

Louise Bourgeois por Robert Mapplethorpe: Sobre Autoria e Fantasia

RUY LUDUVICE¹

Louise Bourgeois nasceu dia 25 de dezembro de 1911 em Paris, passando a infância em Choisy-le-Roi, na periferia da capital francesa, onde seus pais trabalhavam num ateliê de confecção e restauração de tapeçarias. Em 1919, a família transfere-se para Antony, às margens do rio Bièvre, cujo tanino era usado para o tingimento de tecidos. Em 1922, seu pai, Louis Bourgeois, contrata Sadie Gordon Richmond como professora de inglês e tutora de seus filhos. No ano seguinte, aos 12 anos de idade, Louise passa a colaborar na tapeçaria da família como desenhista, onde passa toda a sua adolescência trabalhando, paralelamente ao período escolar. Após uma rápida passagem pela Universidade de Paris em 1932, estudando filosofia e matemática, ingressa na École des Beaux-Arts de Paris, que logo abandona, realizando estudos por diversos ateliês da cidade, com Fernand Léger; Paul Colin; Roger Bissière, na Académie Ranson; Othon Friesz na Académie de la Grande Chaumière, entre outros. Em 1936, deixa a casa dos pais, alugando um apartamento em Paris, no mesmo prédio onde André Breton mantinha a galeria Gradiva, de grande importância na exibição das obras dos artistas próximos ao

¹ Graduado, mestre e doutorando em Filosofia pela FFLCH/USP. Coordenador de pesquisa da Associação Cultural Videobrasil.

surrealismo. Nesse período, participa de exposições coletivas, na maioria das vezes organizadas pelos ateliês frequentados, como a Grande Chaumière. Em 1937, Bourgeois estuda História da Arte na École du Louvre, além de exercer docência no museu homônimo. Em 1938, abre uma pequena galeria de desenhos, gravuras e pinturas, em espaço compartilhado com seu pai, que comercializa tapeçarias. É ali que conhece Robert Goldwater, historiador e crítico de arte norte-americano, de passagem por Paris por conta da escrita de sua tese de doutorado. Casam-se em setembro do mesmo ano e transferem-se para Nova York, onde Bourgeois viverá até falecer, em 2011.²

Qualquer um que já tenha tido algum contato com sua obra sabe da importância atribuída à sua vida pregressa não só pela própria artista, mas também, e sobretudo, por grande parte da fortuna crítica que se debruçou sobre seu trabalho. No entanto, se em 1998 ela declara que: “*Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância*”,³ quatro anos mais tarde, em 2002, apresenta um livro bordado artesanalmente intitulado *Ode à l’Oubli* (Figura 1). Não bastasse uma de suas últimas obras ser um “louvor ao esquecimento”, em uma de suas páginas encontra-se a seguinte inscrição: “*Tive um flashback de algo que nunca existiu*” (Figura 2).

Que fazer? Esquecer os escritos e declarações da artista, considerando-os meros artifícios para uma boa inserção no mercado das artes? Ou entregar-se a psicobiografia, afirmando ser a obra da artista exercício de cura e autoterapia, testemunho das resoluções de seus conflitos psíquicos? Em 2011, a exposição *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Reprimido*, que viajou por diversos países, passando pelo Brasil, optou pela segunda via, editando, além disso, uma coletânea de escritos inéditos da artista que atestavam seu interesse e seu engajamento em sessões de análise durante anos, fato até então controverso, já que até fora negado em entrevista de 1993:

² Todas as informações cronológicas e biográficas foram retiradas de MORRIS, Frances (org). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, pp. 305-11. Imagens das obras da artista mencionadas aqui podem ser encontradas facilmente pelos mecanismos de pesquisa disponíveis da internet. Aqui estão reproduzidas apenas as essenciais.

³ BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org). *Louise Bourgeois: Reconstrução do Pai, destruição do pai – Escritos e Entrevistas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 01.

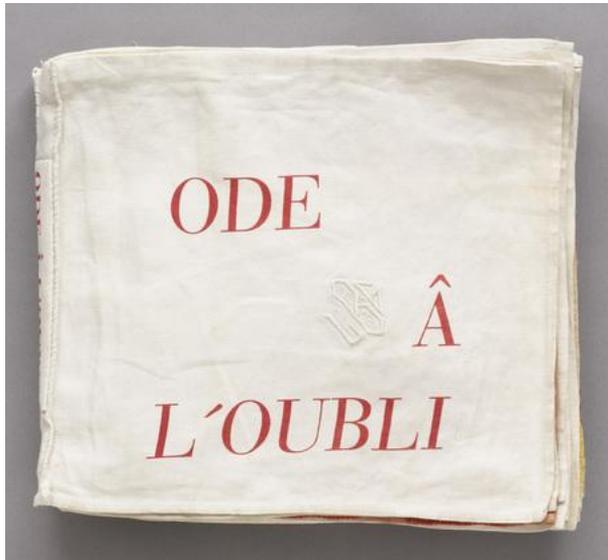


Fig. 1: *Ode à l'Oubli*. 28 x 31 x 4,5 cm. Livro de Tecido, ilustrado com trinta e cinco composições. 2002.



