

Joanne Morra*

Quando a arte e a psicanálise se encontram: Aventuras críticas no Museu Freud de Londres

Quais são os efeitos de expor arte contemporânea dentro de vários espaços museológicos cujo principal objetivo não é nem abrigá-la nem exibi-la? Por que colocar arte contemporânea no Museu Freud em Londres? Por que se envolver com a psicanálise? O que ganham os museus e a história, a prática e a teoria da psicanálise? O que acontece com as obras de arte e nossa compreensão sobre elas? Essas são algumas das questões com as quais me envolvo neste artigo.

Nos últimos 50 anos, vimos a arte contemporânea entrar em espaços institucionais além da galeria de arte convencional (*white cube gallery*). Esses espaços incluíram museus históricos de grande escala, museus de personalidades e pequenos museus independentes. A exposição temporária de arte contemporânea nesses espaços começou nas décadas de 1960 e 1970 com várias formas de crítica institucional, arte conceitual, arte performática e arte *in situ*, e proliferou nas últimas duas décadas.

Houve alguma discussão a respeito de várias intervenções artísticas individuais ou de alguns tipos de práticas dentro desses espaços museológicos, mas, apenas recentemente, alguns estudiosos forneceram uma visão mais geral destes acontecimentos, oferecendo um questionamento crítico sobre esse fenômeno complexo. Do meu ponto de vista, existe algo singular sobre a forma como a arte contemporânea atua uma vez que entra nesses lugares, e por isso a chamo de “responsiva ao lugar” (Morra, 2012). A intenção do termo é oferecer-nos uma compreensão da natureza generativa, às vezes crítica, e definitivamente recíproca, dessa forma de intervenção artística. Por isso, quero dizer que ter arte contemporânea dentro de um museu altera nossa compreensão do museu e, ao mesmo tempo, o lugar impacta a nossa interpretação da obra de arte.

Com mais de 90 exposições ao longo de 30 anos, o Museu Freud de Londres, localizado na

* Professora adjunta de história e teoria da arte na Central Saint Martin, Universidade das Artes, Londres.



Exterior do Museu Freud de Londres
Cortesia do Museu Freud de Londres



Escritório de Freud no Museu Freud de Londres
Fotógrafo: Ardon Bar Hama. Cortesia do Museu Freud de Londres

rua Maresfield Gardens, nº 20, é proeminente no reconhecimento, promoção e exibição de arte contemporânea. O Museu Freud hospedou exposições de Santiago Borga, Louise Bourgeois, Sophie Calle, Mat Collishaw, Valie Export, Ellen Gallagher, Susan Hiller e Sarah Lucas, para citar apenas alguns. Neste artigo, estou interessada em considerar várias exposições relacionadas especificamente à prática psicanalítica – ao que acontece no consultório. O consultório constitui o centro da psicanálise

e da Maresfield Gardens, nº 20, já que ali podemos entrar no último consultório e escritório de Freud. Ao mesmo tempo, considerarei exposições que tenham afetado, estendido ou revelado algo sobre o Museu Freud de Londres, a história, teoria ou prática da psicanálise, e como o lugar respondeu à obra de arte de forma produtiva. Ao interpretar essas exposições, espero abrir as questões mais gerais com as quais comecei este artigo, referentes ao papel da arte contemporânea dentro do museu.

O museu de personalidade

Para entender a relação entre a arte contemporânea e um museu como o Freud Museum de Londres, é útil considerar algumas condições gerais que constituem o museu de personalidade. O museu de personalidade é dedicado à vida e ao trabalho de um indivíduo. Estes espaços foram muito populares no final do século XIX e experimentaram dois ressurgimentos, um na década de 1940, e outro a partir da década de 1970. O Museu Freud de Londres é parte deste ressurgimento contemporâneo que abriu suas portas ao público em 1986.

Assim como o Museu Freud, todos os museus de personalidade são lugares complexos, compostos de espaços, objetos e práticas. As práticas que constituem um museu de personalidade vão desde a conservação e curadoria dos objetos que antes eram de propriedade e uso do indivíduo que ali residia e trabalhava, a uma dedicação à produção cultural deste indivíduo e a sua disseminação; e ainda a dar corpo às várias experiências, histórias e memórias associadas ao lugar e seus habitantes.

