, culpa y miedo, tras lo cuales hay una necesidad de reparación. En el consultorio kleiniano, esta dinámica es una forma de transferencia negativa.

Estar por un período prolongado de tiempo en esta exposición y con estos escritos y obras significaba, por un lado, pasar tiempo con objetos y textos explícitos, agresivos, demandantes, claustrofóbicos y agotadores, y, por otro lado, sentirse consumido, sorprendido, deleitado y estimulado por esa verdad que induce a la reflexión que allí se presentaba. Experimentar esto en el número 20 de Maresfield Gardens deja al espectador poco espacio para escapar psicológica y emocionalmente y literalmente, para respirar aire fresco. Esto tiene como resultado la experiencia de vivir esta intervención tan dramáticamente conflictiva. Quedamos así subsumidos al mundo de Bourgeois: al dramático mundo de un sujeto kleiniano. La intensidad de encontrar este espectáculo dentro del Museo Freud resulta en un encuentro de amor-odio con el arte y las prácticas de escritura de Bourgeois. En los escritos presenciamos una forma de transferen-

<sup>7</sup> Los textos más relevantes de Klein son *Melanie Klein, amor, culpa y reparación y otras obras 1921-1945* (1995), *Envidia, gratitud y otras obras 1946-1963* (1997) y *Obras selectas de Melanie Klein* (1986).

cia negativa, una forma de *acting out*. ¿Puede ser que la relación amor-odio que experimentamos al ver este espectáculo en el Museo Freud sea una repetición del *acting out* de la transferencia negativa? Al estar familiarizada con la singularidad del *acting out* dentro del consultorio, me sentí alentada a hacer algo similar: estaba dando lo que recibía: amándola y odiándola, ambas cosas en simultáneo.

### Arte receptivo al sitio

Estas notables exposiciones y obras de arte receptivas al sitio nos hacen considerar algunas maneras en las que el arte contemporáneo transforma, expande y compromete la idea de un museo y lo que este representa. Nuestro entendimiento e interpretación de los objetos dentro de él (en este caso, la silla y el diván) poseen una historia más profunda, una historia que puede desvirtuar la autenticidad u originalidad de la propia mitología del museo. Además, el arte contemporáneo puede intervenir en formas que extienden los parámetros de lo que el museo ejemplifica. Yendo más allá del discurso inicial que ofrece el museo, en este caso, a las ideas posfreudianas como los trabajos de Klein y Devoine, y a historias geopolíticas alternativas como la historia del Apartheid de Sudáfrica y la CVR, el arte contemporáneo hace posible que muchas cosas sucedan.

Visto de modo global, se podría decir que el arte contemporáneo receptivo al sitio, sí, tiene impacto durable en un museo. Estas exposiciones modifican significativamente la historia del museo y su funcionamiento. El significado del museo ciertamente se altera, y es claro que hay también cambios prácticos que acompañan estas exposiciones. La cantidad de visitantes puede aumentar y diversificarse, el programa educativo puede alinearse con las muestras y, sí, a veces también las audiencias que desean ver el consultorio sin ningún tipo de perturbación se decepcionan al ver arte contemporáneo en ese espacio. Entonces, lo que todos los museos deben preguntarse es: ¿finalmente, vale la pena?

## Referencias

- Adorno, T. W. (1983). Valéry, Proust Museum. En S. Weber y S. Weber (trad.), *Prisms* (pp. 173-185). Cambridge: The MIT Press.
- Akhtar, S. (2013). *Psychoanalytic listening: Methods, limits, and innovations*. Londres: Karnac.
- Davoine, F. (1998). La boîte à transfert. En F. Davoine, *Mère folle: Récit* (pp. 155-180). Estrasburgo: Arcanes.
- Davoine, F. (2007). *Psychoanalytic dialogues: The international journal of relational perspectives*, 17(5), 621-682.
- Davoine, F. y Gaudillière, J.-M. (2004). *History beyond trauma*. Nueva York: Other Press.
- Dawson, A. (2005). Documenting the trauma of Apartheid: Long night's journey into day and South Africa's truth and reconciliation commission. *Screen*, 46(4), 473-486.
- Derrida, J. (2001). *On cosmopolitanism and forgiveness*. Londres: Routledge.
- Freud, S. (2001a). On beginning the treatment. En J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 12). Londres: Vintage. (Trabajo original publicado en 1913).
- Freud, S. (2001b). Shorter writings. En J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 23). Londres: Vintage. (Trabajo original publicado en 1941 [1938]).
- Guderian, C. (2004). *La magia del diván*. Comunicado de prensa del Museo Freud de Londres para la exposición.
- Klein, M. (1986). *The selected Melanie Klein*. Nueva York: The Free Press.
- Klein, M. (2003a). Amor, culpa y reparación y otros trabajos, 1921-1945. En M. Klein, *Obras completas de Melanie Klein* (vol. 3). Buenos Aires: Paidós.
- Klein, M. (2003b). Envidia, gratitud. y otros trabajos 1946-1963. En M. Klein, *Obras completas de Melanie Klein* (vol. 3). Buenos Aires: Paidós.
- Krog, A. (1999). *Country of my skull: Long night's journey into day*. Londres y Nueva York: Vintage.
- Larratt-Smith, P. (2012). Introduction: Sculpture as symptom. En P. Larratt-Smith (ed.), *The return of the repressed* (pp. 7-14). Londres: Violette.
- Lohser, B. y Newton, P. M. (1996). *Unorthodox Freud: The view from the couch*. Nueva York: The Guildford Press.
- Mitchell, J. (2012). The sublime jealousy of Louise Bourgeois. En P. Larratt-Smith (ed.), *The return of the repressed* (pp. 47-67). Londres: Violette.
- Morra, J. (2012). Site-responsivity, or listening, placing, and saying it. En *Saying it: Mieke Bal & Michelle Williams Gemaker, Renate Ferro* (pp. 9-16). Londres: Occasional Papers.
- Morra, J. (2018). *Inside the Freud Museums: History, memory and site-responsive art*. Londres: IB Tauris.
- Nissim Momigliano, L. (1992). A spell in Vienna – but was Freud a freudian? En L. Nissim Momigliano, *Continuity and change in psychoanalysis: Letters from Milan* (pp. 1-32). Londres: Karnac.
- Perec, G. (1999). The scene of a stratagem. En J. Sturrock (ed. y trad.), *Species of spaces and other pieces* (165-173). Londres: Penguin. (Trabajo original publicado en 1977).
- Rose, J. (2003). *On not being able to sleep: Psychoanalysis and the modern world*. Londres: Chatto Windus.
- Siopis, P. (2008). Shame in three parts at the Freud Museum. En C. Pajaczkowska e I. Ward (ed.), *Shame and sexuality: Psychoanalysis and visual culture* (pp. 143-158). Londres y Nueva York: Routledge.
- Winnicott, D. W. (1989). The importance of the setting in meeting regression in psycho-analysis. En C. Winnicott, R. Shepherd y M. Davis (ed.), *D. W. Winnicott: Psycho-analytic explorations* (pp. 96-102). Londres: Karnac. (Trabajo original publicado en 1964).