UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Ruy Lewgoy Luduvicé

Espelhos e Abismos: Autoria, Erotismo e Primitivismo
em Louise Bourgeois

São Paulo

2013

Ruy Lewgoy Luduvise

Espelhos e Abismos: Autoria, Erotismo e
Primitivismo em Louise Bourgeois

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em
Filosofia sob a orientação do Prof.
Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

São Paulo
2013

RESUMO

LUDUVICE, Ruy Lewgoy. Espelhos e Abismos: Autoria, Erotismo e Primitivismo em Louise Bourgeois. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O presente estudo pretende abrir três caminhos possíveis para a compreensão da obra da artista franco-americana Louise Bourgeois (1911-2010). Para isso, primeiramente aborda a relação entre vida e obra em seu trabalho, percorrendo escritos, obras visuais e retratos, rediscutindo o estatuto da noção de autoria em seu trabalho. Em seguida, busca mostrar a peculiaridade da erótica da artista, elemento chave para o estabelecimento entre público e obra. Por fim, examina a inserção de Bourgeois na vaga primitivista presente na implantação do modernismo em solo norte-americano.

Palavras-chave: Louise Bourgeois, autoria, erotismo, primitivismo.

ABSTRACT

LUDUVICE, Ruy Lewgoy. Mirrors and Abysses: Authorship, Eroticism and Primitivism in Louise Bourgeois. 2013. 122 f. Thesis (Master Degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This study intends to open three possible approaches to the understanding of the work of the French-American artist Louise Bourgeois (1911-2010). To do this, first it discusses the relationship between life and art in her work, traversing her writings, visual works and portraits, revisiting the status of the of authorship in her work. Then seeks to show the peculiarity of the artist's erotica, key to her comprehension of the relationship between art and public. Finally, it examines her integration in the deploying of primitivist modernism in United States.

Key Words: Louise Bourgeois, authorship, eroticism, primitivism

Sumário

Apresentação.....	06
Capítulo 1	
Espelhos e Abismos: Autoria.....	11
Capítulo 2	
Espelhos e Abismos: Erotismo.....	55
Capítulo 3	
Espelhos e Abismos: Primitivismo.....	74
Considerações Finais.....	116
Bibliografia.....	121

Apresentação

Em seus sessenta anos de produção artística, Louise Bourgeois atravessou as fases mais turbulentas do século XX. Estudando nos ateliês de Paris, a artista faz parte das primeiras gerações que se formam já ao largo da tradição da dita arte acadêmica, usufruindo das conquistas das vanguardas heroicas desde seus primeiros contatos com a arte. Isso não significa, no entanto, que sua trajetória tenha se dado em terreno pacífico. Ao contrário, as modificações operadas no campo das artes foram tremendas, como é de conhecimento de qualquer um que se aventure pelo tema. Mas a longevidade de Bourgeois não se deu por simples questão cronológica. A artista soube como poucos, não apenas renovar-se, explorando novas técnicas e linguagens, como inserir-se de forma original, peculiar e provocativa nos movimentos das artes visuais ao longo de seis décadas.

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 da exibição das obras dos artistas próximos ao 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 2011.¹

Qualquer um que já tenha tido algum contato com sua obra, sabe da importância atribuída a 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*”², 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**.

Figura 1: *Ode à l'Oubli*. 28 x 31 x 4.5 cm. Livro de Tecido, ilustrado com trinta e cinco composições. 2002.

¹ Todas as informações cronológicas e biográficas foram retiradas de MORRIS, Frances (org). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, pp. 305-11.

² 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.

Figura 2: *Ode à l'Oubli*. 28 x 31 x 4.5 cm. Livro de Tecido, ilustrado com trinta e cinco composições. 2002.

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 esse até então controverso, já que até negado em entrevista de 1993 pela artista:

“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 compaixão, todo mundo vai amá-la, porque você é amável”.³

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:

³ BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org). *Op. Cit.* p. 245.

“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”⁴

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 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? O primeiro capítulo do presente estudo busca responder a essa questão através da investigação do estatuto da autoria na obra da artista. Percorrendo obra plástica, textual, bem como material fotográfico produzindo por Louise, que se oferece como modelo de importantes retratos, busca-se mostrar como a artista tornou complexa a noção de Obra enquanto *corpus* organizado, passível de interpretação unívoca. Mostra assim, como ela confunde signos visuais e verbais, numa teia sem fim de significações, aberta às mais diferentes projeções por parte do público, peça chave que desencadeia a operação estética. Pretende, assim, afastar-se tanto da psicobiografia quanto das interpretações ditas “formalistas”, que rejeitariam boa parte da produção de signos da artista como sendo interferências extraestéticas em sua obra.

⁴ BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org). *Op. Cit.* p. 132.

O segundo capítulo segue na senda das questões relativas à subjetividade e da identidade, mostrando como o erotismo, apontado por diversos críticos como presente, em sua obra, não se restringe à mero tema, mas é essencial às respostas originais que a artista fornece a certos impasses que o desenvolvimento das artes visuais geraram em ambiente norte-americano. O erotismo é, assim, uma das chaves para a compreensão da maneira como Bourgeois entende a relação entre obra de arte e espaço, entre invenção artística e fruição estética.

O último estudo recua até o momento de chegada de Bourgeois aos Estados Unidos, mostrando como sua obra se insere na chegada das vanguardas europeias à Nova York, e a peculiaridade com a qual a artista interpreta a vaga primitivista, saída de Paris, salientando o fundo falso, o caráter fantasmático do primitivo enquanto fantasia das origens.

Não se trata, evidentemente, de se esgotar cada um dos assuntos, cada um dos quais ricos o bastante para ser objeto de estudos particulares. O esforço, aqui, é muito mais o de encontrar portas de entrada frutíferas à obra de Louise Bourgeois. Assim, cada capítulo poderia ser considerado como uma espécie de introdução ao seu trabalho. Cada um deles é um começo, ou recomeço. Embora se atenham cada um deles, mais ou menos, a um período histórico específico da carreira da artista, não se trata de esforço cronológico, de tentativa de se alinhar todos os trabalhos através de uma linha reta, que levaria de um a outro. Há plena consciência de que seria possível percorrer toda a obra da artista através de cada um deles.

Pretende-se, também, ser em alguma medida cúmplice de certa noção de arte, que muitas vezes parece se insinuar em Louise Bourgeois, na qual esta não é redenção, bálsamo, saída, resolução; mas antes um convite ao posicionamento, ao olhar a si mesmo, ao suporte do próprio desejo, à rejeição das soluções fáceis, assim como da fruição estética imediata, meramente sensorial.

Capítulo 1

Espelhos e Abismos: Autoria

Em 1982 por ocasião de uma grande exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York, Louise Bourgeois publica na revista *Artforum* uma fotomontagem intitulada “Abuso Infantil” (*Child Abuse*), **figura 10**. Justaponto fotografias de algumas de suas obras, pequenos textos e fotografias, Bourgeois apresentava ao público, pela primeira vez, a história através da qual se tornaria célebre e que a ajudaria a se estabelecer como um dos grandes nomes da arte do período posterior ao das vanguardas. Ali era apresentada uma pequena autobiografia centrada em sua infância, passada às margens do rio Bièvre em Antony, na periferia de Paris, onde seus pais mantinham um ateliê de restauro de tapeçarias e tecidos. Embora publicada em uma revista, “Abuso Infantil” possui o mesmo peso de uma obra de arte no trabalho da artista. Mais do que isso, ele inaugura a fase tardia de desenvolvimento de seu trabalho, onde a própria noção de obra é expandida, passando a compreender tanto os trabalhos artísticos propriamente ditos quanto um enorme imaginário urdido por Bourgeois que passa a ser constitutivo de sua obra.

As exposições posteriores de Louise Bourgeois seriam todas marcadas por esta narração autobiográfica. Acompanha-a, por exemplo, em texto colocado ao lado da obra “Aranha” (*Spider*), de 1996, exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Repetida à exaustão em catálogos, entrevistas concedidas pela artista e em documentários, uma vez mais será reproduzida aqui:

Em sua infância, o pai de Louise, Louis Bourgeois, contrata uma tutora inglesa a fim de ensinar a menina o idioma estrangeiro. Desde logo, a pequena Louise se dá conta de que Sadie, a tutora, está ali não apenas para que ela aprenda inglês, mas também para satisfazer necessidades sexuais de seu pai. Pior de tudo, tudo se passa sob o nariz da mãe e esposa e, pior ainda, o triângulo amoroso chega ao conhecimento de Louise que, esperta, percebe a movimentação. O silêncio da mãe é acompanhado pelo seu próprio silêncio. Louise não tem coragem de enfrentar o pai e se irrita com a passividade da mãe.

A lembrança da cena infantil é colocada por Bourgeois como o centro de gravidade de sua obra. Esta autointerpretação de seu trabalho é fortemente corroborada

ao menos em três circunstâncias: Na exposição de 1993, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory*, realizada no Museu de Arte do Brooklyn, no depoimento dado à Chistiane Meyer-Thoss em 1992⁵, e definitivamente assentada pela publicação do volume *Louise Bourgeois: Destruction of the father/Reconstruction of the father – Writings and Interviews*⁶, publicado em 1998. Logo na página de rosto do volume lê-se:

“Meu nome é Louise Josephine Bourgeois. Nasci em 25 de dezembro de 1911, em Paris. Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância.

*Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama.”*⁷

A obsessiva volta ao passado é colocada como a tônica dominante, como o tema central de cinco décadas de trabalho. E não cinco décadas quaisquer: entre a década de quarenta do século XX e a década de noventa, é sabido que o mundo da arte passa por turbulentas transformações. Sua morte, inclusive, seria decretada em diversas ocasiões. O ocaso das vanguardas, o questionamento da noção de estilo, a perda da certeza da marcha progressiva da História, bem como a descrença em um desenvolvimento teleológico das artes são apenas algumas das questões passíveis de serem levantadas pelo contexto artístico e histórico onde Bourgeois produziu suas obras. Portanto, tudo se passa como se a artista, recolhida a si mesmo, remoesse de forma contínua seu passado pessoal numa espécie curiosa de historicismo autobiográfico.

Em 1992, Meyer-Thoss seleciona alguns trechos do depoimento da artista para compor um texto intitulado “A autoexpressão é sagrada e fatal”, posteriormente republicado na monografia de Marie-Laure Bernardac sobre a artista e, de forma reduzida, em “Destrução do pai, reconstrução do pai”. Ali Bourgeois apresenta uma espécie de profissão de fé, que é colocada não sem paradoxos:

⁵ MEYER-THOSS, Christiane. *Louise Bourgeois – designing for free fall*. Zurique: Ammann Verlag, 1992. É possível ainda citar o documentário de 1992, *Louise Bourgeois*. Dir: Camille Guichard. Paris: Terra Luna Films/Centro Georges Pompidou.

⁶ BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans Ulrich. *Louise Bourgeois: Destruction of the father/Reconstruction of the father – Writings and Interviews*. Londres: Violette, 1998. Publicado em português em 1998: BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans Ulrich. *Louise Bourgeois: Destrução do Pai, Reconstrução do Pai – Escritos e Entrevistas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

⁷ *Op. cit*, p. 01.

*“O artista exprime seus problemas colocando-os em cena. No entanto, isso não é um remédio, pois a expressão de si mesmo não porta nenhum ensinamento. Ela o evacua. Eis porque ela se repete sem cessar. Sísifo adorava empurrar sua rocha. Era sua raison d’être. Era sua expressão pessoal e dela ele jamais tirou lição alguma. Camus não desejava aprender. Ele queria justificar seu sofrimento. Eu desejo aprender”*⁸.

Bourgeois parece enredada numa tarefa inútil, pois deseja aprender com o que não ensina. Aprisionado em seus próprios problemas, o artista é, em realidade, fatalmente voltado para si. Ele não fala de problemas objetivos, mas apenas de sua própria subjetividade. Ele não possui nada além de suas próprias questões como matéria-prima para sua obra. Além disso, não há evolução, arte e vida parecessem se entrelaçar de forma trágica.

Sobre esta questão, cabe lembrar como se deu a efêmera aproximação de Bourgeois com a performance nos anos setenta. Em “Um banquete/ Um Show *Fashion* de Partes do Corpo” (*A banquet/ A fashion show of body parts*) **figura 1.0**, de 1978, Bourgeois convocou algumas personalidades do mundo da arte nova-iorquino para se fantasiarem com estranhas roupas feitas de látex, repletas de protuberâncias fálicas ou semelhantes a seios, que desfilaram ao longo de uma grande mesa de jantar, repleta de objetos informes de borracha. Esta mesa foi posteriormente circundada por tábuas brancas de madeira, recebendo então outro título, “Confrontação” (*Confrontation*) **figura 2.0**, no mesmo ano de 1978.