Considerando que o objetivo principal de um museu de personalidade é a conservação e curadoria dos objetos em seu interior, a autenticidade é fundamental. Uma das provocações mais urgentes do Museu Freud de Londres é incentivar seus visitantes a entrar no palco psicanalítico, a caminhar no Museu e, simultaneamente, de alguma forma, adentrar nos consultórios de Sigmund e Anna Freud. Como sabemos, o mito em torno do Museu Freud é que o consultório e escritório de Sigmund Freud não foi tocado desde a sua morte, em 1939. Esta é certamente uma parte do poder hagiográfico do Museu. Sua capacidade de nos fazer acreditar que estamos em uma sala de consultório ativa e viva, da qual o psicanalista saiu momentaneamente, e onde, enquanto caminhamos, esperamos pelo seu retorno. Isso faz da psicanálise uma experiência muito presente na Maresfield Gardens, nº 20.

Sigmund Freud fez uma breve observação enigmática sobre o espaço, que é útil para pensar sobre as condições psíquicas do museu

de personalidade e os papéis desempenhados pela pessoa que uma vez habitou o espaço, e pelo visitante. Em 1938, ano anterior à morte de Freud, exilado da Viena nazista e vivendo em Maresfield Gardens, Freud observou que “o espaço pode ser a projeção da extensão do aparelho psíquico. Nenhuma outra derivação é provável. (...) A psique é estendida; nada sabe a respeito” (Freud, 1938/1996, p. 336)¹. Para Freud, o espaço é constituído e imbuído do sujeito que reside dentro dele. Mais precisamente, o aparelho psíquico do sujeito é projetado no espaço de maneira consciente e inconsciente. Constituímos nosso espaço com nossa vida psíquica, assim, como ele nos constitui.

Muitos autores já comentaram sobre a quietude do museu e a morte dos seus objetos. Ao pensar nisso, poderíamos recorrer à crítica de Theodor Adorno (1983) sobre os museus, na qual os chamou de “sepulcros familiares das obras de arte” (p.173). Aqui, Adorno estava debatendo a forma como o museu preserva as obras de arte como objetos históricos em vez de obras que vivem no presente, na medida em que são despojadas de seu contexto inicial, e, conseqüentemente, os objetos entram no “processo de morrer”. No entanto, essa condição não é irrevogável. Adorno também argumentou que o museu é essencial, pois é o lugar em que os objetos moribundos devem ser encontrados por um espectador e, através desse encontro, tornam-se vitais novamente. Junto com o espectador, gostaria de sugerir que a arte contemporânea também anima, ao mesmo tempo em que perturba, os objetos e os espaços do museu. Ao introduzir arte responsiva ao lugar no museu de personalidade, as narrativas fixas, ideológicas do museu podem ser interrompidas e estendidas.

A mise-en-scène psicanalítica

Até hoje, a prática psicanalítica ocorre no mesmo *setting* distintivo que Freud inventou há mais de 125 anos. Nesta medida, a *mise-en-scène* que encontramos na Maresfield Gardens, nº

1 N.T.: Tradução de Jayme Salomão. A tradução, assim como a referência ao número da página, corresponde a Freud, S. (1996). Achados, idéias, problemas. In J. Salomão (trad) *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (vol. XXIII). (Trabalho original publicado em 1938).



O consultório de Freud na Berggasse, nº 19, 1938
Fotógrafo: Edmund Engelman. Cortesia do Museu
Freud de Londres



Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker, Sissi em
Análise (2012), Dizendo-o, Museu Freud de Londres,
2012 Fotógrafo Paul Kubalek, photo.kubalek.at

20, é o modelo para a psicanálise hoje. As exposições *A mágica do divã*, de Claudia Guderian, e *Espaços na cabeça: Fotografias de ambientes psicoterapêuticos*, de Nick Cunard, ambas realizados no Museu Freud Londres em 2004, confirmaram, para nós, a continuidade histórica do consultório através de uma série de fotografias de ambientes psicanalíticos em todo o mundo. Não há como negar que a mise-en-scène que Freud concebeu em 1886 constitui a base para contextos psicanalíticos e psicoterapêuticos internacionalmente. Existe uma semelhança impressionante entre todos esses *settings*: especificamente, o posicionamento do divã do paciente e a poltrona do terapeuta.

Como observa Guderian (2004), entrevistando os analistas cujos consultórios ela fotografou, ficou claro que “os modelos – conscientes ou inconscientes – eram o *setting* de Sigmund Freud”. Talvez seja esta a disposição que melhor conhecemos, por causa da sua encenação no Museu Freud de Londres, mas pode ser que a nossa imagem do consultório de Freud seja realmente o resultado da visão das fotografias famosas, detalhadas, em preto e branco, tiradas por Edmund Engelman na Berggasse, nº 19, em maio de 1938, apenas alguns meses antes da família Freud deixar Viena.