Fig. 2: *Ode à l'Oubli*. 28 x 31 x 4,5 cm. Livro de Tecido, ilustrado com trinta e cinco composições. 2002.

Você foi analisada?

Não, mas passei a vida toda numa autoanálise de aperfeiçoamento pessoal, que é a mesma coisa. Meu marido dizia: “Nós a amamos quando está trabalhando” — Isso quer dizer que o trabalho é uma espécie de viagem em direção ao aperfeiçoamento pessoal. Se você atinge a paixão, todo mundo vai amá-la, porque você é amável.⁴

Esta é uma amostra entre muitas das declarações, com sentidos opostos, dada pela artista, muitas delas reunidas em seu livro de escritos, organizado ainda com a artista em vida. Muitas vezes o que surge como revelação, é encobrimento. Em *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*, há um texto bastante jocoso, uma seleção de notas de diários, escritos durante a década de 1980, época em que torna-se uma verdadeira celebridade do mundo das artes. Tais notas antecedem justamente a fotomontagem *Abuso Infantil*, notória narrativa sobre seus traços de infância. Vejamos:

30 de junho de 1986

Os símbolos são apenas garrafas vazias. Funcionam apenas conforme o que você põe nelas — signos pessoais significam um alfabeto pessoal, nossa originalidade é tudo o que temos. A imagem é sagrada e não deve ser roubada.

Até aqui, a artista confirma, então, preencher seus trabalhos com temas de sua própria vida, atestando sua obra como um trabalho expressivo. Porém, logo em seguida, a reflexão sobre a relação entre vida e obra é abruptamente interrompida por uma sentença afirmativa: “12 de agosto de 1986

A pornografia tem um valor terapêutico e deveria ser permitida como tal.”⁵

Ora, simultaneamente, tem-se a afirmação da sacralidade da imagem, ou seja, de sua propriedade aurática, capaz de configurar-se como indício de algo além de si própria, e a admissão da imagem que revela tudo, da imagem profanada, aberta. Em qual dos dois polos se encontraria seu trabalho? Seria ele alfabeto íntimo

⁴ Op. Cit. p. 245.

⁵ Op. Cit. p. 132.

ou letreiro publicitário em néon? E a quem serviria esse valor terapêutico? Ao pornógrafo ou ao espectador? Mesmo se se admitisse a obra de Bourgeois como forma de autoterapia, as aporias não cessariam. É que a aporia, nos trabalhos em questão, é companheira do drama, da cena, elementos essenciais às operações estéticas de sua arte.

Mas seriam os escritos de Bourgeois *explicações* de sua obra?

Michel Foucault, na célebre conferência “O que é um autor?”, estabelece de forma precisa a distinção entre assinatura e autoria. Foucault não parte de certezas lógicas evidentes a partir das quais se deduziriam conceitos claros de autoria e de assinatura. A precisão do filósofo encontra-se justamente em partir de um determinado estado da questão posto como consequência do desenvolvimento da arte moderna. Quem realiza a pergunta-título, no texto de Foucault, é Beckett: “Que importa quem fala? Alguém disse que importa quem fala?”⁶ Segundo o francês, na arte moderna, sobretudo na literatura, o autor tende a dissolver-se na obra. É com o fim do gesto expressivo, da marca indelével da subjetividade do autor na obra, que o modernismo subverteria a tradição ocidental da epopeia (que imortaliza os grandes feitos). Ao contrário, o modernismo teria se empenhado em entrelaçar obra de arte e morte. Mas o óbito ao qual aqui se assiste é duplo. Por um lado, morre o autor na obra, não há mais nela nenhuma marca que possa ser legitimada a partir de uma subjetividade autônoma, livre, transparente a si mesma. Por outro lado, morre ou é posta francamente em questão a instância que atribui lugar, que dá autoridade ao autor: “Quem disse que importa quem fala?”. É a esta segunda questão que Foucault dará maior importância, pois é ela que permitirá compreender como a autoria surge num determinado momento e lugar: para Foucault, na virada do século XVIII para o XIX na Europa, quando passa a haver a necessidade de imputar responsabilidade à escrita, transformando-a de

⁶ Samuel Beckett, citado por Foucault em FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos Volume 3: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense universitária, 2007, p. 267-8.

ato a objeto cuja propriedade pertenceria a alguém.⁷ Mas a questão não se esgota em seus aspectos jurídico-políticos. O nome do autor não pode ser confundido com o nome próprio do signatário da obra, pois:

(...) o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.⁸

A autoria é, portanto, uma função que condiciona o modo de circulação e de recepção de um certo número de discursos no interior de uma sociedade. Ela se diferencia da assinatura, pois esta não confere à escrita nenhuma forma, nenhum modo de recepção. A assinatura é, em certa medida, apenas uma contingência da escrita, enquanto a autoria confere ao texto uma estrutura dentro da qual o receptor deve estar a fim de compreendê-lo. É a autoria, portanto, que confere a um grupo de discursos esparsos a unidade e o estatuto de Obra. E sob este aspecto ela se descola da existência empírica de um sujeito. A título meramente exemplificativo, pode-se pensar que a obra de Shakespeare continuará a ser a obra de Shakespeare mesmo que esta tenha sido escrita pelo filósofo seiscentista Francis Bacon. E a obra de Bacon não se mesclaria à obra do dramaturgo, mesmo que se houvesse comprovado que se tratasse do mesmo indivíduo a escrever ambas. Não seria possível confundi-los enquanto "seres de razão",⁹ na expressão de Foucault. Mas por alguma razão, afirma o francês, o anonimato, depois do século XVII, tornou-se insuportável nas sociedades ocidentais. Não conseguimos ser receptivos a um discurso senão sob a forma de Obra, e não somos capazes de conferir unidade a uma Obra senão a partir da autoria. Pior, nos furtamos ao contato com uma

⁷ Op. Cit. p. 275.

⁸ Op. Cit. pp 273-4.

⁹ Op. Cit. p. 276.

Obra, quando nela não vemos uma autoria concebida não como função, mas de forma realista.

Não se trata aqui de tentar avançar as teses de Foucault. Porém, é notável como em Louise Bourgeois a função-autor se infla, e como esta inflação é inversamente proporcional à abdicação da assinatura. Seu conhecido livro *Destruição do pai, reconstrução do pai*, que veio a público nos anos 90, foi organizado por dois críticos, Hans Ulrich Olbrist e Marie Laure Bernardac. Trata-se de fragmentos de diário, anotações, cartas, entrevistas e textos publicados esparsamente em revistas e periódicos.

O espectador de seu trabalho igualmente não tem como se manter imune aos diversos retratos da artista posando juntamente com suas obras, cujo exemplar mais notável talvez seja o ensaio fotográfico que realizou com Robert Mapplethorpe, a conhecida série de retratos da artista com sua escultura *Fillette*, de 1968 (Figura 3). Seriam eles partes da obra de Bourgeois ou de Mapplethorpe? A assinatura é certamente do fotógrafo. Foi ele quem disparou a máquina. Mas não seriam eles igualmente de autoria de Bourgeois, uma vez que tais retratos, ao colocar lado a lado artista e obra, erigem o imaginário existente em torno da artista? É significativo que estes retratos sejam de 1982,¹⁰ mesmo ano da retrospectiva no MoMA e da publicação de *Abuso infantil*.

Abdicando da assinatura, os retratos de Mapplethorpe fundem autora e obra, artífice e artifício, escultora e escultura. A autoria enquanto função é levada ao paroxismo, já que se trata de uma fotografia da artista, mas igualmente de uma fotografia de uma de suas obras, que poderia perfeitamente figurar em um dos inúmeros catálogos dedicados a ela, não fosse, talvez, o inconveniente da imagem da velha senhora em casaco felpudo, que sorri, carregando o falo no colo, como uma criança recém-nascida. O sorriso adquire uma malícia ainda maior. A incômoda semelhança entre as rugosidades da parte superior da escultura com as rugosidades do rosto de Bourgeois levam o observador a analogias obscenas. Cabe notar que a posição em que a artista coloca *Fillette* põe em evidência a dimensão figurativa da obra, a representação de um pênis. Mas usualmente, *Fillette* é exibida em suspensão, participando da série de esculturas suspensas do final dos anos 60,

¹⁰ MORRIS, Frances. "Robert Mapplethorpe" In: MORRIS, Frances (org.). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, p. 172.



Fig. 3: Robert Mapplethorpe. *Louise Bourgeois*. 1982.

a qual pertence também *Janus Fleuri*. A suspensão, em ambas as obras, acentua a ambiguidade do referente, levando o observador a se mover incessantemente entre múltiplas possibilidades de significação, operando no registro do figural. Em *Fillette*, a forma fálica se metamorfoseia em silhueta feminina, bem como em órgão reprodutor feminino (vagina, trompas, útero) na medida em que o espectador em torno dela circula.

Nestes retratos, no entanto, a dimensão figurativa posta em evidência resulta em ironia provocada pelo título da escultura, *Fillette* (Garotinha, em francês) e pela acolhida carinhosa a ela dada pela senhora que posa para a foto. Há, portanto, menos flutuação de sentido em comparação com a exibição da mesma obra em suspensão, Figura 4. Ao posar com *Fillette* nos braços, é como se a modelo Louise Bourgeois quisesse de fato agarrá-la, fixá-la. Por outro lado, a obra qualifica seu retrato e seu rosto; adjetiva-a em jocosidade e ironia, confere sarcasmo e lascívia, bem como o humor resultante da obscenidade atribuída ao sexo dos idosos. A figura torna-se personagem. Assim, *Fillette* incita o observador a conferir à figura da fotografia uma suposta realidade empírica de antemão já perdida pela deserção da assinatura. Como explica Roland Barthes:



Fig. 4: Robert Mapplethorpe. *Louise Bourgeois*. 1982.