⁸ BOURGEOIS, Louise. “L’expression de soi est sacré e fatal”. In: BERNARDAC, Marie Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006, p. 182.

1.0: *Um banquet/Um show Fashion de partes do corpo (A banquet/ A fashion show of body parts)*, 1978.
 Performance na Galeria Hamilton de Arte Contemporânea, em Nova York.

2.0: *Confrontação (Confrontation)*. 1978. Madeira Cromada, Látex e Tecido. 1127,81x 609,6 cm

Na fotografia da *performance* vemos Gert Schiff, historiador da arte, vestindo uma espécie de camisola clara, com protuberâncias ao longo de sua vertical semelhantes a um conjunto de pênis ou de seios, mas que também poderiam ser visto como guizos de um bufão ⁹. A roupa que veste, em conjunto com seus óculos, sua careca e seu bigode dá-lhe um aspecto entre o monstruoso e o cômico. Ao seu redor, todos riem, sobretudo Bourgeois que é vista ao fundo. O que o evento encena, e de que esta foto é testemunha, poderia ser interpretado na seguinte chave: Louise Bourgeois, artista, senhora respeitável representante da geração da arte norte-americana dos anos quarenta, viúva do eminente historiador da arte Robert Goldwater (autor de livros seminais na História da Arte), convida a intelectualidade nova-iorquina para um jantar e evento *fashion*. Reunidos, são convidados a vestirem-se entre o monstruoso e o patético. Alguns anos antes, ela mesma já havia se deixado fotografar com uma de suas roupas de látex, desenhadas e feitas por ela própria, **figura 3.0**.

3.0: Louise Bourgeois em uma de suas roupas de látex, fotografada em frente à sua casa, em 1975, por Peter Moore.

No ritual de Bourgeois, curadores, artistas, críticos e historiadores da arte oferecem seus corpos em sacrifício às passarelas do *fashion*. O deboche é evidente. As protuberâncias em látex remetem às suas próprias esculturas das décadas de setenta e sessenta,

⁹ NIXON, Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 2005, p. 36.

sobretudo à famosa “Destruição do Pai” (*Destruction of the father*), de 1974, **figura 11**, como se ela própria e os demais atores do mundo da arte tivessem sido engolfados pela obra de Bourgeois, sendo ela própria sujeito da ação. A autoridade de professores e autores é questionada mediante a bufonaria do evento. Mas se “Um banquete” convida os observadores a participar, “Confronto” (obra originada deste evento), é cercada por tábuas de madeira. Fechada em si, a “mesa do banquete” pode apenas ser observada de longe.

Este movimento de recuo com relação à participação do observador é consumado na série *Cells*. No “Covil Articulado” (*Articulated Lair*), **figura 4.0**, de 1984, instalação que prenuncia a série, um ambiente modulável é aberto ao espaço expositivo, convidando o observador a caminhar pelo espaço, a se sentar no pequeno banco ao centro. Trata-se de uma passagem com uma pequena e discreta saída ao fundo, corredor que mais envolve do que transporta o observador para outro ambiente. As chapas de metal são colocadas como divisórias de um espaço que isola aquele que ali entra do restante do espaço. Embora jogando com a ambivalência afetiva entre a proteção e a claustrofobia, nesta obra ainda há algum tipo de interação sugerida. Ora, isto será definitivamente abandonado em *Cells*, cujos ambientes o observador pode apenas olhar de longe, muitas vezes tendo apenas uma visão parcial do ambiente; ele é, assim, transformado numa espécie de *voyeur*, espectador impotente, cuja passividade é muitas vezes frisada pela artista através da presença de espelhos, estes, por sua vez, testemunhas da limitação do olhar do espectador, metáfora de uma obra que passa a observá-lo, **figura 5**. Se a participação só se dava por via da ironia e do sarcasmo nos anos setenta, em suas instalações posteriores ela será posta em cheque de forma radical.

4.0: *Covil Articulado (Articulated Lair)*, 1986. Aço e Borracha cromada. Altura: 335, 28 cm; outras dimensões variáveis

5.0: *Cell (Olhos e Espelhos) (Eyes and Mirrors)*, 1989 – 93. Mármore, espelhos, aço e vidro. 236, 22x 210cm

Ela se dará em uma espécie de pacto, cujo princípio é a partilha do sofrimento. Acordo entre a artista que nestes ambientes declara reelaborar seu passado, e o público, testemunha passiva da travessia de Bourgeois por suas fantasias conscientes e inconscientes¹⁰.

Mas que tipo de problemas teria um artista? A esta pergunta Bourgeois responde no próprio texto:

*“A vida do artista é a negação do sexo. A arte vem da incapacidade de seduzir. Sou incapaz de me fazer amada. A equação é na verdade sexo e assassinato, sexo e morte.”*¹¹.

Assim, todo o trabalho do artista nada mais seria do que uma sublimação. Bourgeois parecesse estar de acordo com a tese freudiana de que a civilização e a cultura seriam uma reação contra o erotismo¹². Todo trabalho do artista é apenas uma forma de lidar com suas próprias ambivalências pulsionais, com seus instintos mais primários. Nada além. O artista é um sedutor frustrado, incapaz de atrair o outro, que busca na arte um meio de ganhar simpatia, atrair o público para sua própria prisão, seu próprio covil. Ali então, tudo o que lhe restará “será apaixonar-se pelo carcereiro”¹³. É

¹⁰ Quase inevitável pensar esta relação entre público e obra em Bourgeois como uma espécie de trabalho de luto das proposições de participação como pensadas nos anos sessenta e setenta, cujo mais eminente representante talvez seja Hélio Oiticica. Em seu famoso “Programa ambiental”, declara a superação da arte por uma forma de antiarte, na qual o “espectador” passa a “participador”, em seus termos. Isso se daria pela substituição dos suportes tradicionais da arte (pintura, escultura etc) pela ambientação, assim ela propõe ao espectador/participador uma atitude criadora, a oportunidade de que este se aproprie autonomamente do ambiente. Elevado a herói da arte contemporânea nos anos noventa, Hélio tem suas proposições continuamente repetidas como justificativa das mais diferentes obras bienais à fora. Com honrosas exceções, esses artistas geralmente se esquecem de outros trechos do texto de Oiticica, como este: “Tudo o que há de opressivo social e individualmente, está em oposição a ela [a proposta ambiental] _ Todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito – a posição ‘social ambiental’ é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal” (Cf. OITICICA, Hélio. “Programa Ambiental”. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2>). Como é amplamente sabido, proposições de participação nos anos sessenta e setenta, sobretudo como as de Oiticica, envolvem um engajamento visando transformações sociais profundas. Cinicamente estes detalhes muitas vezes são deixados de lado, transformando remontagens de trabalhos de Hélio em grandes parques de diversão. Nas *Cells* de Bourgeois a interação entre público e obra se dá numa zona de negatividade irreduzível; tal negatividade talvez sirva de antídotos contra o que Hal Foster chama de “arte da razão cínica”, na qual o artista é convidado à seguinte contradição: avançar a arte em sua tarefa crítica de transformação para, simultaneamente, demonstrar a futilidade histórica de tal projeto, (FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, p.123), se é que ainda se pretende atribuir à arte alguma tarefa crítica.

¹¹ “A auto-expressão é sagrada e fatal”. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. *Op. Cit.*, p. 228

¹² FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas Vol 18*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 35.

¹³ *Op. Cit.* p. 229.

assim que descreve sua relação com as pinturas de Francis Bacon. Ver sua obras é compartilhar do sofrimento do pintor, ela sente por Bacon, observar seus quadros é “quase uma expressão de amor”¹⁴. A partir de idéias como estas, Bourgeois estabelece uma espécie de “princípio moral” em sua obra tardia: escancarar sua autobiografia seria o derradeiro gesto de franqueza do artista para com o público. O aspecto sombrio, a reconstrução de cenas traumáticas, tais como as encontradas em algumas obras da série de instalações *Cells* (cujo nome será mantido em inglês a fim de preservar a duplicidade semântica da palavra: *Cell* como célula, mas também como cela), o possível sentimento de abjeção provocado por suas esculturas modeladas, de aspecto orgânico, viscoso, muitas vezes com forte conotação erótica, seriam apenas consequência daquilo que é trabalho próprio do artístico, a saber, lidar com a dor. A franqueza da artista impediria o público de ser enganado pelas artes, tal como ela própria teria sido na mão de mestres do modernismo, como Breton e Duchamp, bem como por Freud e Lacan, a quem ela chama de *guérrisseur*, curandeiro¹⁵. Assim, Bourgeois parece partilhar da conclusão de Julia Kristeva em seu conhecido estudo sobre Céline, segundo a qual a narração na obra do autor:

*“[...] é uma narração da dor e do horror não somente porque estes são seus temas, mas porque toda a posição narrativa parece ser comandada pela necessidade de atravessar a abjeção da qual a dor é o lado íntimo e o horror a face pública.”*¹⁶.

14

Op. Cit.

15

Op. Cit.

16

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur* Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 165.

6.0: *Cell (Choisy)*, 1990-93. Mármore, Metal e Vidro. 306,07x 170,18x 241cm

7.0: *Janus Fleuri*, 1968. Bronze com pátina dourada. 26,2x 31,75x 21,27cm

Cell (Choisy), **figura 6**, coloca o observador da posição voyeurística de alguém espiando uma casa de bonecas. Trata-se da casa de infância de Bourgeois, onde ela viveu com sua família nos anos 1910¹⁷. Detida pelas grades que a cercam, condenada à guilhotina, a casa parece ser considerada culpada pelos abusos cometidos contra a artista na infância. Bourgeois coloca em cena sua fantasia de vingança contra a família, sua indignação para com sua fragilidade, incapaz de acolhê-la de modo feliz. Mesmo em uma obra na qual vestígios do passado não parecem poder ser encontrados, como “*Janus Fleuri*”, de 1968, **figura 7.0**, pode ter sua forma orgânica, seu vitalismo pulsante, que parece transitar entre os dois flancos da escultura, tornando-se energia difusa na região central da obra, explicada pela necessidade da artista de lidar com as moções ambivalentes de amor e ódio vividas desde a infância.

¹⁷ MORRIS, Frances. “I do, I undo, I redo”. In: MORRIS, Frances (org.). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, p. 15.

Com efeito, Bourgeois parece autorizar interpretações nas quais suas obras aparecem como testemunhas da tentativa de narrar um passado, de narrar a si mesma. Terreno fértil para psicanalistas, já que é sabido:

*“[...] após tantas biografias no divã [que] uma narração é em suma a tentativa mais elaborada, após a competência sintática, de situar um ser falante entre seus desejos e seus interditos, em resumo, no interior do triângulo edipiano”*¹⁸.

Tudo parece se encaixar. O aspecto abjeto de sua obra, seja em seu erotismo, seja em seu jogo simbólico e alegórico com o passado, muitas vezes apresentado como fragmentos, ruínas, como resto, é fruto daquilo que o artista “evacua”. A narração seria este ato mesmo de evacuar, e narrar, para um sujeito, será sempre atravessar sua própria dor. A dor, por sua vez, é expressão do sofrimento psíquico inerente ao processo de socialização do sujeito. Formado no triângulo edipiano, a repressão é condição indispensável para sua própria formação do Eu. Narrar-se é, tanto do ponto de vista da psicanálise quanto do ponto de vista que Bourgeois parece adotar no texto acima, fazer a travessia de seus fantasmas. É, necessariamente, percorrer a face abjeta do psiquismo¹⁹.

Outra autorização para interpretações no mesmo sentido parece vir da informação de que Louise Bourgeois se submeteu à análise durante um longo período de sua vida, sobretudo entre 1952 e 1974, e foi leitora ávida de Freud e de textos psicanalíticos²⁰. Todas estas declarações, todo este imaginário urdido pela artista, bem como fatos como este de sua biografia parecem dar aval para que toda a sua obra seja compreendida como uma espécie de autocura, mesmo que os trabalhos sejam de datas

¹⁸ *Op. Cit.*

¹⁹ Segundo Pontalis e Laplanche, o Fantasma (originalmente em alemão Phantasie, “Fantasia”) é o: “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um **desejo inconsciente**. A fantasia apresenta-se sob diversas modalidades: fantasias conscientes ou sonhos diurnos; fantasias inconscientes como as que a análise revela, como estruturas subjacentes a um conteúdo manifesto; fantasia originárias. Em francês, o termo *fantasme* (fantasia) voltou a ser posto em uso pela psicanálise e, como tal, está mais carregado de ressonâncias psicanalíticas do que o seu homólogo alemão.” Ainda segundos os autores Fantasias Originárias são “Estruturas fantasísticas típicas (vida intra-uterina, cena originária, castração, sedução) que a psicanálise descobre como organizando a vida fantasística sejam quais forem as experiências pessoais dos sujeitos; a universalidade destas fantasias explica-se, segundo Freud, pelo fato de constituírem um patrimônio transmitido filogeneticamente”. (LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1995).