Com as fotografias de Guderian e Cunard dos consultórios contemporâneos no Museu

Freud de Londres, o impacto das exposições responsivas ao lugar foi uma forma de reedição crítica da Rua Berggasse. Isso demonstrou a universalidade da mise-en-scène do consultório, e como o arranjo na Maresfield Gardens, nº 20, sempre ecoa o arranjo da Berggasse.

Assim, as fotografias interrompem a originalidade da Maresfield Gardens, apontando-nos para a Berggasse, lugar onde Freud trabalhou por quase 50 anos, e, ao mesmo tempo, demonstram que a Maresfield Gardens está constituída por acréscimos históricos importantes, que são vitais para sua história e poder.

Dizendo-o

Ainda sobre o consultório e as práticas que se dão ali, gostaria de me concentrar nas recomendações de Freud para melhores práticas no tratamento psicanalítico e, em seguida, passar a considerar a intervenção de Mieke Bal e Michelle Williams Gamakers, *Sissi em análise*, que considera uma violação produtiva nos parâmetros estabelecidos por Freud. Ao longo de seus escritos, Freud nos forneceu suas recomendações para estabelecer e manter a mise-en-scène e os processos que ocorrem no consultório. Agora chamamos isso de *setting* ou enquadre psicanalítico. O primeiro uso do termo “*setting* psicanalítico” foi pelo pediatra e psicanalista in-

fantil D.W. Winnicott, em 1964, quando o descreveu como “a soma dos detalhes do manejo”, que são vitais para o progresso da psicanálise, porque “revelase, ao final, ou mesmo no começo, que o *setting* e a manutenção dele são tão importantes quanto a maneira pela qual se lida com o material” (Winnicott, 1964/1994, p.77)². Aqui, Winnicott estava estendendo o trabalho de Freud sobre a técnica psicanalítica. Freud começou a juntar suas idéias sobre a técnica psicanalítica em 1908 na tentativa de escrever um livro sobre o assunto, mas em 1910 ele o abandonou. Apesar de repetidas vezes ter se referido à ideia de escrever uma obra sobre técnica, ele nunca o fez. Talvez isso tenha ocorrido porque as opiniões de Freud sobre a técnica psicanalítica mudaram e se desenvolveram ao longo do tempo. De fato, muitas vezes ele não cumpriu seus próprios conselhos aos psicanalistas, e alterou aspectos do *setting* analítico para se adequar aos seus pacientes e suas necessidades³. Dito isto, Freud publicou um conjunto de seis ensaios entre 1911 e 1915, nos quais discute alguns dos principais aspectos técnicos de sua prática: os protocolos para iniciar um tratamento; as responsabilidades do analisando e do analista; elaboração; sonho e interpretação; e transferência. Como parte dessas recomendações, Freud aclarou que a psicanálise não era apropriada para pacientes psicóticos. Ele acreditava que um paciente com psicose não seria capaz de estabelecer uma transferência – o redirecionamento inconsciente pelo paciente dos sentimentos de figuras importantes da infância para o analista – porque eles não podiam manter uma sensação de continuidade entre as sessões o que seria a base para elaborar a transferência (Freud, 1913/2001a, p. 139). O pensamento psicanalítico pós-freudiano e sua prática desafiaram as idéias de Freud sobre os resultados produtivos de ter pacientes psicóticos em análise. A instalação filmica intitulada *Sissi em análise*, de Bal e Williams Gamaker, que foi incluída na exposição que organizei no Museu Freud em Londres, intitulada *Dizendo-o* (2012), constitui uma crítica importante ao pensamento de Freud sobre

a suposta falta de benefício da psicanálise para pacientes psicóticos.

Sissi em análise é uma obra de 10 canais que apresentou a história do caso de Sissi, uma mulher supostamente esquizofrênica na faixa dos trinta anos, institucionalizada desde os 18 anos. Baseada em um caso real de 1988 de “ficção teórica” intitulado *Mère Folle*, da psicanalista Françoise Davoine, (1998), Sissi relutou em começar a contar sua história. Tendo sido vítima de abuso sexual por parte de seu pai, negligenciada e traída por sua mãe, e forçada a fazer um aborto e uma histerectomia pelo sistema de saúde vigente, em *Sissi em análise*, a paciente (encenada pela atriz Marja Skaffari), descontente com seu tratamento com Davoine, tenta novamente com outra psicanalista. Esse segundo tratamento é uma ficção, mas se baseia no diálogo entre Sissi e Davoine que é narrado no livro, e em suas notas do caso.