(...) a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda, em pessoa.¹¹

Os signos autobiográficos mobilizados por Bourgeois em *Abuso Infantil*, apresentados em fotografias são, portanto, algo do passado já morto e imóvel, de

¹¹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, p. 118.

contato direto impossível. Ali, na mesma fotomontagem, está também *Filette*. Suspensa, em sua volúpia sensual e ambiguidade figural. Não haveria mais contato direto possível, nem com o passado das obras, tal como foram expostas, nem com a artista e sua pessoa. Igualmente perdido estaria o sentido originário de sua obra e igualmente latente a ânsia por uma sensação de realidade. Vê-se que a presença da fotografia em sua obra a partir dos anos 1980 é prenhe de consequências. A identidade, em fotografia, afirma Barthes, é imaginária, “a ponto de eu continuar a falar de ‘semelhança’ sem jamais ter visto o modelo”.¹² Tal seria o significado da presença desta linguagem, a fotografia, e de todos esses gestos de Bourgeois a partir dos anos 80. Não há, portanto, propriamente uma biografia ou uma autobiografia da artista que é apresentada em seus trabalhos. Para decepção dos psicanalistas, não há um “Caso Louise Bourgeois”. O que nos é apresentado são biografemas: fragmentos da história de vida da artista que ao observador parecem encantadores, objetos parciais, portanto, objetos de satisfação do desejo do observador, de sua pulsão (de morte, talvez?) que tem como meta uma experiência real, completa, talvez redentora e reconciliadora.¹³ No entanto, os biografemas são cacos impossíveis de serem reconstituídos em sua totalidade.

Mas seria possível, então, voltar à psicanálise, sem com isso ter a ilusão de que ao examinar as obras da artista (e a essa altura já se tem maior clareza de que sua obra é um *corpus* bastante expandido de esculturas, pinturas, desenhos e fotografias), se estará realizando uma anamnese de sua pessoa? Como coloca de forma pertinente e provocadora Hal Foster, nas relações entre arte e psicanálise “a questão é saber quem ocupa a posição do paciente: a obra, o artista, o observador, o crítico ou alguma relação ou combinação entre todos os anteriores”. No caso da obra de Louise Bourgeois, é lugar comum em sua fortuna crítica que o crítico de arte se coloque no lugar do analista (isto quando ele próprio não o é, como no caso da maior parte dos autores da coletânea de ensaios sobre sua obra *Louise Bourgeois: o retorno do desejo reprimido*, organizada por Philip Larratt-Smith) e a artista, no lugar do paciente, sendo sua obra um conjunto de sintomas. Mas a autoria, como se viu, é menos um sujeito empírico do que uma função organizadora da obra.

Em Bourgeois, a autoria surge no interior da obra apresentada, a partir dos

¹² Op. Cit. p. 150.

¹³ Op. Cit. p. 51.

anos 80, por signos autobiográficos, por biografemas. Os psicanalistas tendem, evidentemente, a cair em tentação. Esta talvez não seja uma particularidade da obra de Bourgeois. Após o já citado Roland Barthes anunciar nos anos 60 a morte do Autor,¹⁴ (curiosamente no mesmo ano em que Bourgeois realiza *Filette*), fazendo eco a quase cem anos de Arte Moderna (como notou Foucault em sua conferência), a Autoria retorna com toda a força nos anos 70 e 80,¹⁵ seja misturada com a questão da imagem de si, como em Cindy Sherman, seja espetacularizada como em Jeff Koons ou questionada como em Richard Prince. Todos esses, sem exceção, se valem da fotografia. Mas ela retorna igualmente em certa concepção de expressão, como nas pinceladas enérgicas de Georg Baselitz. O próprio Barthes, em 1980, mais de vinte anos após ter anunciado a morte do Autor, afirma que o artista não se coloca mais atrás das obras, mas que se torna “mera superfície das mesmas”.¹⁶ Porém, trata-se, evidentemente, de uma outra forma de morte do Autor. Trazê-lo ao primeiro plano, torná-lo mera superfície, reduzi-lo a uma imagem autorreferencial é esvaziá-lo de todo o conteúdo psicológico, é evadi-lo de toda subjetividade, pois esta é extrovertida a tal ponto que se torna quase impossível diferenciá-la de um objeto. Como percebe Barthes, o retorno da Autoria é paradoxal: o artista converte-se em forma estética sob o preço de sua auto implosão, esta, por sua vez, tende a fixá-lo como imagem. Neste contexto, os biografemas de Bourgeois são o canto da sereia dos psicanalistas, que costumam ver sua obra como lugar privilegiado para discussões que, ao fim e ao cabo, visam mais a construção de uma clínica do que o exame das obras.