²⁰ LARRATT-SMITH, Philip. *Introdução: A escultura como sintoma*. In: LARRATT-SMITH, Philip (org.). *Louise Bourgeois: O retorno do desejo reprimido*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011, p. 19.

muito anteriores à publicização da fábula infantil. É o caso da interpretação de Larratt-Smith para certas obras de Bourgeois dos anos cinquenta, **figuras 8 e 9**, na qual a artista substitui pedaços maciços de madeira por fragmentos:

“Os desenvolvimentos formais de Bourgeois estão estreitamente ligados às alterações de seu estado de espírito, como se reflete nos textos que ela escreveu durante a psicanálise. Dos monólitos fálicos ela passou a obras segmentadas e empilhadas, mudança que pode estar relacionada com seu próprio medo de fragmentação e também com a desconstrução por que ela passava na análise [...] Assim como o analista trabalha para quebrar as resistências internas do analisando a fim de que o material recalçado se expresse, Bourgeois quebrou a forma aparentemente acabada e irreduzível dos monólitos, substituindo-os por assemblages de elementos que giram em torno do eixo central vertical e são, portanto, suscetíveis de reconfigurações, reorganizações e ajustes”²¹.

Em interpretações como esta o trabalho formal de Bourgeois é equiparado à atividade do psicanalista. No limite, o cerne arte de Bourgeois seria um trabalho de autoterapia, de autoanálise, com as obras servindo de instâncias transferenciais, capazes de resignificar seu passado. A analogia não deixa de ter interesse, mas talvez não seja esta a única entrada possível para no trabalho da artista. Ela é mesmo ironizada por Bourgeois em seu texto sobre a autoexpressão. É preciso recordar que esta é definida por ela como “fatal”. Fatal porque necessária: não há uma instância anterior à singularidade das experiências vividas pelo artista capaz de orientá-lo em seu trabalho; abandonado à própria sorte, o artista tem apenas a si próprio como matéria-prima de sua obra. Entretanto, não há nenhuma garantia de cura ou consolação. Neste texto, Bourgeois coloca a aporia como marca distintiva da atividade poética.

²¹

LARRAT-SMITH, Philip. *Op. Cit.* p. 15.

8.0: *Mulher Voadora (Femme Volage)*, 1951. Madeira Cromada. 185.4x 457x 33cm. Louise *Bourgeois Trust*.

9.0: *Figura Adormecida (Sleeping Figure)*. 1950. Madeira Cromada. 188cm (altura). Museu de Arte Moderna de Nova York.

Na mesma senda biográfica caminham aqueles que julgam possível compreender a obra de Bourgeois à luz do feminismo. Na segunda página de seu estudo sobre a artista, Mignon Nixon declara que:

*“Qualquer matriz de interpretação para a arte de Bourgeois deve certamente se desenhar em torno dos marcos do feminismo e da psicanálise. A resistência determinada de seu trabalho a padrões patriarcais de genealogia e influência, e seus temas cardinais da agressão feminina e do desejo, demandam uma análise política instruída pelo feminismo”*²².

Enfileirando-se ao lado de feministas norte-americanas alinhadas com a psicanálise, Nixon entende a obra de Bourgeois como um manifesto contra o patriarcado. É bem verdade que a artista se manifestou algumas vezes sobre a condição da mulher no mundo das artes, é também evidente que o papel central da sexualidade e do erotismo em seu trabalho. Embora Nixon seja cuidadosa e hábil no manejo dos conceitos psicanalíticos e atentas às passagens formais na obra de Louise, a sombra da biografia também anuvia o sol claro da liberdade sexual. Seu estudo se inicia evocando o ambiente social em que Bourgeois cresceu: uma família de classe média francesa no começo do século XX. Isto por si só já a coloca enredada na trama autobiográfica urdida por Bourgeois a partir de “Abuso Infantil” (*Child Abuse*). Segundo a crítica, embora viesse de um ambiente pequeno burguês, a mãe da artista era feminista e socialista. Esta formação fez com que Bourgeois entrasse em choque com o “patriarcado surrealista”, logo em seus primeiros contatos com o grupo então popular em Paris, e que posteriormente ela encontraria em Nova York²³. Ela chega a esta conclusão a partir de uma declaração de Bourgeois de 1979 realizada para a publicação *“Originals – American Women artists”*²⁴, posteriormente reproduzida na compilação de escritos e entrevistas da artista. Neste depoimento, Bourgeois está na realidade explicando a origem do seu nome:

²² “Any matrix of interpretation for Bourgeois’s art must surely be drawn along the axes of feminism and psychoanalysis. Her art’s determined resistance to patriarchal patterns of genealogy and influence, and it’s cardinal themes of feminine aggression and desire, demand a political analysis informed by feminism”. NIXON, Mignon. *Op. Cit.* p. 02-3.

²³ NIXON, Mignon. *Op. Cit.* p. 03.

²⁴ MUNRO, Eleanor. *Originals – American Women Artists*. Nova York: Simon & Shuster, 1979, pp. 154 – 9.

“Deram-me o nome de Louise porque minha mãe era feminista e socialista; seu ideal era Louise Michel, a Rosa Luxemburgo francesa. Todas as mulheres em sua família eram feministas e socialistas – e das ferozes!”²⁵.

10.1: “Abuso Infantil” (*Child Abuse*), páginas 1 e 2. Publicado em *Artforum*, Vol. 20, No. 04, Nova York, Dezembro de 1982.

10.2: “Abuso Infantil” (*Child Abuse*), páginas 3 e 4.

²⁵

BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. *Op. Cit.* p. 112.

No entanto, em seus escritos e depoimentos Bourgeois não fala de forma única de sua mãe, e nem da origem de seu nome. Chega a insinuar que ele seria apenas uma variação do nome do pai, Louis, pois este desejava ter um filho, e não uma filha²⁶. Não se trata, no entanto, de estabelecer discussões a respeito da veracidade histórica da biografia de Louise Bourgeois. Trata-se, antes de tudo, de reconhecer que a narração autobiográfica em Bourgeois se dá no contexto de uma montagem, cuja correspondente escultórica é as *assemblages*. “Abuso Infantil” justapõe fotografias pessoais, fotografias anônimas e fotografias de antigas obras da artista a um relato que narra suas desventuras de infância. Este gesto é seminal para a obra tardia de Bourgeois, que poderíamos estabelecer como aquela realizada após a retrospectiva no *MoMA* de 1982. Seminal porque nele Bourgeois coloca em sua fotomontagem, no canto esquerdo superior da primeira página uma importante chave de leitura: “Um projeto de Louise Bourgeois”; na outra página, no canto superior direito lê-se então: “Abuso Infantil”. De modo que se poderia colocar como título completo da fotomontagem: “Um projeto de Louise Bourgeois: Abuso Infantil”. Interpretado por este viés, é a própria artista que agencia o abuso. E, mais significativo, agencia obras e fotografias pessoais, mesclando assim, vida e obra. Além disso, o nome próprio da artista é transformado em título. O jogo entre arte e vida passa, pois, pela forma como Bourgeois trabalha a questão da autoria. Se a “autoexpressão é sagrada e fatal”, o sujeito desta autoexpressão é colocado em questão por Louise, pois ele parece não ser mais uma instância anterior à obra, mas que é construído junto com esta, pois os elementos autobiográficos são inseridos por meio de uma montagem (procedimento que tem seu análogo tridimensional na *assemblage*). Como interpretar a montagem em Louise Bourgeois?²⁷ Mais do que isso, o que fazer

²⁶ BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. *Op. Cit.* p. 358.

²⁷ A fotomontagem foi procedimento amplamente utilizado no alto modernismo, sendo considerado por parte dos críticos como gesto inaugural do cubismo. O papel da montagem nas vanguardas é amplamente estudado por Peter Bürger, sua *Teoria da Vanguarda*. Para Bürger o papel da montagem é essencial para a compreensão da ruptura das vanguardas heróicas com a tradição, chegando a atribuir-lhe papel central no combate à arte humanista desde o século XV: “Um teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista. O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, continua a ser um pedaço da realidade, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro. Assim, é rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar uma transposição da realidade.”. (BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 153-4). Em Bourgeois, a fotomontagem se dá em contexto absolutamente outro. Sem dúvida, ela diz respeito às relações entre arte e realidade, mas as razões da artista são bem menos altaneiras do que as evocadas pelo alemão. Publicada no interior de uma revista, *Abuso Infantil* circula através de um veículo

com a série de declarações, textos e obras que parecem autorizar uma visada psicobiográfica na leitura de sua obra? Não é possível ignorá-los, mas talvez estes vestígios possam ser trabalhados a partir de outros pontos de vista.

Este dado é essencial na constituição da série *Cells*, iniciada em fins dos anos oitenta, e que ocupou a artista até sua morte, em 2010. Como afirma a crítica holandesa Mieke Bal, as *Cells* em sua *assemblage* de uma miríade de materiais os mais diversos, de objetos prontos e anônimos (portas, fragmentos de tecidos, peças soltas de mármore, móveis) convocam o ato de ver, esbatendo as fronteiras entre ver e descrever. Nestas obras, a narração é performática. Estabelece-se na presença da observação do espectador, cabe a ele, em seu percurso *voyeur*, narra a cena, na tentativa de fornecer uma unidade aos objetos diversos os quais ele, o observador, circunda ao caminhar ao redor da obra. Não há, portanto, uma narratividade anterior, para usar a expressão de Bal. O engajamento do olhar do espectador é que ativa as possibilidades narrativas trazidas pelos objetos reunidos em núcleos específicos, dados em cada uma das *assemblages* ²⁸. Assim, a narração torna-se drama, cena, um jogo de espelhos no qual o espectador é convidado a participar.

de massa. Não se trata, portanto, de dessacralizar o espaço das artes, pois a obra já já se encontra em um meio bastante mundano. Além disso, as relações entre arte e realidade questionadas por sua obra são menos as relações da arte com sua realidade social, e mais as relações entre ela e a realidade psíquica, como será explorado mais a frente neste estudo.

²⁸ BAL, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*. Chicago: The University of Chicado Press, 2001, pp. 48 – 9.

10.3: *Abuso Infantil (Child Abuse)*. Páginas 5 e 6 (alto), e 7 e 8 (abaixo).

Isto posto, torna-se claro o papel central que a fotomontagem “Abuso Infantil” teve no trabalho de Bourgeois. Ela pode ser tomada como uma espécie de paradigma que orientará a artista em suas instalações e no uso das *assemblage*. Explica, por outro lado, porque a tentação de ver em suas obras ícones compreensíveis por uma contextualização psicobiográfica é tão grande. Tal leitura se dá com base em um tratamento metafórico das obras, que as remete sempre à vida sua vida pessoal, seja em

suas relações familiares, seja em sua relação com os “patriarcas” da arte moderna. A abertura para a narração que as obras posteriores a 1980 proporcionam, de fato, se presta a isso, uma vez que na narração trata-se sempre de trazer um passado para o presente²⁹. A compreensão da junção do que poderia ser um impulso alegórico (como Craig Owens caracteriza a arte posterior às vanguardas) na obra de Bourgeois com sua vida se daria pela flexão do que seria esta alegoria com uma autoria generalizada, inflacionada, que parece separar-se da assinatura da artista. Mas talvez seja possível encontrar um outro arsenal teórico mais apto a entender sua obra do que a noção de alegoria³⁰.

Owens pensa a artes posterior às vanguardas como um retorno do alegorismo, reprimido desde pelo menos o século XIX pelo símbolo. O símbolo seria passível de exposição por si só, não necessitando de um texto anterior a si para explicar-se, enquanto a alegoria seria sempre um fragmento de conceito, um mero ornamento, tendo assim um caráter menos inteligível do que o primeiro. Enquanto a alegoria se restringiria ao particular, o símbolo representaria, no particular, a universalidade. Ao retomar a dicotomia símbolo/alegoria, o autor procura desfazer esta visão em seu entender preconceituosa da alegoria. Procura demonstrar como ela é central para as obras de artistas fundadores do modernismo, como Manet e Baudelaire. Define-a, para tanto, como uma estrutura onde “um texto é lido através de outro, ainda que esta relação possa ser fragmentária, intermitente ou caótica; o paradigma do trabalho alegórico é o palimpsesto”.