As 10 sessões que constituem a análise de Sissi foram exibidas em diferentes lugares do Museu Freud, e não seguiram uma narrativa linear. Em vez disso, as sessões responderam, evidenciando o modo de como uma análise não é linear: as memórias são recordadas fora da ordem cronológica e misturadas com eventos e emoções atuais; e a instalação convidou cada espectador a criar suas próprias viagens através dela. Ao ver as sessões de Sissi, lentamente ganhamos acesso ao processo gradual de descobrir a causa de seu estado traumatizado. Falando cara a cara com seu analista, em vez de se deitar no divã, como recomendava Freud, Sissi conta sobre o desejo de viver “a vida de uma artista... de uma grande rainha”. Em outra sessão, lembra-se de sua tristeza e confusão: “um dia eu fui a Paris e me fizeram um aborto. Eles disseram que eu estava grávida, eles não me disseram que eu estava esperando um bebê. Ele foi tirado do meu corpo, quem tinha o direito de decidir?” Mostrando carinho e ódio em relação a sua analista, ela admite, em uma outra sessão que sua analista a entende muito bem, e depois a ataca com raiva. Abandonada por sua mãe, que não reconheceu o abuso, Sissi não conseguiu reconciliar seu

2 N. T. : Tradução de J. O. A. Abreu. A tradução, assim como a referência ao número da página, corresponde a Winnicott (1994). A importância do *setting* no encontro com a regressão na psicanálise. In: J. O. A. Abreu (trad). *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. (pp.77-81). Porto Alegre: Artes Médicas. (Trabalho original publicado em 1964).

3 Sobre o cumprimento ou não por Freud de seus próprios conselhos aos psicanalistas, ver Luciana Nissim Momigliano (1992) e Lohser e Newton (1996).



Escritório de Freud no Museu Freud de Londres. Fotografia: Ardon Bar Hama. Cortesia do Museu Freud de Londres

amor contínuo por sua mãe, e essa divisão entre amá-la e odiá-la começou uma “guerra” dentro de Sissi. Sissi finalmente em um momento acabou “dizendo-o”. Ela fala sobre suas lembranças traumáticas. A sessão foi apropriadamente colocada ao lado do divã de Freud.

Como mencionei, Freud tinha sérias preocupações sobre se os pacientes psicóticos se beneficiariam com a análise, devido à sua incapacidade de estabelecer uma transferência efetiva com o analista. A analista da vida real de Sissi – Davoine – é uma dessas psicanalistas contemporâneas que trabalham com esses pacientes. Na visão de Davoine, a psicanálise pode ser usada para tratar formas psicóticas⁴. Para Davoine, o processo de transferência e contra-transferência são encontros éticos com o “outro”: tanto o outro que reside dentro de cada um de nós (nosso inconsciente) e o outro a quem falamos – paciente ou analista. E, como qualquer análise, a narrativa que surge durante esse processo é sempre parcial, fragmentária e incompleta, porque o funcionamento do inconsciente

também é parcial e fragmentado. Ao exibir essa obra de arte – Sissi em Análise – dentro do Museu Freud, essa história e a prática terapêutica pós-freudiana são trazidas ao primeiro plano, e recebem o seu lugar legítimo na história da psicanálise. Ao mesmo tempo, deixa-se claro que a psicanálise se desenvolveu e mudou, de maneiras que têm sido extremamente benéficas para aqueles com doenças mentais como a psicose, e para a nossa sociedade.

A voz da vergonha

A exposição multimídia da artista sul-africana Penny Siopis (2005), *Três ensaios sobre a vergonha*, com curadoria de Lei Jennifer, considerou o vínculo ético que existe entre o indivíduo e o social, concentrando-se na vergonha e suas diversas configurações, tanto no apartheid da África do Sul (1948-1994) quanto na Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) que o seguiu. A exposição foi composta por uma série de intervenções, uma das quais in-

titulada *Voz. Voz* foi encenada no consultório e escritório de Sigmund Freud na Maresfield Gardens, nº 20. Incluía sete gravações de áudio marcando o perímetro de acesso público ao escritório e consultório de Freud. Ouviam-se as experiências pessoais de vergonha contadas por sete sul-africanos proeminentes. O foco dessas gravações era duplo. Primeiro, os indivíduos falavam sobre como a vergonha é tão central para o gênero e a sexualidade, e as delícias e o descontentamento do corpo. Em segundo lugar, as vozes discutiam o entrelaçamento da vergonha com o contexto político, social e cultural do apartheid e da CVR.