Na série de retratos de Mapplethorpe, Bourgeois parece dramatizar a referência recíproca entre sua pessoa e sua obra. Ela o faz através da encenação de uma relação entre mãe e bebê. A maternidade surge como metáfora de uma concepção altamente romântica, poder-se-ia dizer, de criação enquanto auto-expressão, sendo a forma estética o rebento nascido das entranhas do criador. Mas há também outra ideia sendo encenada, já que a relação parental é também um dos exemplos clássicos de Sigmund Freud para o narcisismo:

¹⁴ BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 64.

¹⁵ FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 168.

¹⁶ Citado por FOSTER, Hal. Op. Cit., p. 128.

Quando vemos a atitude terna de muitos pais para com seus filhos, temos de reconhecê-la como revivescência e reprodução de seu próprio narcisismo há muito abandonado. Como todos sabem, a nítida marca da superestimação, que já na escolha de objeto apreciamos como estigma narcísico, domina essa relação afetiva [...] Doença, morte, renúncia à fruição, restrição da própria vontade não devem vigorar para a criança, tanto as leis da natureza como as da sociedade serão revogadas para ela, que novamente será centro e âmago da Criação. *His Majesty the Baby*, como um dia pensamos nós mesmos [...] No ponto mais delicado do sistema narcísico, a imortalidade do Eu, tão duramente açoitada pela realidade, a segurança é obtida refugiando-se na criança. O amor dos pais, comovente e no fundo tão infantil não é outra coisa senão o narcisismo dos pais renascido, que na sua transformação em amor objetal revela inconfundivelmente a sua natureza de outrora.¹⁷

Protegendo e acarinhando *Filette*, abrigando-a em seu casaco felpudo, Bourgeois dramatiza uma relação narcísica com sua própria obra. Abraçada à escultura, é como se a artista protestasse ou resistisse contra sua própria desapareição, à sua dissolução em mera imagem pelicular. Por outro lado, mirando serenamente para o observador, expressando sorriso discreto, ela toma também distância da cena em que se insere, consentindo não sem ironia com sua metamorfose em signo que passa a circular e a assombrar cerca de quarenta anos de produção artística (tomando-se em conta que Bourgeois inicia seus trabalhos da década de quarenta), bem como todas as suas obras a partir de então.

Sua obra, por outro lado, se converte em Texto, em Trama de onde é possível se remeter tanto da Imagem ao Texto, quanto do Texto à Imagem.¹⁸ Daí não

¹⁷ FREUD, Sigmund. “Introdução ao Narcisismo”. In: *Obras Completas Vol. 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 36-7.

¹⁸ Para Roland Barthes, a obra é “a cauda imaginária do Texto”, é uma parcela deste, “a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca)”, no caso das artes visuais, uma obra pode ocupar uma parcela de espaço da sala de exposições em um museu ou em sua reserva técnica. “Já a obra”, continua Barthes, “é um campo metodológico. A oposição poderia lembrar (mas de modo algum reproduzir termo a termo) a

haver em seu trabalho uma narrativa anterior à fruição da obra. A narrativa é tecida a partir do instante em que é vista pelo observador da obra. Este é sem dúvida um dos sentidos das enormes *Aranhas*, a série de esculturas em larga escala realizadas pela artista. É justamente a aranha o signo mobilizado por Bourgeois para ocupar a posição de face mais pública de seu trabalho, já que pelo seu tamanho ela é muitas vezes exposta no exterior dos museus, convidando os espectadores a percorrerem a trama de sua teia. Geralmente intituladas *Maman*, mãe, gigantescas aranhas indiciam ao espectador a tarefa da construção do sentido. No imaginário psicanalítico, a aranha também ocupa lugar de destaque, simbolizando a mãe fálica, construção fantasística de reação contra o horror da genitália feminina e do medo da castração.¹⁹ Ela é, portanto, igualmente representante da fantasia do sentido pleno, da pacificação da libido, profundamente aparentada com a fantasia de onipotência do narcisista. Sempre ameaçada pela realidade, a aranha é, assim, trabalhadora incansável, cuja tarefa jamais cessa. A trama jamais está completa. Como observa Sarah Kofman a respeito desta imagem em psicanálise:

Enigmática, a mulher assim é porque lhe falta um pênis. Freud lembra que é ela a inventora da tecelagem para velar sua nudez, quer dizer, para velar que ela não tem nada a esconder: para esconder um buraco. A aranha que tece é para Freud um símbolo da mãe fálica. Ora, o texto só o é porque tecido que dissimula, vestimenta que esconde, por medo da castração.²⁰

Metaforizada em mãe fálica nos retratos de Mapplethorpe, Bourgeois torna-se ela também uma de suas aranhas. Ao espectador de sua obra, as *Aranhas*

distinção proposta por Lacan: a ‘realidade’, se mostra, o ‘real’ se demonstra; da mesma forma, a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame), o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber)”. BARTHES, Roland. *Da Obra ao Texto*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. 67.

¹⁹ FREUD, Sigmund. “29ª Nova Conferência Introdutória à Psicanálise”. In: *Obras Completas* Vol.18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 149.