Uma vez desfeitos os maus entendidos, Owens retoma Benjamin, retomando positivamente a alegoria como índice da perda, donde sua potência crítica. Assim, artistas distintos como Sherrie Levine, Robert Longo e Smithson poderiam ser caracterizados como alegóricos, na medida em que suas obras dependem sempre de uma duplicação de um material anterior (seja um espaço, seja uma imagem). No entanto, estas alegorias “não reconstroem um sentido original que talvez tenha sido esquecido ou obscurecido; alegoria não é hermenêutica. Antes, ela adiciona um outro sentido à imagem. Se ela o adiciona, no entanto, ela o faz apenas para substituí-lo: o sentido alegórico suplementa o antecedente; é um suplemento. É por isso que a alegoria é

²⁹

BAL, Mieke. *Op. Cit.*

³⁰

condenada, mas é esta também a sua significação teórica.”³¹. Mobilizar a noção de alegoria para o trabalho de Bourgeois traz o inconveniente de se recair na ideia de um texto perdido, anterior à obra, e que a suportaria; admitir o trabalho de Bourgeois como alegórico implicaria em aceitar uma narrativa anterior à própria obra, e não construída a partir da mesma.

Obras como as de Levine, Smithson e Bourgeois sem dúvida levam o observador a postular uma realidade fora delas mesmas. Não são obras de arte “puras”, como entendia certo modo de ler obras no modernismo. Refletindo sobre esta trajetória (sobretudo a de Greenberg e seus discípulos, entre os quais ela própria de incluiu durante alguns anos), Rosalind Krauss afirma que: *“Este método [da crítica modernista] exigia lucidez. Exigia que não se falasse de nada que não se pudesse designar na obra de arte considerada. Implicava que nosso modo de perceber a arte do presente estivesse vinculado ao que sabíamos sobre arte do passado. Implicava ainda o emprego de um tipo de linguagem que fosse aberto a algum tipo de verificação”*. Esta maneira de ver as obras, e que de muitas formas povoou a autocompreensão da arte modernista, muitas vezes se viu desencontrada com obras de artistas surgidos a partir dos anos 1970 e 80, como os citados acima. Como relata Krauss a respeito de sua experiência em uma exposição deste período, algumas obras *“manifestam a necessidade de encontrar e expressar uma estrutura que já não seja 'inocente'”*³².

Muito embora o ensaio de Owens tenha o mérito de mostrar o papel controverso da alegoria ao longo da Arte Moderna, noções tão fortemente carregadas filologicamente talvez não se prestem tanto a atenção às particularidades de obras de arte específicas, como é exigida do trabalho do crítico. Mas não se trata de negar a inserção das questões levantadas por *Abuso Infantil* e a série *Cells* num cenário mais amplo das artes visuais nos começos dos anos 1980.

É proveitoso notar que Bourgeois praticamente nunca assinou suas publicações. Na sua famosa coletânea de escritos e entrevistas, Bourgeois aparece como coautora, ao lado do curador Hans Ulrich Obrist e de Marie Laure Bernardac e, mais importante, seu

³¹ OWENS, Craig. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. In: *October*, Vol. 12. (Primavera de 1980), pp. 67 – 86

³² KRAUSS, Rosalind. “Uma Visão do Modernismo”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 167-71.

nome torna-se título: “Louise Bourgeois: Destruição do pai/ Reconstrução do pai”,

título que remete a obra quase homônima dos anos setenta, **figura 11**, cuja cena, uma espécie de palco de teatro de marionetes, é agenciada como fio condutor nesta coletânea de textos e entrevistas.

11. *A Destruição do Pai (The Destruction of the Father)*. 1974. Gesso, látex, madeira e tecido. 238x 362x 248,5cm.

Em *Cells*, os objetos dispostos, se podem ser vistos como indícios de uma ação ocorrida anteriormente, só podem ser elaborados enquanto narração através da circulação que o observador empreende ao redor das obras. Sendo impossível de apreendê-las em um único olhar, o observador deve caminhar ao redor delas, tentar penetrar em sua estrutura, muito embora os espaços sejam fechados em si mesmo e tenham seu acesso vedado ao público. Um exemplo claro deste procedimento é observado por Mieke Bal, na *Cell* intitulada “Aranha” (*Spider*), de 1997: Há uma cadeira no centro que pode ser elaborada no imaginário do observador como sendo o

local onde ele próprio poderia colocar-se dentro da obra³³. Uma cadeira, banco ou cama são objetos que se repetem com frequência nesta série de instalações, são assim lugares imaginários do observador, **figuras 12, 13 e 14**.

12: *Cell (Aranha) (Spider)*, 1997. Aço, tecido, madeira e vidro. 477,22x 68,8x 436, 88cm.

³³

BAL, Mieke. *Op. Cit.*

12,1: Detalhe de *Cell (Aranha)*.

13: *Cell I*, 1991. Vidro, tecido, madeira, metal. 210,82x 243, 84x 274, 32cm.

14: *Cell VI*. 1991. Madeira cromada e metal. 160, 02x 114,3x 114,3 cm.

Destarte, a autoria é mais uma fantasia do observador/leitor da obra tardia de Bourgeois do que propriamente fruto de uma assinatura da artista. Cabe a ele, ao observador/leitor, atravessá-lo. Com efeito, a desarticulação da relação entre assinatura e autoria é essencial para se compreender os efeitos estéticos de sua obra. É ela que motiva o jogo de máscaras entre Louise Bourgeois e o observador/leitor.

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?”³⁴. 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

³⁴ 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.

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 ato a objeto cuja propriedade pertenceria a alguém ³⁵. 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”*³⁶.

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”

³⁵ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* p. 275.

³⁶ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* pp 273-4.

³⁷, 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 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 noventa, 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 *Filette*, de 1968, **Figura 15**. 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 1982³⁸, mesmo ano da retrospectiva no MoMA e da publicação de *Abuso infantil*.

³⁷ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* p. 276.

³⁸ MORRIS, Frances. "Robert Mapplethorpe" In: MORRIS, Frances (org.). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, p. 172.

15.: Robert Mapplethorpe. *Louise Bourgeois*. 1982.

16: Robert Mapplethorpe. *Louise Bourgeois*. 1982.

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 *Filette* põe em evidência a dimensão figurativa da obra, a representação de um pênis. Mas usualmente, *Filette* é exibida em suspensão, participando da série de esculturas suspensas do final dos anos sessenta, a qual pertence também *Janus Fleuri*, **Figura 7**. 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 *Filette*, 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, *Filette* (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 16**. Ao posar com *Filette* nos braços, é como se a modelo Louise Bourgeois quisesse de fato agarrá-la, fixa-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 do sexo dos velhos. A figura torna-se personagem. Assim, *Filette* 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:

*“(...) 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.”*³⁹

Os signos autobiográficos mobilizados por Bourgeois em *Abuso Infantil*, **figura 10.3**, apresentados em fotografias são, portanto, algo do passado já morto e imóvel, de 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

³⁹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, p. 118.

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”⁴⁰. Tal seria o significado da presença desta linguagem, a fotografia, e de todos esses gestos de Bourgeois partir dos anos oitenta. 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 reconciliadora⁴¹. 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 anos oitenta, 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 sessenta a morte do

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 150.

⁴¹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 51.

Autor⁴², (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 setenta e oitenta⁴³, 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 Basilitz. 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 tornam “mera superfície das mesmas”⁴⁴. Porém, trata-se, evidentemente, de uma outra forma de morte do Autor. Trazê-lo ao primeiro plano, torna-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 autoimplosão, 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 autoexpressão, 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:

“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

⁴² BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 64.

⁴³ FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 168.

⁴⁴ Citado por FOSTER, Hal. *Op.Cit* p. 128.

*para a criança, tanto as leis da natureza como as da sociedade serão revogadas para ela, que novamente será centro e âmbito 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 acossada 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 objetual revela inconfundivelmente a sua natureza de outrora*⁴⁵

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 desaparecimento, 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 Imagem⁴⁶. Daí não 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*, **figura 17**, 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 expectadores a percorrerem a trama de sua teia. Geralmente intituladas *Maman*, mamãe, gigantescas aranhas indiciam ao espectador a

⁴⁵ FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo*. In: *Obras Completas 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 36-7.

⁴⁶ 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 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.

tarifa 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 ⁴⁷. Ela é, portanto, igualmente representante da fantasia do sentido pleno, da pacificação da libido, profundamente aparentada com a fantasia de onipotência do narcisista. Sempre ameaçado 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” ⁴⁸.

⁴⁷ FREUD, Sigmund. 29ª Nova Conferência Introdutória à Psicanálise. In: *Obras Completas Vol.18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 149.

⁴⁸ “*Énigmatique, la femme l’est parce qu’elle manque de pénis. Freud rappelle que c’est elle qui inventa le tissage pour voiler sa nudité, c’est-à-dire pour voiler qu’elle n’a rien à cacher; pour voiler un trou. L’araignée qui tisse est pour Freud un symbole de la mère phallique. Or le texte n’est tel que parce que tissu qui dissimule, vêtement qui cache, par peur de la castration*”. KOFMAN, Sarah. *L’Enfance de L’art: Une Interprétation de la Esthétique freudienne*. Paris: Galilée, 1985, p. 90.

17: Maman. 1999. Aço e Mármore. 927,1 x 891,5 x 1023, 6cm

Metaforizada em mãe fálica nos retratos de Mapplethorpe, Bourgeois torna-se ela também uma de suas aranhas. Ao espectador de sua obra, as *Aranhas* 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, quicá 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*”⁴⁹.

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”⁵⁰. 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 obra⁵¹. 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 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

⁴⁹ BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. *Op. Cit.* p. 131.

⁵⁰ “*Le souvenir est une construction substitutive originaire suppléant au manque de sens de la expérience passée. La mémoire est toujours déjà imagination. Le sens ne se donne pas dans la présence, Il est construit après coup.*” KOFMAN, Sarah. *Op. Cit.* p. 97.

⁵¹ KOFMAN, Sarah. *Op. Cit.* p. 116.

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 reprimido⁵². 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 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.

⁵² 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.

*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’”.*⁵³

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*”⁵⁴.

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 supérflua 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*”⁵⁵. 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 em *Além do princípio do prazer*⁵⁶. 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

⁵³ *Sobre a Beleza: uma conversa com Bill Beckley*. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. *Op. Cit.* p. 357-8.

⁵⁴ *Notas seletas de diário 1991 – 97*. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. *Op. Cit.* p. 364.

⁵⁵ *Notas seletas de diário 1980 – 87*. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. *Op. Cit.* p. 131.

⁵⁶ Neste estudo Freud nos apresenta o caso de um garoto de pouca mais de um ano de idade que, através de um jogo com um carretel, elabora simbolicamente o desprazer causado pelas eventuais ausências da mãe: “*Ele tinha um carretel de madeira, em que estava enrolado em um cordão. Nunca lhe ocorria, por exemplo, puxá-lo atrás de si pelo chão, brincar de carro com ele; em vez disso, com habilidade lançava o carretel, seguro pelo cordão, para dentro do berço, através de seu cortinado, de modo que ele desaparecia, nisso falando o significativo o-o-o-o* [Que para Freud corresponde a palavra “fort”, “foi embora”], e depois o puxava novamente para fora do berço, saudando o aparecimento com um alegre ‘da’ [está aqui]. Então era essa a brincadeira completa, desaparecimento e reaparição, de que geralmente via-se apenas o primeiro ato, que era repetido incansavelmente como um jogo em si, embora sem dúvida o prazer maior estivesse no segundo ato. A interpretação do jogo foi simples, então. Ele estava relacionado à grande conquista cultural do menino, à renúncia instintual por ele realizada, ao permitir a ausência da mãe sem protestar. Compensava a si mesmo, digamos, ao encenar o desaparecimento e a reaparição com os objetos que estavam ao seu alcance”. FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. In: *Obras Completas Volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 172-3.

aspecto anódino, onde os objetos carregam poucos vestígios de manipulação, **Figura 18**. 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 ⁵⁷. 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” ⁵⁸. 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”, **Figura 19**. 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 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:

⁵⁷ Aproximando-se bastante da concepção freudiana de representação como representante, tal como expota por KOFMAN, Sarah. *Op. Cit.* p. 118.

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultural Ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p 53.

*“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.”*⁵⁹.

Figura 18.1: Cell(Três Esferas de Mármore Branco) (Three White Marble Spheres). Ferro, Vidro, Mármore e Espelho. 213,36 x 213, 36 x 213,36

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* p. 62.