A CVR foi criada em 1996, dois anos após a primeira eleição democrata na África do Sul, e chegou ao fim em 2003. Um compromisso político, a CVR foi formada e entendida como diferente, não só da natureza punitiva dos julgamentos de Nuremberg depois da Segunda Guerra Mundial, mas também da anistia geral para todos aqueles que cometeram crimes durante as últimas três décadas do regime do apartheid. Liderada pelo arcebispo Desmond Tutu, presidente da CVR, ela se converteu no fórum de uma forma cristianizada de arrependimento e perdão. Durante dois anos, a CVR foi um *setting* dentro do qual as vítimas de crimes de lesa humanidade, e seus perpetradores que pediam anistia, puderam expressar suas histórias individuais e coletivas. Nos encontros presenciais entre ambos, as vozes falaram a respeito do trauma sob a rubrica de perdão, reconciliação e transformação. Considerou-se que essa forma de perdão “empírico” compartilhava atributos com a cura e os aspectos terapêuticos da psicanálise⁵.

Na instalação *Voz*, de Siopis, escutam-se que, na CVR, a poeta, escritora e repórter Antjie Krog sentiu que a vergonha, naquele espaço, era visceral; *de fato ela nunca saiu da sala*, que a vergonha precisa de uma audiência, e que testemunhando isso, ela foi *arrastada para dentro do poço da vergonha*. Nós também ouvimos o juiz e ativista pelos direitos dos homossexuais e contra a propagação do HIV/Aids, Edwin Cameron, falar sobre como a vergonha associada a uma doença sexualmente transmissível não é relegada à comunidade gay, mas também inclui

a vergonha social do sexo interracial. Já Fatima Meer, professora de sociologia e prisioneira política do regime do apartheid, descreveu a tortura que sofreu durante sua detenção política: uma tortura que foi organizada para instaurar uma vergonha brutal com base na violação de seus genitais.

O conteúdo e a forma dessas gravações operaram juntos para construir um sentido do potencial radical da voz – o que é fundamental para a psicanálise – na articulação e materialização da vergonha dentro do corpo, suas paixões e os crimes cometidos contra ele. Na noite de abertura da exposição, todas as sete histórias eram audíveis para todos: “altas, públicas e intensas”. Como nota Siopis (2008):

O espectador/público não podia olhar para a mesa de Freud, seu divã e outras coisas, sem o acompanhamento de vozes refletindo audivelmente sobre atitudes a respeito da vergonha pessoal e da vergonha alheia. [...] Esse cenário complexo compartilhava algo com o que realmente aconteceu nas próprias audiências da CVR. A vergonha foi organizada de forma muito pública, emotiva, quase teatral, durante o testemunho oral (pp. 148-149).

Depois dessa noite, as vozes eram ouvidas através de fones de ouvido individuais, transformando a experiência em uma forma de audição secreta, emocionalmente intensa e visceral. Nessa forma íntima de escuta, simultânea à visita ao consultório e escritório de Freud, é como se estivéssemos compartilhando e testemunhando uma forma de escuta psicanalítica: escutar o que é falado e vocalizado para nós, ao mesmo tempo em que se escuta o que dizemos para nós mesmos⁶. Nas vozes que falam alto, a vergonha é sentida de forma visceral – não há como silenciá-la.

Acting out

Em 2004 e 2010, o assistente de Bourgeois, Jerry Gorovoy, descobriu mais de 1.000 folhas soltas de escrita na casa da artista em Chelsea, na cidade de Nova Iorque. Essas anotações,

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

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

6. Ver Akhtar (2013) e Pereg (1999), “The Scene of a Stratagem”.

que incluíam tanto textos como imagens, e são conhecidas como os escritos psicanalíticos da artista, estão relacionadas com os mais de 30 anos de tratamento psicanalítico de Bourgeois entre 1951 e 1985. Essa é uma descoberta dramática, dada à crítica pública de longa data de Bourgeois à psicanálise, como teoria e prática terapêutica. Para começar a dar sentido a esse arquivo, e sua posição dentro da obra de Bourgeois, o historiador de arte e curador Philip Larratt-Smith reuniu muitos desses papéis, junto com uma ampla variedade de obras de arte de Bourgeois para a exposição *O retorno do reprimido*. Uma seleção desses escritos psicanalíticos e obras de arte foi exibida no Museu Freud em 2012. Essa intervenção incluiu 79 itens, o que é uma grande quantidade de objetos a serem expostos no espaço bastante pequeno e já completo da Maresfield Gardens, nº 20. O afeto responsivo ao local dessa intervenção cheia de objetos constituiu algo bastante extraordinário.