²⁰ KOFMAN, Sarah. *L’Enfance de l’art: Une Interprétation de l’Esthétique freudienne*. Paris: Galilé, 1985, p. 90.

apresentam-se igualmente de forma ambivalente, já que possui um duplo papel: Por um lado, ela é significado (da mãe da artista, da maternidade, da narrativa autobiográfica), por outro, ela também é uma espécie de emblema, de divisa em sua obra, ao revelar seu trabalho como sentido sempre a ser construído. Assim, o texto que perpassa a obra de Bourgeois é tanto uma autoironia da artista em relação a seu próprio narcisismo, à fantasia de onipotência, quanto uma provocação à relação narcísica do observador em relação a sua obra, quiçá em relação às obras de arte em geral. “*Sheherazade falava para adiar a castração (assassinato)*” afirma Bourgeois em uma nota de diário datada de 1984, publicada em *Destruição do pai, reconstrução do pai*, “*Ela fala como última defesa. É um motivo bastante miserável, inútil e perigoso, o silêncio é maravilhoso*”.²¹

Ao postular estar o significado de sua obra em um passado, os trabalhos adentram o espectador para o terreno da fantasia, uma vez que significar em sua obra seria equivalente a recordar. Mas “a lembrança é uma construção substitutiva originária que visa suprir a falta de sentido da experiência passada. A memória é desde sempre imaginação. O sentido não se dá pela presença, ele é construído posteriormente”.²² Assim, o passado só ganha sentido ao ser atualizado pela experiência presente do indivíduo, ou seja, pelo observador que se coloca diante das obras da artista, do leitor que se põe a ler seus escritos e entrevistas, que examina suas fotografias. Mas esta atualização só é possível através de uma deformação, num terreno onde se desdiferenciam imaginação e memória.

Ora, em Freud, a arte funciona como uma memória específica que permite a reconstrução das fantasias do autor. A fantasia é uma narrativa dada posteriormente que pode se fazer da história do artista, graças a sua estruturação simbólica dada em uma obra.²³ Porém, em Bourgeois, a estrutura simbólica é dada num gesto deliberado da artista. Sua obra se constitui como um campo no qual os papéis de intérprete e de interpretado são revezados entre o observador e sua obra. Nas análises freudianas as fantasias dos artistas são tidas como o material a partir do qual eles constroem sua obra, seja ela plástica ou escrita. Mas em Bourgeois a fantasia não é simplesmente o material da obra, ela é a própria obra, uma vez que

²¹ BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit., p. 131.

²² KOFMAN, Sarah. Op. Cit., p. 97.

²³ Op. Cit. p. 116.

a autoria, aqui tratada como marca expressiva indelével da biografia do artista na obra, é, ela mesma, fantasia. *Não se trata aqui de uma exploração das fantasias do autor, mas de uma fantasia da autoria.* Assim, a fantasia não está por trás da obra, mas a estrutura, colocando o crítico de arte na posição difícil de ter que lidar com esta condição paradoxal em que Louise Bourgeois se coloca: uma espécie de Andy Warhol sentimental.

O observador que percorre a miríade de objetos dispostos nas *Cells* os fantasia em símbolos, reconstrói as possíveis associações entre os objetos a sua frente e as declarações de caráter autobiográfico da artista: evoca seu pai, sua mãe, a amante; a casa da infância parisiense à beira do rio Bièvre. Mas há sempre gozo na fantasia, pois esta é o terreno do psiquismo não submetido ao princípio de realidade. E de que gozo se está falando aqui? O observador pode muito bem fantasiar a satisfação da artista sublimando seu passado, e entender sua obra como retorno do reprimido.²⁴ Ele goza, assim, com sua revolta. Tal seria, talvez, a força de atração que a obra de Bourgeois exerce sobre psicanalistas, feministas, sobre os chamados “pós-modernos” que acusam de elitismo o alto modernismo. Para todos estes, Louis Bourgeois, o pai, converte-se em Duchamp, em Breton; a mãe, Josephine Bourgeois, em Dora Maar, em Meret Oppenheim, em Claude Cahun, e em todas as talentosas artistas, como a própria Bourgeois, para as quais certa História da Arte usou reservar as notas de rodapé. A própria artista parece colocar as regras deste jogo em entrevista concedida a Bill Beckley, encontrada a certa altura de seu *Destruição do pai, reconstrução do pai*:

A respeito de observar, em oposição a criar, experimento a beleza de maneira oscilante. Primeiro vejo a beleza nas operações intelectuais da mente — a perfeição da lógica, em aprender, compreender e convencer. Segundo, o princípio de prazer beleza por meio do corpo, do coração e dos cinco sentidos. Por exemplo, o olhar de flerte ou o

²⁴ Interpretação que poderia ser corroborada por declarações como esta: “*Em minha escultura não é uma imagem que busco, não é uma ideia. Meu objetivo é reviver uma antiga emoção. Minha arte é um exorcismo [...] A escultura me permite reexperimentar o medo, dar-lhe um caráter físico, a fim de poder atacá-lo. Hoje digo em minha escultura o que antes não compreendia. Ela me permite reviver o passado, vê-lo em suas proporções realistas e objetivas*”. BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit., p. 357.

toque na pele podem gerar quase uma corrente elétrica. Há também o cheiro do jardim sob a chuva. Na música ou na voz de alguém um eco pode reviver a emoção de um passado distante. Essas raras recordações também podem ser beleza. [...] Seduzir é uma fusão harmoniosa das duas, e é a maior de todas as artes. A escultura, minha *raison d'être*, é motivada por minhas obsessivas e fracassadas tentativas de seduzir.