Figura 18.2: Cell (Roupas) (Clothes). 1996. Madeira, Vidro, Tecido, Borracha, Alumínio. 210,82 x 441,96 x 365,76cm.

Figura 19: Sem título (Eu estive no Inferno e Voltei) (I Have been to Hell and Back). 1996. Lenço Bordado. 49,5 x 45,7 cm.

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*, 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, **Figura 20**. 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*⁶⁰. 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 própria 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 psíquica⁶¹.

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

⁶⁰ 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. O conteúdo mesmo do texto joga com a disjunção entre autoria, assinatura e identidade: “Comumente, o espelho os aprisiona e os retém fechados. Eles se mantêm fascinados ali defronte. Eles são absorvidos, separados da realidade, e apenas com o seu vício mais caro, a vaidade. Rose Sélavy”. In: ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 98.

⁶¹ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 84.

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.

Figura 20.1: Cell XI (Retrato) (Portrait). 2000. Aço, Aço Inoxidável, Madeira, Espelhos e Tecido. 178 x 109 x 109cm.

20.2: *Cell XIV (Retrato) (Portrait)*. 2000. Aço, Vidro, Madeira, Metal e Tecido. 188 x 122 x 122cm.

20.3: *Cell XXIII (Portrait) (Retrato)*. 2000. Aço, Tecido, Madeira e Vidro.

Capítulo 2

Espelhos e Abismos: Erotismo

O erotismo percorre a obra de Louise Bourgeois de ponta a ponta nos aproximadamente sessenta anos de produção da artista, tornando-se visada privilegiada para a compreensão de sua obra, tanto nos temas, destacados por psicanalistas e feministas, da ambivalência afetiva com relação à figura paterna, quanto em seus avanços formais. Mas isso seria dizer muito pouco. A radicalidade da erótica em Bourgeois, como se pretende dar a ver adiante, está na invasão do domínio do formal no campo do conteúdo, e das temáticas na forma, de modo a entrelaçar as duas de tal maneira que acaba por criar um emaranhado de difícil, senão impossível, solução. Não está no escopo deste estudo esgotar este aspecto infinitamente rico de sua obra, mas tentar circunscrevê-lo como porta de entrada privilegiada, uma vez que revela o jogo de esquivas e engajamentos que se estabelece entre observador e obra. A presença de signos ariscos em Bourgeois não se restringe às dinâmicas entre autoria, assinatura e autobiografia emergentes em meados nos anos oitenta, mas opera de diferentes modos ao longo de seu trabalho. Isso nos obriga a abandonar a perspectiva cronológica, de modo a podermos vislumbrar esta linha de força em sua maior potência. Seria mesmo uma contradição em termos tentar traçar uma trajetória linear de evolução do erotismo. E a ideia de que Bourgeois tenha de algum modo realizado progressos no que tange à arte erótica, encontra-se, desde já, fora de questão. Deixemos este assunto aos naturalistas, geneticistas etc.

À guisa de introdução, poder-se-ia formular de maneira sumário que o erotismo de Bourgeois se dá a partir de uma deflação semântica; o significado, não desaparece, mas permanece como resto que convoca o olhar no espectador a percorrer inúmeras vezes os limites materiais de seu trabalho. Estas obras permanecem, assim, numa fronteira pouco clara entre escultura e objeto. Trata-se de um erotismo que mostra pouco. O suficiente para mobilizar no público diversas sensações, num trabalho semelhante à perlaboração, onde os significados são passíveis de câmbio, de modo a expandir suas capacidades de representação. É preciso notar que, em realidade, poucas obras de Bourgeois possuem temas sexuais explícitos. Este erotismo está, na verdade, na generalização do sexual que se produz na relação com o público. Com exceção de *Fillete* **Figura 1**, as imagens licenciosas mais se insinuam do que se explicitam em sua

obra. No entanto, o impacto de *Filette* parece ter sido tão grande, talvez ampliado pela popularidade do retrato feito com Mapplethorpe, que esta obra acabou por desprender-se da série de demais esculturas suspensas em Bourgeois, ganhando uma espécie de autonomia com relação a estas. *Janus Fleuri*, **Figura 2**, por sua vez, é a mais ambivalente destas esculturas do ponto de vista da figuração. Janus é, em realidade, a figura da transformação por excelência. Divindade latina, das passagens e dos começos, aparece em Ovídio e em outros autores da latinidade, sempre representado por dois rostos, um que olha para frente e outro para trás. Ocorre que, em Bourgeois, não encontramos rostos nas duas extremidades da escultura, mas formas ovoides indefinidas. É possível, através delas, entender o que a artista nos apresenta como obra e que tipo de relação com o expectador ela pode estabelecer ⁶². Como veremos, Bourgeois como que devolve o olhar do espectador ao quadro no qual se encontra o olhar infantil, reaparecido na fantasia da cena primitiva do adulto, ansioso por remeter os objetos do mundo à sua satisfação e, ao mesmo tempo, ameaçado pela diferença que encontra nele.

⁶² Aqui é possível apontar uma distância entre a artista e o ideário do minimalismo de um Donald Judd ou de um Robert Morris, por exemplo, em sua recusa de qualquer atribuição metafórica à obra. Para Bourgeois, o caráter figurado (mas não figurativo) da linguagem visual é inevitável. Georges Didi-Huberman (recorrendo a Lacan e Freud, inclusive) contesta a visão que os próprios minimalistas faziam de sua obra. (Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998).

Figura 1: *Fillette (Menininha)*. 1968. Látex sobre Gesso. 59, 5 x 26, 5 x 19, 5cm. Museu de Arte Moderna de Nova York.

Figura 2: *Janus Fleuri (Janus Florido)*. 1968. Bronze e pátina dourada. 25,7x31,8x21,3cm.

Que pode um espectador encontrar ao olhar *Fillette*? Talvez um pequeno obelisco ou totem. Alguma figura heráldica, ereta, sólida, firme. A fantasia humana realizada: encontrar o falo, o pênis. A possibilidade da castração para sempre afastada. O falo em relação totalmente transparente, talvez até pornográfica. Penso nas descrições que Freud faz do fetichista em seu artigo sobre o assunto: O horror à castração pode erigir monumentos ⁶³ (no caso do fetichismo), afirma, a partir do momento em que o menino olha, debaixo de sua estatura, que a mãe não possui pênis ⁶⁴. A possibilidade de não haver pênis, por sua vez, leva-o a questionar sobre a possibilidade da desapareição do seu próprio. Se o gesso é um material ideal para se fazer moldes pela rigidez que possui, o

⁶³ Segundo Lacan um troféu, o signo de um triunfo. (LACAN. *O Seminário IV: A relação de Objeto*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1995, p. 159).

⁶⁴ FREUD, “El Fetichismo”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires/Madri: Amorrortu.

látex, com suas rugosidades, fornece à obra a organicidade da pele, a imperfeição da superfície onde subjazeria fluxos dos mais diversos fluídos. Bourgeois é astuta na resolução material e formal desta escultura, pois os materiais que escolhe dão ao produto final um aspecto robusto e corpóreo. No entanto, não é só a textura que nos parece corpórea, pois olhando a silhueta da obra (e parece haver uma) um observador de imaginação mais solta poderia notar, traçando uma linha com o olhar, debaixo para cima, duas curvas, uma de cada lado, conferindo, assim, ao pênis, o *physique de rôle* de uma garota gordinha: *Filette*, menininha. Esse talvez fosse o sonho do fetichista, o falo conservado em sua feminilidade. No entanto, não devemos nos esquecer que a escultura é suspensa, presa por um gancho que sai da parte superior e se prende à parede ou ao teto, como as peças de carne que vemos nos açougues. Com isso a artista nos devolve à condição da criança descrita por Freud, tememos perder o “faz-pipi” como o pequeno Hans, uma vez que somos obrigados a olhar debaixo para cima. O único acesso que nos é dado para a obra é através do olhar infantil. É na perda da imagem do pênis que a obra começa. Mas não foi a primeira vez que uma escultura foi suspensa na arte moderna, este expediente remete-nos a Giacometti e à sua *Bola suspensa* **Figura 3**, de 1930. Uma esfera⁶⁵, que parece ter sido fatiada, é suspensa no interior de uma estrutura de ferro; a parte cortada fica para baixo. Sob ela, há uma meia-lua. Se a corda é movimentada, a esfera se desloca, em um movimento que pode ser tanto o de acariciar quanto o de cortar. Não se sabe ao certo quem corta quem, ou quem acaricia quem. Vemos a ambigüidade do movimento: de amor ou de agressão, ambigüidade esta tão familiar à ambivalência pulsional do neurótico. Temos a imagem no limite da visão, do que podemos ver. Isso também é explorado por outros artistas próximos do surrealismo, como o olho cortado à navalha do *Cão Andaluz*, de Buñuel, ou das infindáveis mutações da esfera de *História do olho*, de Bataille. Na árvore genealógica de *Filette*, também é possível encontrar outra obra do escultor, *Pointe à l’oeil* **Figura 4**, onde uma estaca de madeira ameaça a concavidade de uma semi-esfera⁶⁶. Assim, nos anos trinta, em pleno modernismo, tem-se que a suspensão da escultura criava imagens que recusavam a figuração, apelando para o caráter paradoxal do olhar, colocando em questão as expectativas do observador, que poderiam estar, de forma velada, na representação.

⁶⁵ Em relação a Giacometti, sigo, em grande parte, KRAUSS, Rosalind. “No more play”. In: *The Originality of the Avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

⁶⁶ BERNARDAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006, p. 108.

Sabemos que o imaginário será considerado por Lacan como o lugar dos processos primários⁶⁷, daquela ruína antiga que insiste em existir no sujeito.

Figura 3: Alberto Giacometti. Bola Suspensa. 1931. Gesso e Metal. 60,6x35,6x36,1cm

⁶⁷ SAFATLE, Op. Cit. p. 30-31.

Figura 4: Alberto Giacometti. *Pointe à l'oeil*. 1932. Gesso. 13.5 x 59.5 x 31 cm

Relendo *Além do princípio do prazer*, Georges Didi-Huberman nos coloca o quadro dentro do qual algo se torna uma imagem nos seguintes termos: ela aparece quando “o que vemos é suportado por uma obra de *perda*, quando disto alguma coisa *resta*”⁶⁸, leitura sem dúvida feita tendo em vista o modo como Lacan entende a dinâmica libidinal, uma vez que nele o horror à castração nos mostra como nosso desejo é, na realidade, desejo do outro⁶⁹. A falta do falo, mostra-nos Lacan, é estruturante da relação que temos com a Alteridade, ou seja, da nossa relação com o objeto *a*. Ao tocar o carretel que se aproxima, a criança, no texto de Freud, por ele perde interesse, ela não mais o vê, não tem mais dele uma imagem e atira-o longe. Ao contrário, é vendo-o dela se aproximar que a imagem se cria. Paradoxalmente, só na ausência há imagem e, no que diz respeito ao objeto concreto, ele só é eficaz, afirma Didi-Huberman remetendo-se a Lacan, quando de certo modo falha. Bourgeois tira-nos o pênis para que dele façamos algo. Coloca-o no alto. Lá em cima, as duas formas ovóides que formam o que poderia ser apreendido como testículos transmutam-se, se aproximam da visão do sexo feminino, tão temida pelo pequeno Hans (mas também pelo *Homem dos Lobos*⁷⁰). Ela não nos oferece trégua ou termo, pois não há como fixar nela uma figura. Nessa escultura vemos como a dicotomia erigida pela moderna História da Arte entre

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, pp. 80-81.

⁶⁹ SAFATLE. *Op.Cit.* p. 33.

⁷⁰ “Ele começou então a brincar com seu membro diante da Nânia [...] A Nânia o decepcionou, fez uma cara séria e explicou que aquilo não era bom. As crianças que faziam aquilo ficavam com uma ‘ferida’ no lugar.” FREUD. “História de uma neurose infantil (‘O Homem dos Lobos’).” In: *Obras Completas volume 14*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, pp. 34-35.

abstração e figuração mostra-se insuficiente e pobre ⁷¹. Rosalind Krauss, em seu ensaio sobre a artista, recorre à noção de Informe, retirada de Georges Bataille, a fim de melhor compreender esta escultura ⁷². (Por outro lado, no mesmo artigo a crítica norte-americana recorre à noção kleiniana de Objeto parcial, que é aplicada não só à *Filette*, mas também a outros dos seus trabalhos, assim como o faz Mignon Nixon em sua monografia sobre a artista, por sinal tese de doutorado orientada por Krauss ⁷³. Se a noção de abstração parece inadequada, já que parece prezar por algo que seria uma espécie de pureza da forma, o informe realiza um outro tipo de crítica da representação, uma vez que aponta para o seu limite enquanto máscara de uma pulsão amorfa que habitaria toda a forma ⁷⁴. Nesse sentido *Filette* seria informe. Mas este inventário do Informe não é estranho à dinâmica da libido tal como descrita por Freud através do exemplo de seu neto, a qual podemos nos referir como sendo a do “Fort/Da” ⁷⁵. Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois ⁷⁶ afirmam que, em Freud, o surgimento da linguagem se dá nesse jogo de ritmo, de separação e conexão, no qual desaparecimento e retorno fornecem a base para a fala. Assim, o início da representação se dá na negação do objeto, uma vez que é no afastamento do carretel que temos dele o signo “fort”. É também na negação que temos acesso ao que está reprimido em nosso inconsciente. Portanto, de um ponto de vista lacaniano, a escultura de Bourgeois nos convida a uma simbolização do objeto, para além da sua imagem.