Em um desses documentos, de 1958, após seis anos de análise com o freudiano Dr. Henry Lowenfeld, Bourgeois escreveu a seguinte avaliação, espirituosa, fluente e poderosa, de sua análise, a lápis em uma folha em branco de máquina de escrever:

A análise é um roubo
 é uma armadilha
 é um trabalho
 é um privilégio
 é um luxo
 é um dever
 é um dever para comigo
 meu marido meus pais
 meus filhos meus
 é uma vergonha
 é uma farsa
 é um caso de amor
 é um encontro
 é um jogo de gato + rato
 é um barco para navegar

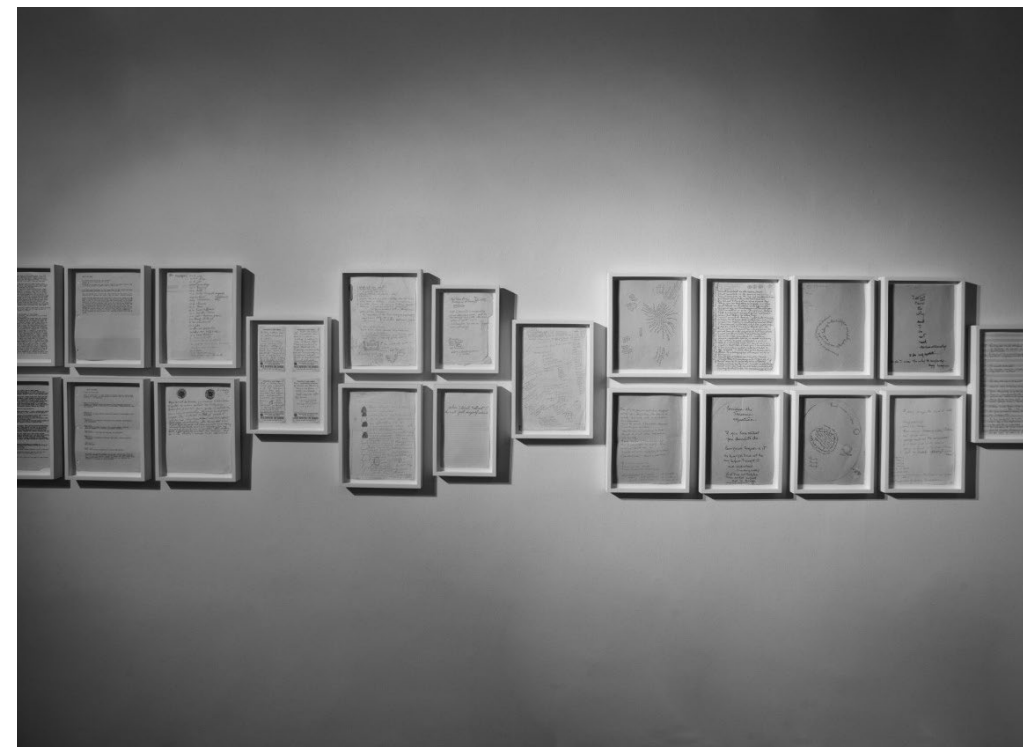
é um confinamento
 é uma piada
 me deixa impotente
 me torna uma policial
 é um sonho ruim
 é meu interesse
 é meu campo de estudo –
 é mais do que posso aguentar
 me deixa furiosa
 é um tédio
 é um incômodo
 é um pé no saco –

Eu quero ter
 Eu quero manter
 Eu quero dizer.
 Eu quero contar
 Eu quero ver
 Eu quero aprender
 Eu quero saber
 Eu quero saber
 Eu quero controlar
 Eu quero segurar
 Eu quero sentir
 Eu quero lembrar
 Eu quero ir
 Eu quero querer
 Eu quero encontrar
 Eu quero terminar
 Eu quero me livrar
 Eu quero limpar
 Eu quero ser boa
 Eu quero ser melhor
 Eu quero fazer isso
 Eu quero mostrar

Em outra parte de seus escritos psicanalíticos, de por volta de 1962, escrito com tinta vermelha com adições de tinta preta e azul em papel de máquina de escrever, encontramos uma Bourgeois lutando com as exigências de seus desejos pessoais e sua supressão por uma grande quantidade de proibições sociais e políticas:



Louise Bourgeois, *Sem Título* (2010), com pequenas obras e escritos nas vitrines
 Louise Bourgeois: *O retorno do reprimido* no Museu Freud de Londres, 2012
 Foto: Ollie Harrop, © The Easton Foundation/Com licença de DACS, UK 2017



Documentos de arquivo emoldurados por Louise Bourgeois, do Arquivo Louise Bourgeois
 Louise Bourgeois: *O retorno do reprimido* no Museu Freud de Londres em 2012.
 Foto: Ollie Harrop, ©The Easton Foundation/Com licença de DACS, UK 2017