Há uma beleza incontrolável na tentativa de seduzir alguém valendo-se de minha escultura. É *le désir de plaire*. A arte vem da incapacidade de seduzir. Sou incapaz de me fazer amada. Ainda sou motivada por uma atração pelo “outro”, que é uma beleza misteriosa. A sedução é uma forma de convencer. Sou uma sedutora incansável. A beleza é a busca do “outro”.²⁵

Poucas páginas à frente, Bourgeois parece dizer praticamente o oposto o que afirma na entrevista com o crítico de arte. Em uma nota seleta de seu diário, datada de 8 de janeiro de 1992, afirma: *“A escultura fala por si e não precisa de explicação. Minhas intenções não são o tema. O objeto é o tema. Nem uma palavra minha é necessária”*.²⁶

A artista fala de suas obras sob dois pontos de vista. No primeiro, trata-se de um discurso na primeira pessoa, que beira a confissão. No segundo, trata-se de uma fala que nega ou toma por supérfluo todo o discurso existente sobre sua obra, nega a importância da narração. Ela é ainda menos sutil em uma nota de diário publicada em sua coletânea de escritos. Curiosamente, tal nota encontra-se duas páginas antes da fotomontagem autobiográfica *Abuso Infantil*. Nela, Bourgeois enuncia simpaticamente que *“O público é merda, desnecessário”*.²⁷ Há, portanto, um jogo de aparição e desaparecimento da autora Louise Bourgeois— tal jogo leva o observador a um prazer indireto, tal como o jogo do *Fort-da* descrito por Freud

²⁵ “Sobre a Beleza: uma conversa com Bill Beckley”. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit. p. 357-8.

²⁶ *Notas seletas de diário 1991 – 97*. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit. p. 364.

²⁷ Op. Cit. p. 131.

em *Além do princípio do prazer*.²⁸ Tal como o entretenimento infantil, esta invenção simbólica permite a fantasia da autoria de Bourgeois se estruturar. Em suas *Cells*, o observador é confrontado em certos momentos com obras cujos signos parecem claramente metafóricos e simbólicos como roupas, cadeiras, casas etc. Em outras, há linguagem bastante formal, até mesmo de aspecto anódino, onde os objetos carregam poucos vestígios de manipulação. Mas todos estes elementos fazem com que o espectador seja levado de representação em representação, sem jamais chegar a um sentido original. Com efeito, há menos representação e mais uma pluralidade de representantes nestes trabalhos de Bourgeois. O significado original apenas pode ser fantasiado pelo desejo do observador.²⁹ Tal fantasia da origem é, sem dúvida, a autoria fantasmática da artista, fantasia da expressão autobiográfica, do valor terapêutico de sua arte. Os momentos nos quais os trabalhos de Bourgeois surgem como confissão, sobretudo como elaboração de eventos traumáticos anteriores, muitas vezes dirigindo-se na primeira pessoa do singular a um interlocutor que se quer o público, são os mesmos nos quais seu espectador frui sua arte como “continuação do jogo infantil” da “inconfessada, mas nunca abandonada prática fantasmática do adulto”³⁰ A autora Louise Bourgeois tornada fantasia induz seu observador a uma relação de fetiche ao colocar-se em frente às suas obras. O bordado realizado em pano de prato gasto, com manchas de gordura e outros resquícios de aparência orgânica que denunciam uso e um manuseio cotidiano realizado aquém da atividade artística, tem como inscrição: “Eu estive no inferno e voltei/ E deixe-me contar, foi maravilhoso”. Ouve-se aqui a voz da ausência. A artista não está ali, não há nada. Apenas as letras bordadas de caráter ambíguo, pois, se por um lado o bordado remete a ao artesanal, manual; por outro, os tipos utilizados para estas letras frustram o observador, incitado pelas manchas de gordura a buscar traços pessoais, caligráficos, como que os sinais mais humanos de um uso anterior ao da inserção deste objeto, o pano de prato, num contexto artístico. Com efeito, incita-o a buscar literalmente a assinatura da

²⁸ FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. In: *Obras Completas Vol. 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 172-3.