No mesmo ano de 1968, Louise Bourgeois realiza três outras esculturas suspensas **Figuras 5**. *Janus* é um cilindro curvo que apresenta em ambas as

⁷¹ O melhor exemplo disso talvez seja a *História da Arte* de Ernst Gombrich. Quanto a Argan, embora não use o termo “abstração”, acaba por utilizar o binômio “figurativo” e “não-figurativo” em seu *Arte Moderna*.

⁷² Me refiro a “Louise Bourgeois: Portrait of the artist as *Filette*”. In: *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 2000.

⁷³ Me refiro a NIXON, Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a story of modern art*. Cambridge: MIT Press, 2005.

⁷⁴ Cf. BOIS, Yve-Alain. “The Use Value of ‘Formless’”. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user’s guide*. Nova York: Zone books, 1997. Didi-Huberman também estuda a noção batailliana de informe, apontando para uma dialética entre a forma e o informe que não é reconhecida pelos dois primeiros autores, (ver seu ensaio *La Ressemblance informe ou Le Gai Savoir Visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995).

⁷⁵ Refiro-me a mesma passagem citada por Didi-Huberman: “Esse bom menino tinha o hábito, ocasionalmente importuno, de jogar todos os pequenos objetos que alcançava para longe de si, a um canto pequeno do aposento, debaixo da cama etc. [...] Ao fazer isso ele proferia, com expressão de interesse e satisfação, um forte e prolongado *o-o-o-o*, que, no julgamento da mãe e deste observador, não era uma interjeição e significava ‘fort’ [ir embora] [...] depois o puxava novamente para fora do berço, saudando o aparecimento dele com um alegre ‘da’ [está aqui]. FREUD. *Além do princípio do prazer*. In: *Obras completas volume 14*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 172.

⁷⁶ BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. “Yo-yo”. In: *Op. Cit.*

extremidades formas ovóides. Ambas poderíamos ser associadas a glândes. Ao contrário de *Filette*, a imagem do falo não é apresentada em toda a sua potência. Além disso, o fato de haverem formas arredondadas dos dois lados poderia levar-nos a pensar no órgão reprodutor da mulher, com suas duas trompas de falópio. Na região central do cilindro, vemos que há uma rugosidade; ela nos remete aos pêlos pubianos, que poderiam tanto pertencer à base do pênis (o que imediatamente nos coloca sobre a pergunta: de qual pênis?) quanto aos pêlos que poderiam estar escondendo uma genitália feminina. Em suas outras duas versões, Bourgeois veste está parte rugosa no centro com uma jaqueta, talvez escondendo aquilo que não queiramos ver: a ausência do falo, que não deixa de brotar em cada um dos lados e, por ser dois, não é nenhum. Ao mesmo tempo ela nos dá uma jaqueta de couro, ela nos diz que é uma jaqueta de couro, dá com ela o título da obra. O que fazemos nós como observador? Podemos agir como o Pequeno Hans que suplicava que seu pai entrasse em função⁷⁷, podemos nos apegar à jaqueta como ele se interessou pelas calças da mãe, rechaçando esse Nada que é o Objeto, que ele tende de suportar⁷⁸. As versões em couro de *Janus* são comentários jocosos sobre ela. Sobre o espectador, talvez.

⁷⁷ Como interpreta Lacan em LACAN. *Op. Cit.*, p. 371.

⁷⁸ *Op. Cit.*, p. 158.

Figura 5: Acima à esquerda *Janus Suspenso com Jaqueta (Hanging Janus with Jackett)*. 1968. Bronze, pátina escura e polida. 27x 52,5x 16,2cm. Acima à direita *Janus*. 1968. Bronze, pátina escura e polida. 25,5x 33x 17,5cm. Abaixo à esquerda. *Janus Fleuri*. 1968. Bronze e pátina dourada. 25,7cm x 31,8cm x 21,3cm. Abaixo à direita. *Janus com Jaqueta de Couro (Janus in Leather Jackett)*. 1968. Bronze e pátina escura e polida. 30,5cm x 56 x 16,5cm.

O aspecto mais abertamente sexual de *Filette* acabou por contaminar todo o imaginário em torno de sua obra. Rosalind Krauss nos dá conta do lugar de destaque que a artista muitas vezes ocupou em exposições a respeito de temas considerados eróticos e mesmo abjetos. Mais do que isso, Bourgeois teria sido nos anos 1990 uma espécie de matriarca da dita deste tipo de arte e “sua fixação não apenas nos órgãos sexuais, mas em todos os orifícios corporais e suas secreções”⁷⁹. Mal grado o tom de queixa da crítica de arte, que talvez soe um tanto quanto moralista (e é curioso o fato de Bourgeois não ter sido contemplada com uma única obra na exposição *L’Informe: Mode d’emploi*, organizada por ela e por Yve Alain-Bois em 1996 no Centre Georges Pompidou, quando Krauss já havia mobilizado a noção de Informe de Georges Bataille na análise precisamente de *Filette*⁸⁰), talvez haja aí a localização de uma constante na recepção da obra da artista, cuja formulação mais precisa pode-se tomar de empréstimo a Roland Barthes:

“O que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio (...) Silêncio: primeiramente suposta arma para desmontar paradigmas (os conflitos) da fala; depois, esta arma solidifica-se em signo (ou seja, preso num paradigma)”⁸¹

⁷⁹ KRAUSS, Rosalind. “Conclusion: The Destiny of the Informe”. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User’s Guide*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 236. A norte-americana refere-se à exposição *Féminin – Masculin: Le Sexe de l’art*, co-curada por Marie Laure Bernardac e Bernard Marcadé no Centro Georges Pompidou em 1995. O catálogo da exposição revela, no entanto, conteúdo muito mais interessante do que a crítica de Krauss parece relevar. Ao traçar genealogias sobre o assunto da sexualidade na arte do século XX, os curadores destacam duas linhagens: A primeira derivada de Pablo Picasso e a segunda, onde alocam Bourgeois, em Duchamp, enfatizando no segundo a ambivalência como característica principal (A proposta dos curadores está disponível no arquivo online da instituição: http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_DP_-1995072.pdf).

⁸⁰ A lista de obras exibidas no Centre Georges Pompidou está disponível online em http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_DP_-2004064.pdf. Com relação ao ensaio de Krauss sobre Bourgeois, ver KRAUSS, Rosalind. “*Louise Bourgeois: Portrait of the artist as Filette*”. In: *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, 2000, pp 51-74.

⁸¹ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 60.

Sem dúvida, o erotismo em Bourgeois é estratégia para burlar paradigmas. Não basta o silêncio da forma, torna-la anódina, como em Donald Judd, por exemplo (voltaremos a ele mais adiante), é preciso dar o mínimo de significado. Paradoxalmente, o domínio do desejo, onde o erotismo ou a pornografia encontram-se, seja o mais adequado para tanto, pois a libido move-se ininterruptamente a partir de quase nenhum conteúdo semântico. Este permanece quase que inteiramente opaco ao indivíduo. Todos os casos de Freud mostram-no e, talvez mais especificamente, o “Homem dos Lobos” e o “Pequeno Hans”. Em ambos o objeto do desejo não é precisamente formulado, de modo a tornar-se impossível de conversão em alvo da libido. Para o psicanalista, é preciso mesmo “afrouxar o vínculo” entre pulsão sexual e objeto sexual, pois ele é mera solda, muito mais da ordem do pensamento do que da realidade⁸². Nos trabalhos em questão, conclui-se que o erótico, em Louise, é uma maneira de falar pouco, tal qual o Kafka de Maurice Blanchot: “*Kafka desejava saber em que momento e quantas vezes, estando em oito pessoas a conversar, convêm tomar a palavra para não passar por calado*”⁸³. Fala-se pouco para se passar despercebido, pois o silêncio absoluto também se consolida como posicionamento. Seria a obra de Bourgeois uma pornografia que vela?

A própria artista hesitou algumas vezes em reconhecer este aspecto de seu trabalho. Na sua coletânea de escritos as declarações a este respeito (como são a maioria de suas declarações sobre todo e qualquer assunto), são desencontradas. Mas o que há, afinal, de sexual em grande parte destas esculturas? Há muita coisa, poder-se-ia responder, mas não tanto se considerarmos o erótico do ponto de vista de uma determinada gama de conteúdos semânticos definidos, que iriam do mais velado ao mais abertamente obsceno. Finalmente, ocorre que não é isso que se põe em questão neste caso. O erotismo de Louise Bourgeois é fruto mais de numa certa relação escópica entre observador e público, do que de uma variação no grau de licenciosidade das possíveis figurações que encontramos ali. A flutuação do significado na série de esculturas suspensas mencionadas acima suspende, ou seguindo Lacan, faz pender o sujeito. O olhar se desprende do simples gesto de ver, retira-o de sua naturalidade. Descola-se do olho, pois “na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual

⁸² FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. In: *Obras Completas Vol VII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 129.

⁸³ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*, citado por BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 61.

o sujeito está apenso numa vacilação essencial, é o olhar”⁸⁴. Em suma: temos em Louise Bourgeois uma *Fantasia do Olhar*. E é útil, ainda, seguir Lacan na descrição que este faz das tentativas do sujeito em tornar esta fantasia símbolo:

“Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento. Também, de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no regime do desejo, o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais do que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de ver-se vendo-se, em que o olhar se elide”.⁸⁵

Defrontando-se com o olhar, este estranho objeto, o sujeito tenta imaginá-lo, fantasia-o. E é na imaginação que o sujeito desfalece, sua representação escorre por entre os dedos. Ao desaparecer enquanto objeto, o olhar se simboliza. E se essas considerações do psicanalista são adequadas para a compreensão dos trabalhos em questão, torna-se inevitável trazer à lembrança a famosa, talvez canônica (por mais inapropriado que o adjetivo seja nesse caso), definição com a qual Georges Bataille abre seu ensaio sobre o tema: *“aprovação da vida até na morte”*⁸⁶. Esta é a marca que difere a sexualidade humana da simples animalidade. Nesse regime, as possibilidades de representação não se dão mais por adequação de um objeto à elaboração de tal objeto na imaginação (no imaginário, diria Lacan, território privilegiado da fantasia, diria Freud), mas é possível apenas dentro de uma dinâmica de choque. Novamente, não se trata tanto de chocar segundo o mote novecentista de *épater la bourgeoisie*, muito embora seja inevitável admitir sua presença no modernismo francês, no qual Louise Bourgeois se formou. Trata-se mais do choque do ponto de vista do contato, da aproximação de elementos distintos, fazendo-os transbordar. Em outra ocasião, Bataille definirá a atividade erótica

⁸⁴ LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 82-3.