Eu quero ultrapassar
Eu quero exceder
Eu quero chegar
ao domínio

como irmã
Eu não falhei como
buscadora da verdade
o declínio mais baixo

Uma página e meia depois, as coisas to-
mam um giro dramático, como se lê:

mas eu sei que
Eu não consigo ver
Eu não consigo aprender
Eu nunca posso saber
Eu não posso controlar
Eu não posso segurar
Eu posso não sentir
Eu sou incapaz de lembrar
Eu não devo ir
É ruim querer
Eu nunca encontro
Eu não vou terminar
Eu não consigo esquecer

E ainda depois:

Você não alcança nada
Então, é claro, você se desespera
e você tem motivos para isso. *A voz da ra-
zão e da experiência* o real
sempre
diria não

No final da lista de cinco páginas, Bour-
geois encontra uma forma de equilíbrio. A
artista parafraseia Diógenes e Anatole France:
“Ser rico é querer menos do que se tem”. Po-
rém, isso não duraria muito tempo. Ali perto,
encontramos outro texto curto, de por volta
de 1957, escrito a lápis em papel branco de
máquina de escrever, que revela os múltiplos
sentidos do fracasso para Bourgeois:

passo nº 4 -
Eu falhei como esposa
como mulher
como mãe
como anfitriã
como artista
como mulher de negócios
e como qualquer pessoa de 47 -
como amiga
como filha

Em seguida lemos uma curta e pene-
trante nota de Bourgeois de cerca de 1965,
escrita com lápis em papel pautado: “Quan-
do não ataco, não me sinto viva”. Esta forma
de escritura continua de maneira incessante
por toda a exposição.

Sabemos que Bourgeois era extremamen-
te culta em psicanálise. Ela tem referências
em seus escritos a Sigmund Freud, Marie Bo-
naparte, Anna Freud, Melanie Klein, Jacques
Lacan, para citar apenas alguns. Também sa-
bemos que Bourgeois viu seu psicanalista Dr.
Henry Lowenfeld pela primeira vez após a
morte de seu pai, em 1951. Essa perda resul-
tou em uma profunda depressão, que durou
mais de uma década, durante a qual Bour-
geois ficou incapaz de produzir qualquer
obra de arte. Os primeiros dez anos do trata-
mento psicanalítico da artista lhe permitiram
sair de sua depressão e fazer arte novamente
(Larratt Smith, 2012, p. 8).

A psicanalista e feminista Juliet Mitchell
argumenta, em sua análise dos escritos psi-
canalíticos de Bourgeois, que a artista, um
sujeito psicanalítico, mais especificamente
um sujeito kleiniano⁷, foi capaz de “usar”
seus sintomas, no sentido psicanalítico, para
continuar a fazer o seu trabalho. Mitchell
(2012) percebe que os escritos estão repletos
da articulação, por parte de Bourgeois, de
“violenta inveja” (p. 47), e a analista conclui
que, se a psicanálise é um processo através do
qual o paciente é aliviado de seus sintomas
como meio de cura, então, o tratamento de
Bourgeois não a “curou” de nada, nem de-
veria ter feito isso; ela o usou para se tornar
uma importante artista. Devido a essa tensão,
Mitchell está em sintonia com as referências
frequentes nos textos de Bourgeois ao *acting
out*. Ao passar ao ato, Bourgeois experimen-
tou sentimentos de agressão e violência, se-
guidos de ansiedade, culpa e medo, além da
necessidade de reparação. Dentro do consul-

tório kleiniano, essa dinâmica é uma forma
de transferência negativa.

Passar longos períodos de tempo nessa
exposição, e com essa escrita e obra, signi-
ficou passar o tempo com, por um lado, ob-
jetos e textos francos, agressivos, exigentes,
claustrofóbicos e extenuantes, e, por outro
lado, ser consumida, surpreendida, encan-
tada e estimulada pela verdade provocadora
que estava sendo apresentada. Experimentar
isto em Maresfield Gardens, nº 20, (em um
pequeno quarto) deixa o espectador psico-
lógica, emocional e, literalmente, com pou-
co espaço para escapar e respirar ar fresco.
Isso torna a experiência de estar nessa in-
tervenção dramaticamente conflituosa. Es-
tamos submetidos ao mundo de Bourgeois:
o mundo dramático de um sujeito kleiniano.
A intensidade de encontrar esse espetáculo
dentro do Museu Freud resulta em um en-
contro de amor e ódio com a arte e com as
escrituras de Bourgeois. Na escrita, estamos
testemunhando uma forma de transferência
negativa, uma forma de *acting out*. Será en-
tão o caso de que o relacionamento de amor
e ódio que experimentamos ao encontrar
este espetáculo no Museu Freud seja uma
repetição do *acting out* da transferência ne-
gativa? Ao estar familiarizada com a singu-
laridade do *acting out* dentro do consultório,
eu também me senti encorajada a fazer algo
semelhante: eu estava dando o que recebia:
amando-a e odiando-a, ambas as coisas ao
mesmo tempo.