²⁹ Aproximando-se bastante da concepção freudiana de representação como representante, tal como exposta por KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 118.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultural Ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p 53.

artista, mas logo se confrontam com o paradoxo de uma personalidade anônima. O lenço torna-se, pois, fetiche, uma vez que presença de uma ausência. Torna-se também fetiche na medida em que seu material, um lenço bordado, é banal e cotidiano, pré-fabricado e talvez industrial. Será ele único? Ou haverá outros? Astutamente, Bourgeois produziu um sem-número de desenhos, anotações, diários, escritos, guaches; sempre de traço, pincelada ou sintaxe, apressadas; mesmo a série *Cells* foi realizada ininterruptamente até o fim de sua vida, não há uma *Cell* de fechamento, como num ciclo. Seu observador, ávido por encontrá-la em suas obras, depara-se com um labirinto. Como afirma Agamben:

Precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche não é um *unicum* irrepetível, mas, pelo contrário, é algo substituível ao infinito, sem que nenhuma de suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é cifra. Por mais que o fetichista multiplique as provas de sua existência e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica.³¹

Em algumas de suas últimas *Cells*, intituladas significativamente *Retrato*, Bourgeois parece por sua vez encenar a própria relação entre sua obra e o público. O retrato, gênero pictórico no qual se pretende justamente dar forma a uma subjetividade singular, tradicionalmente ligado à ideia de indivíduo, é apresentado como uma figura de três cabeças, ou como uma cabeça sem corpo, pousada horizontalmente sobre uma superfície de madeira. De tamanho reduzido com relação às outras *assemblages* da série, estes trabalhos permitem uma maior proximidade do público para consigo. Ele pode, efetivamente, fitar os rostos da figura, como é típico neste gênero. No entanto, em *Cell XI*, à cabeça colocada em formato vertical, como tradicionalmente estaria num retrato, subjaz duas outras cabeças, cada qual voltada para um lado. Estas, por sua vez, são refletidas pelos espelhos colocados na parte inferior da estrutura de metal, fazendo com que o observador perca de vista e encontre novamente seus rostos sucessivamente. Em *Cell XIV*,

³¹ Op. Cit. p. 62.

a cabeça maior parece brotar da base inferior de madeira, mas tem de disputar o espaço exíguo do pescoço que a sustenta com mais dois rostos menores que parecem com ela concorrer. Já em *Cell XXIII*, uma única cabeça é posta solitária em meio à estrutura de metal em cima de uma mesa, tendo sua dimensão de fragmento do corpo confundida com a de objeto. Retratos cujos olhares são inapreensíveis, cujos semblantes são obscurecidos pelos grossos tecidos, os rostos aqui “retratados” são indiscerníveis de máscaras.

Mas caberia a pergunta, por fim, sobre o propósito deste jogo e, mais ainda, pelo propósito do desvelamento da estrutura fantasística que Bourgeois conferiu ao seu trabalho em certa altura de seu percurso, a partir do recurso a esta autoria *en abîme*.³² Não se trata simplesmente de se colocar na posição de “desmancha-prazeres”, deslegitimando toda e qualquer interpretação possível de sua obra, tomando-a como simplesmente aporética. Não importa tanto, para lembrarmos agora sim um caso analítico de Freud, se a fantasia originária do Homem dos Lobos era a recuperação do momento em que viu o desejo de três lobos apoiados nas patas traseiras, se a visão de dois cães copulando, ou se uma elaboração da visão de seus pais mantendo relações sexuais. O que importa é que a função primordial da fantasia é encenação do desejo, onde o sujeito muitas vezes encontra a si próprio de forma dessubjetivada, em meio a uma narração na terceira pessoa, como que dissolvido em meio à narração imaginária; não se trata de simples exercício de fuga, já que é a fantasia (ao contrário do que talvez se pudesse esperar) que permite ao indivíduo tomar contato com a realidade, não tanto com a realidade empírica, evidente, mas com sua realidade psíquica.³³

Assim, a obra de Bourgeois converte-se em um roteiro de múltiplas entradas, cuja narração, urdida no contato com o espectador, sempre o devolve às suas próprias angústias. Trata-se, portanto, de uma obra sem consolação na qual, em seus melhores momentos, espelhos convertem-se em abismos, e abismos se revelam apenas espelhos.

³² Esta expressão é empregada por Raul Antelo a respeito do pseudônimo de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, que se apropria de um texto que não é de sua autoria e o assina em carta endereçada para Maria Martin. ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 98.

³³ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 84.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultural Ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007
- ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012
- BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org). *Louise Bourgeois: Reconstrução do Pai, destruição do pai – Escritos e Entrevistas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos Volume 3: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense universitária, 2007
- FREUD, Sigmund. “29ª Nova Conferência Introdutória à Psicanálise”. In: *Obras Completas Vol.18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “Além do Princípio do Prazer. n: *Obras Completas Vol.14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “Introdução ao Narcisismo”. In: *Obras Completas Vol. 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- KOFMAN, Sarah. *L’Enfance de L’art: Une Interprétation de l’Esthétique Freudienne*. Paris: Galilé, 1985
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988
- MORRIS, Frances (org). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008