⁸⁵ LACAN, Jacques. *Op. Cit.*

⁸⁶ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004, p. 19. E não causa surpresa que Lacan seja citado nos agradecimentos iniciais do autor. Fugiria por demais do escopo desta dissertação alongar-me nas relações entre os dois autores, e do psicanalista com o movimento surrealista e seus em tornos. Assim, remeto o leitor a ROUDINESCO, Elisabeth. “Bataille e Cia”. In: *Jacques Lacan – Esboço de uma vida: História de um Sistema de Pensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, no qual a autora destaca a proximidade entre ambos, destacando a importância das reações positivas de Georges Bataille na decisão de Lacan de passar a divulgar suas ideias.

como a reprodução da vida “*que se reproduzindo, transborda*”⁸⁷. Em suma, as possibilidades de representação em *Filette*, *Janus Fleuri*, *Fim da Suavidade* **Figura 6**, *Retrato de Jean Louis* **Figura 7** e tantas outras obras de Bourgeois, dão-se mais neste regime definido por Georges Didi-Huberman, em seu estudo sobre o filósofo francês, de Semelhança por Contato, largamente explorado por Bataille e seus colegas entre os anos 1930 e 1950⁸⁸. Esta só é possível mediante aquilo que Bataille qualifica como informe, verbete notório do “dicionário crítico” da revista *Documents*, editada nos anos 1930. O informe designa uma potência inerente a todas as formas de se deformarem, de ultrapassarem a si mesmas tornando-se dessemelhantes⁸⁹. Ora, este ultrapassamento de si, elas reificação do olhar que revela ao sujeito o caráter fantasioso da representação, encontra-se no cruzamento da imaginação com o desejo. O olhar mostra-se como algo exterior ao sujeito quando este se defronta com uma obra como *Janus Fleuri*. A oscilação entre um conteúdo semântico e outro (seio, ventre, pênis, vagina, e por que não, rosto⁹⁰) ocorre mediante sucessivas dissoluções das tentativas do observador em tomá-lo como uma representação fixa. O corpo, enquanto figura maior da unidade de um sujeito, de uma identidade, adquire, no plano da imaginação, sucessivas configurações, acompanhadas por inúmeros dilaceramentos. A figura pulsa. Bourgeois chega trazer como tema, de forma mais explícita, o olhar na escultura de 1984 “*Estudo da Natureza (Olhos de Veludo)*” **Figura 8**. Ao olhar com pretensões objetivas, geometrizantes, que tentariam circunscrever os objetos dentro de um campo bem determinado tal como numa paisagem, a artista opõe o olhar aveludado que das coisas sobre nós, que evoca o tátil e o sensorial. Olhos de veludo miram o observador do mesmo ângulo baixo no qual a artista nos insere em suas esculturas suspensas. As formas expandem-se e se contraem, destruindo seguidamente suas próprias balizas semânticas, indiciando não uma incapacidade em produzir efeito, mas, ao contrário, apontando para um mais além da imaginação. O fora de si inerente a qualquer constituição identitária. Operações dessa natureza que estão no cerne da erótica de Bourgeois, esta “pedagogia” escópica com a qual o observador se defronta, que parece

⁸⁷ “*Il s’agit de la vie, Il s’agit de la reproduire, mais se reproduisant, la vie déborde: elle atteint débordant le delire extreme.*”. BATAILLE, Georges. *Les Larmes d’Éros*. Paris: Éditions Jean Jacques. Pauvert, 1961, p. 22.

⁸⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance Informe ou Le Gai Savoir Visuel selon Georges Bataille*, p. 41.

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.* p. 135.

⁹⁰ Lembremos que Janus é, na tradição latina, o Deus do tempo, das mudanças e das passagens representado em figura bifronte, com uma cabeça com dois rostos em lados opostos.

querer adverti-lo daquilo que Pierre Klossowski já havia se dado conta cerca de quarenta anos antes da confecção dessa escultura.

Figura 6: Fim da Suavidade (End of Softness). 1967. Bronze e pátina dourada. 17,5x 51,5x 38,5cm.

Figura 7: Retrato de Jean Louis (Portrait of Jean Louis). 1949-7. Madeira cromada. 88,9x 12,7x 10,2cm.

Figura 8: Estudo de Natureza (Olhos de Veludo) (Nature Study [Velvet Eyes]). 1984. Mármore Cinza e aço. Base de aço 64x 84x 68,5cm, altura 11,4cm.

Vejamos se o que ele tem a dizer ilumina ainda algo mais no que diz respeito ao erotismo, pornografia ou licenciosidade da artista:

“A imaginação erótica que se desenvolve na medida em que se forma o indivíduo, ao contrabalançar seja uma perversão, seja o instinto de propagação, e que escolhe os momentos de solidão e de espera do indivíduo – momentos nos quais o mundo e os seres estão ausentes -, corresponderia, assim, a uma tentativa inconsciente de recuperar todo o possível convertido em impossível através da tomada de consciência do eu, ao permitir esta formação de um outro eu”⁹¹.

Não se trata, portanto, de uma expansão incontida do eu, ou de uma reconciliação entre o eu e o mundo exterior, como queria Breton, por exemplo, através da noção de imagem poética. O eu aqui é apenas superfície provisória, que se configura no embate com o exterior. Cabe ao observador de *Janus Fleuri* determinar em que ponto das inúmeras transfigurações ele decidirá parar. Ou então se se deixará levar pelo fluxo proposto, manter-se na posição perversa poliforma, ou satisfazer-se no em seu caráter sádico anal. Ao romper a supremacia da visão, as esculturas suspensas de Bourgeois colocam o espectador em contato com as diversas fases da pulsão escópica que nele habitam. Bem verdade que isso não se dá apenas pela suspensão. *Sleep II* **Figura 9**, o faz de outro modo, fazendo a obra descer quase ao nível do solo. Este será, na realidade, o grande achado, a grande viragem de Bourgeois ao passar nas madeiras entalhadas à modelagem, essencial nas *Cells* **Figura 10** de sua fase final. É bem verdade que, nas suas *Figuras* **Figura 11** dos anos quarenta e cinquenta, a artista já se valerá na indefinição semântica, mas certamente de outra forma, como se verá posteriormente. Ao contrário do que se dará posteriormente, as *Figuras* são obras para serem confrontadas, num *Tetê-à-Tête* com o observador. A assimetria da relação entre observador e obra, nas modelagens da artista, sublinha a figura como sendo sempre figuração do outro⁹². Encontramos aqui outro estatuto para a representação. Tem-se uma dinâmica que Derrida localiza nos desenhos de Artaud: analogia subjacente a todo processo de representação pictórica, entre o objeto representação e sua representação, é como que

⁹¹ KLOSSOWSKI, Pierre. *El Monstro*. In: BATAILLE, Georges; CALLOIS, Roger; KLOSSOWKI, Pierre et alli. *Acéphale*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 28.

⁹² DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 47.

transbordada ⁹³. Pensemos novamente em *Filette* ou em *Janus Fleuri*, ao ler a descrição das pictografias do teatrólogo, lembrando tratar-se de modelagens, onde o molde recebe o material, látex ou bronze, resultando na forma final:

“O suporte é ‘posto em movimento e recordado em figura’ pelas coisas que o penetram. E, no entanto, deve continuar heterogêneo a tudo o que recebe, ele mesmo ‘absolutamente isento’ de todas as figuras que vem inscrever-se nele: impassível, transcendente e subjacente, infigurável receptáculo de todas as figuras, conservando com sua inalterável propriedade o não ter em suma nenhuma propriedade e ser bastante indeterminado, bastante amorfo para tomar sobre si todas as formas.” ⁹⁴

A consciência de que uma obra jamais tem seu sentido esgotado nela mesma é um dado que reflete o diálogo constante da obra de Bourgeois com movimentos mais amplos das artes visuais no cenário norte-americano. Ao iniciar seus moldes nos anos 1960, a artista é rapidamente localizada pela crítica de arte Lucy Lippard, que a coloca em lugar de honra da exposição *Eccentric Abstraction*, em 1966, ao lado de jovens artistas, então emergentes, como Eva Hesse e Bruce Nauman, **Figuras 17, 18** ambos também explorando a modelagem. Já em atividade há cerca de vinte anos, Louise é saudada por Lippard como uma alternativa ao que ela via como o esgotamento do chamado minimalismo, ato final do projeto modernista norte-americano. Colocava assim, a imigrante francesa no centro do fogo cruzado iniciado entre os artistas taxonomizados sob a etiqueta acima e os partidários das posições mais ortodoxas de Clement Greenberg, posições razoavelmente resumidas nos artigos clássicos *Specific Objects*, de Donald Judd, e *Art And Objethood*, de Michael Fried.

Até o tempo presente objeto de meditação, esta que foi uma das mais famosas querelas das artes visuais na segunda metade do século XX. Sem pretender esgotar o tema, será produtivo abordar algumas linhas de força dessa disputa na qual mergulharam alguns desses artistas a fim de compreender algumas singularidades do trabalho de Bourgeois.

⁹³ DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.*

⁹⁴ DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.* p. 111.

A disputa se daria em torno da ambição por uma descrição absoluta das obras de arte, tornadas então objetos simples nas mãos de Donald Judd e Robert Morris, por exemplo. Era preciso livrar-se de tudo quanto evocasse “antropomorfismo”, “ilusionismo”, etc. Didi-Huberman segue o filósofo Richard Wollheim, concordando em localizar a raiz da árvore genealógica do minimalismo em certo processo destrutivo da arte, ou da antiarte, vinda de Duchamp, e introduzida nos Estados Unidos por Jasper Johns indo até os quadros negros de Ad Reinhardt. Neste processo, a arte teria reduzido seu conteúdo ao mínimo ⁹⁵. Por outro lado, vemos em declarações de Judd e de Morris, um chamado a um rigor de matiz construtivista, de eliminação de todo o ilusionismo, filho bastardo da verossimilhança, rumo a uma pureza do objeto. A discussão se complica, uma vez que surge na encruzilhada entre duas vertentes do modernismo tidas até então como opostas. Apregoar uma pureza dos objetos é, sublinhe-se, bastante distinto da pregação de uma pureza das formas, como muitas vezes se supõe de grande parte da abstração geométrica. O grande inimigo a se combater, afirma, Judd seria a figuração nas artes, é claro, como muitas vezes o fez Greenberg, mas, sobretudo composição e seus efeitos. Isso o autorizaria enxergar resquícios de ilusionismo em Pollock e em toda a abstração pictórica. Em entrevista a Bruce Glaser, justifica assim a sua rejeição à composição e seus efeitos:

“Bem, esses efeitos tendem a carregar consigo todas as estruturas, valores, sentimentos de toda a tradição europeia [...] Toda essa arte baseia-se em sistemas construídos de antemão, são sistemas a priori; eles expressam um certo tipo de pensamento e de lógica que é bastante desacreditada atualmente como forma de se saber como o mundo se parece” ⁹⁶

Assim, os efeitos de composição, e aqui o artista pensa, sobretudo, na pintura, levam o observador a imaginar um espaço ilusório que não é aquele de contato direto com o objeto artístico. Daí a necessidade de especificidade. A exigência de transparência leva esses artistas a buscarem um primeiro piso da realidade nas obras, que seria aquele do encontro com o público. A literalidade será o termo que distinguirá o objeto minimalista da escultura tradicional. Essa exigência de uma relação, diga-se, honesta com o público não era exatamente nova no século XX. Morris saúda Tatlin, Rodchenko e os

⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 49.

⁹⁶ GLASER, Bruce. *Questions to Stella and Judd*. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, pp. 150-1.

construtivistas russos como os primeiros a livrarem a escultura de funções de representação; para ele, a escultura deveria deter-se sobre os “fatos escultóricos do espaço, luz e dos materiais” ⁹⁷ **Figura 20.** Ora, é nessa inscrição na temporalidade mundana que Michael Fried verá um naturalismo latente, uma teatralidade psicológica, a relação mais tradicional possível entre observador e obra, como se a obra daqueles houvesse trocado a idealidade falsa do espaço pictórico por um idealismo do espaço expositivo, convertido em palco da cena dramática onde se encontrariam espectador e objeto, teatro que celebraria a negação da própria arte.

Didi-Huberman assim sumariza a contenda: *“Compreende-se (...) que a forma reivindicada por Donald Judd com o bjetivo de derrubar o antropomorfismo incorrigível da pintura tradicional – tradicional incluindo sua própria tradição modernista – será ela própria invertida por Michael Fried, que a julga como uma forma por excelência de não-arte em razão do fato – pecado capital – de que ela se revelava inteira e unilateralmente como um antropomorfismo crônico, perversos, ‘teatral’. A inversão era portanto total. Ela resultava na posição explícita de um dilema, uma alternativa compreendendo duas vias antitéticas entre as quais cada um – artista ou crítico, o leitor em geral – era intimado a escolher: ‘uma guerra se trava entre o teatro e a pintura modernista, entre o teatral e o pictórico’ [aqui o francês cita uma passagem de Fried em Art and Objecthood] – e nessa guerra você terá que escolher o seu lado, a não-arte ou a arte”* ⁹⁸.

Que fazer? Lucy Lippard recorda-se da situação da seguinte forma: *“Eu estava cansada da ‘beleza’ e buscava uma arte que pudesse desafiar sua hegemonia. Mesmo o minimalismo (Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt, et al) pareciam muito elegantes. O trabalho que eu buscava era abstrato e formalmente simples, com bordas ásperas e conotações eróticas”* ⁹⁹. O erotismo de Bourgeois também chama a atenção do crítico de arte e diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York William Rubin, que escreve sobre seus moldes: *“Estamos no mundo da germinação e da eclosão*

⁹⁷ MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 223.

⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.* p. 73.