Arte responsiva ao local

Essas notáveis exposições e obras de arte res-
ponsivas ao local nos provocaram a conside-
rar algumas das maneiras pelas quais a arte
contemporânea transforma, expande e mina
o que um museu significa e representa. Nos-
sa compreensão e interpretação dos objetos
dentro dele – nesse caso, a poltrona e o divã
– recebem uma história mais profunda, uma
história que pode comprometer a autenticidade
ou originalidade da própria mitologia
do museu. Além disso, a arte contemporâ-
nea pode intervir de modos que estendem
os parâmetros do que o museu exemplifica.
Indo além dos discursos iniciais oferecidos

pelo museu, neste caso, em direção ao pen-
samento pós-freudiano, tal como a obra de
Klein e Davoine, e histórias geo-políticas al-
ternativas, como a história do apartheid da
África do Sul e da CVR, a arte contemporâ-
nea abre diversas possibilidades.

Em conjunto, seria preciso dizer que,
sim, a arte contemporânea responsiva ao lo-
cal realiza uma incursão duradoura em um
museu. Essas exposições alteram a história
do museu e o trabalho que ele faz de ma-
neiras bastante notáveis. O significado do
museu certamente é alterado, e é claro que
também há mudanças práticas que podem
acompanhar essas exposições. O número de
visitantes pode aumentar e se diversificar; o
programa educativo pode se alinhar com as
exposições. Sim, às vezes, os espectadores
que visitam e querem ver o consultório sem
qualquer perturbação se desapontam com a
arte contemporânea dentro do espaço, mas a
questão que qualquer museu deve conside-
rar é, em última instância, vale a pena?

Referências

- Adorno, T. W. (1983). Valéry, Proust Museum. In S. Weber e S. Weber (trad.), *Prisms*. Cambridge: The MIT Press.
- Akhtar, S. (2013). *Psychoanalytic listening: Methods, limits and innovations*. Londres: Karnac.
- Davoine, F. (1998). La boîte à transfert. In F. Davoine, *Mère folle: Récit*. 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*. Nova 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. In J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 12). Londres: Vintage. (Trabalho original publicado em 1913).
- Freud, S. (2001b). Shorter writings. In J. Strachey (ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 23). Londres: Vintage. (Trabalho original publicado em 1941 [1938]).
- Guderian, C. (2004). *La magia del diván*. Material de divulgação do Museu Freud de Londres para a exposição.
- Klein, M. (1986). *The selected Melanie Klein*. Nova York: The Free Press.
- Klein, M. (2003a). Amor, culpa y reparación y otros trabajos, 1921-1945. In M. Klein, *Obras completas de Melanie Klein* (vol. 3). Buenos Aires: Paidós.

⁷ Os textos mais relevantes de Klein são: *Melanie Klein, amor, ódio, reparação e outros trabalhos 1921-1945* (1995); *Inveja e gratidão e outros trabalhos 1946-1963* (1997); e *Obras selecionadas de Melanie Klein*, (1986).

- Klein, M. (2003b). Envidia, gratitud y otros trabajos 1946-1963. In 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 e Nova York: Vintage.
- Larratt-Smith, P. (2012). Introduction: Sculpture as symptom. In P. Larratt-Smith (ed.), *The return of the repressed*. Londres: Violette.
- Lohser, B. e Newton, P. M. (1996). *Unorthodox Freud: The view from the couch*. Nova York: The Guildford Press.
- Mitchell, J. (2012). The sublime jealousy of Louise Bourgeois. In P. Larratt-Smith (ed.), *The return of the repressed*. Londres: Violette.
- Morra, J. (2012). Site-responsivity, or listening, placing, and saying it. In *Saying it: Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker, Renate Ferro*. 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? In L. Nissim Momigliano, *Continuity and change in psychoanalysis: Letters from Milan*. Londres: Karnac.
- Perec, G. (1999). The scene of a stratagem. In J. Sturrock (ed. e trad.), *Species of spaces and other pieces*. Londres: Penguin. (Trabalho original publicado em 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. In C. Pajaczkowska e I. Ward (ed.), *Shame and sexuality: Psychoanalysis and visual culture*.
- Winnicott, D. W. (1989). The importance of the setting in meeting regression in psycho-analysis. In C. Winnicott, R. Shepherd e M. Davis (ed.), *D. W. Winnicott: Psycho-analytic explorations*. Londres: Karnac. (Trabalho original publicado em 1964).