⁹⁹ LIPPARD, Lucy. “Eccentric Abstraction”. In: MORRIS, Frances (org.). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, p. 114.

– *a sexualidade robusta das coisas sobre e sob a terra*”¹⁰⁰. O erotismo de Bourgeois colocou-se como alternativa tanto a certo “empirismo” de Judd, quanto ao apelo que Morris fazia a *Gelstalt* e à fenomenologia.

É preciso concordar com Alex Potts quando este afirma que Bourgeois compartilhava com os minimalistas a ideia de que a escultura não era apenas constituída por seus atributos estruturais internos, mas também pela sua situação no espaço compartilhado com o espectador, porém, invertendo os termos. No minimalismo as ressonâncias psíquicas da interação entre obra e espectador estão implícitas, enquanto a estrutura formal do trabalho está totalmente explícita; na obra de Bourgeois dá-se o oposto, há, ele afirma, um verdadeiro confronto entre obra e público (evocando aqui o título de uma das obras da artista¹⁰¹. Ora, o que seria, em trabalhos como *Filette*, *Sleep II* ou *Janus Fleuri*, a sua estrutura? O molde de que foram feitas está ausente do campo de visão do observador, embora ele possa saber que este existe. Nesses casos, a figuração, (sempre em devir, sempre por acontecer), se dá entre o molde imaginado, ideia fantasmática, e o material, o suporte na qual ela se instala. Aqui, curiosamente o erotismo e as temáticas mais ou menos sexuais (tantas vezes associadas à irracionalidade, à desmedida, à perda da consciência de si), operam como indícios ao espectador da relação altamente dramatizada, teatral, condicionada, se quisermos, que ele tem em seu embate com o trabalho de arte. Ao explorar o ponto cego entre imaginação e desejo, Bourgeois não põe o observador diante de objetos absolutamente discretos, formas totalmente racionais, composições totalmente transparentes; ela busca, antes de tudo, colocá-lo diante de si próprio.

¹⁰⁰ RUBIN, William. “Some Reflections Prompted by The Recent Work of Louise Bougeois”, citado por LIPPARD, Lucy. “Louise Bourgeois: From The Inside Out”. In: *From The Center: Feminists essays of Women’s Art*. Nova York: A. Dutton, 1976, p. 242.

¹⁰¹ POTTS, Alex. “Sculptural Confrontations”. *Oxford Art Journal*, Vol 22, No. 2, 1999, p. 40.

Capítulo 3:

Espelhos e Abismos: Primitivismo

A primeira exposição individual de Louise Bourgeois teve lugar em 1945, na galeria Bertha Schaefer de Nova York, onde expos uma série de pinturas. Pinturas também seriam expostas dois anos depois, na Galeria Norlyst da mesma cidade. Em Paris, cidade natal que deixou em 1938 ao casar-se com o historiador da arte norte-americano Robert Goldwater, participara de algumas exposições coletivas com outras pinturas e gravações. A escultura, atividade para a qual dedicou praticamente toda a sua carreira, só veio ao público nas exposições individuais de 1949, 1950 e 1953, na nova-iorquina Galeria Peridot. Lá expôs uma série de trabalhos em madeira. Formas verticais, alongadas, estreitas. O título da primeira exposição era preciso e conciso, “Louise Bourgeois, Recent Works 1947 – 1949: Seventeen Standing Figures”¹⁰². Dada a grande instabilidade de todas as peças, não era possível deixá-las soltas. Ao fim foram adicionadas pequenas bases de metal as quais as esculturas estavam presas, mas o tamanho muito reduzido das partes inferiores das obras fazia com que o contato com o próprio chão da galeria seja quase direto. Estas opções expográficas são reveladoras dos raciocínios de Bourgeois à época, bem como do cenário artístico nas quais elas foram produzidas.

Quando da venda de uma destas obras, a *Figura Adormecida*¹⁰³, de 1951, Bourgeois escreve uma carta endereçada ao comprador, o então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, Alfred H. Barr Jr., o instruindo do seguinte:

“Caro Alfred, Qualquer dia tenho de lhe contar sobre as peças faltantes da figure endormie. [...] A estátua deveria ser posta para funcionar em circunstâncias diferentes, às vezes a céu aberto, às vezes em um ambiente fechado, às vezes num espaço escuro, às vezes com luz direta, indireta ou rasante, às vezes num piso populoso, às vezes solitária, às vezes em pé, às vezes

¹⁰² HERKENHOFF et al. *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon, 2003, p. 143.

¹⁰³ No que tange aos títulos das obras de Louise Bourgeois, optou-se por usar tradução quando já houver algum em circulação em português e por preservá-las no original quando a obra ainda não tiver seu título traduzido. Exceções ocorrerão quando o título da obra for essencial ao argumento que se desenvolve em torno dela.

*deitada horizontalmente em dois suportes. Não deixaria ninguém, além do artista, ousar botar a estátua em qualquer posição inclinada, mas isso poderia ser feito, desde que a artista não fosse responsabilizada.*¹⁰⁴

Nestas recomendações, Bourgeois instrui o comprador para que a escultura seja exposta de múltiplas maneiras, em diversas situações. Não a deseja presa a uma base ou pedestal específico, “espaço ideal” a partir do qual ganharia significado. A figura pode sujeitar-se a diferentes lugares. Pode também ser montada de diferentes formas. As quatro seções da figura vertical podem facilmente nos remeter a pernas, coxas, tronco e cabeça. A seção mais inferior, partida em dois, pode facilmente ser lida como sendo os pés. Assim, a estrutura mesma da obra leva aquele que pretenda descrevê-la a um vocabulário antropomórfico. Avançando neste exercício interpretativo, se poderia dizer que ela parece querer caminhar. No entanto, ela não se mantém em pé sozinha, são necessárias as duas barras laterais para que a posição vertical se mantenha e, portanto, ela não caminharia “com os próprios pés”. Com efeito, das “Figuras em pé”, expostas na Galeria *Peridot*, a “Figura Adormecida” é uma das poucas levemente inclinadas para frente, donde a razão dos suportes laterais para a manutenção da postura. As demais são totalmente presas ao solo, e geralmente formadas por uma única seção, sempre alongada, mas sempre de silhueta reta. Mesmo em *O Observador*, onde a base é bipartida, não há nenhum outro elemento da obra que sirva de apoio. Continuando pelo vocabulário corpóreo, os suportes laterais da “Figura Adormecida” poderiam ser chamados de “braços”, uma vez que se desenvolvem ao longo da altura da peça, mas não são “braços” propriamente humanos, uma vez que tem a função de apoiar a obra. Demasiado compridos, conferem a escultura algo de animalesco, de símio. Simultaneamente, eles demonstram a fragilidade da parte inferior da obra, bastante reduzida, de sua precariedade enquanto base. Em *O Observador*, Bourgeois se vale de outra estratégia para o mesmo fim. Adicionando uma barra de madeira posta horizontalmente sobre a escultura, ela cria uma impressão de estabilidade, mas ela forma estável parece ser conseguida a muito custo, já que esta barra é colocada sobre uma pequena esfera (talvez uma cabeça), num

¹⁰⁴ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai – escritos e entrevistas*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 62.

ângulo excessivamente reto, inumano em contraste com a aparência humano da figura. A retidão do ângulo superior confere uma aparência sobrecarregada à base bipartida, resultando num claro questionamento de sua funcionalidade. O título dado por Bourgeois a esta obra parece reforçar o caráter passivo, imóvel desta obra que nos observa.

Um desenho sem título de 1950 parece dramatizar de maneira um tanto jocosa a situação em que se encontram obras e espectador nas primeiras exposições individuais de Bourgeois no final daquela década. Diversos traços paralelos cindem a página de papel criando uma espécie de grade irregular ao longo da folha. No centro, vemos que esta grade é descortinada por pequenas mãos que abrem passagem a um rosto que espreita. Assim, Bourgeois cria uma situação paradoxal, pois há algo sendo observado pela figura que se esgueira por entre as linhas do desenho da mesma forma como a situação que é figurada ali é observada por nós. Os olhos desconfiados no desenho parecem fazer às vezes da barra horizontal posta sobre a escultura do *Observador*, pois é ela que confere a esta figura seu caráter tenso. Tanto neste desenho quanto nas *Figuras*, cria-se um campo de indistinção entre as instâncias do observador e do observado.

É sabido que a escultura moderna sempre lutou contra as bases sobre as quais eram tradicionalmente expostas, pois não desejava ocupar o espaço ideal do monumento, mas inserir-se no espaço comum da vida, enfrentando-o sem adornos. Os escultores modernistas esforçavam-se para que, em seus trabalhos, a matéria fosse algo que se desse a ver sem ilusionismos: com o mármore, o granito e o bronze não mais se ocultando por trás da aparência da carne do corpo humano, como no neoclassicismo, mas ostentando, eles próprios, imaterialidade. Nesse cenário surge também a madeira como possibilidade de material para o trabalho do artista, antes incomum na escultura européia do século XIX¹⁰⁵.

Rosalind Krauss apresenta um percurso no qual a base da escultura progressivamente ganha importância sobre o que seria a obra em si, começando pelos monumentos em Rodin (*Homenagem a Balzac*) e Tatlin (*Monumento a III Internacional*) até Brancusi, onde já não há mais diferença entre base e

¹⁰⁵ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 103-6.

escultura. Em seu *Galo*, esculpido em madeira, Brancusi faz com que a própria base condicione um significado específico à figura. Melhor dizendo, é a parte inferior da obra que possibilita que a figura da parte superior ganhe significado e surja como um galo cantando; esta incorporação da base à obra se dá mais radicalmente em sua *Coluna Infinita* onde a base é a própria obra. Toda ela é composta por unidades de paralelogramos que se sucedem de forma homogênea, como se não houvesse qualquer tipo de diferença entre as partes inferiores e superiores. Não há pedestal, nem capitel¹⁰⁶. A última secção, na extremidade superior é idêntica a que toca o solo, mas posta de maneira invertida. Era o fim da monumentalidade, pois se entende geralmente por monumento, uma obra que é efígie de certo momento do passado. A *Coluna infinita* de Brancusi não marca um lugar delimitado, mas expande-o para baixo e para cima. Arquitetonicamente, a coluna deve suportar e dar estrutura a uma construção, mas aqui temos apenas a coluna livre de sua função. Com isso a escultura teve seu espaço liberto e não mais associado a um determinado lugar, seja ele simbólico ou geográfico¹⁰⁷.

Em Bourgeois a ausência de base acrescida das formas longilíneas das peças faz com que estas pareçam rigidamente pregadas ao solo; essa rigidez parece ser excessivamente sentida pelas obras. O ato físico de dispô-las presas ao solo parece converter-se em metáfora, pois as peças de madeira parecem ganhar expressão e mesmo um rosto, transformando-se aos olhos do espectador numa figura tensa, sobretudo pela sua largura delgada e pelo seu comprimento esguio. Espalhadas pelo salão da exposição, essas esculturas parecem querer misturar-se junto ao público. Ainda hoje, vistas em museus e galerias, parecem nos fitar. Como todas tem entre cento e oitenta e duzentos centímetros de altura, sua parte inferior coincide geralmente com os pés do observador, e o topo com a altura de suas cabeças. Constata-se que a artista escolheu bem o título para essa série de obras. Apesar da composição quase geométrica, há algo de definitivamente antropomórfico, como se fossem insinuadas formas de um corpo humano. Parece apropriado que se dê a elas o nome de “figuras”, que tanto

¹⁰⁶ Como observa SYLVESTER, David. “Brancusi”. In: *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 478.

¹⁰⁷ KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in The Expanded Field”. In: *The Originality of The Avantgarde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1994, pp. 280-3.

podem nos remeter a uma forma geométrica (retângulos e quadrados nesse caso) quanto a um rosto, uma vez que se trata de um substantivo bastante genérico, já que a rigor uma figura é apenas algo que se destaca de um fundo. Assim sendo, se essas obras beneficiaram-se do empenho modernista, das primeiras décadas do século XX, em dar à escultura autonomia em relação tanto aos monumentos quanto à arquitetura, de modo a fazê-la ater-se aos seus próprios meios, em Bourgeois, a madeira pintada e escavada, parece querer animar-se, mover-se, falar. Há um animismo que convive com a economia formal das obras, de modo a fazer com que uma tentativa de descrevê-las oscile entre um vocabulário mais objetivo e um mais psicológico.

Com efeito, Brancusi é útil para dar inteligibilidade às escolhas de Bourgeois no modo de expor as peças. A ambição de Brancusi em fazer com que suas esculturas tivessem uma aparência de algo que sempre esteve no mundo, como se fossem objetos depositados na Terra em tempos imemoriais, confere aos seus trabalhos uma aparência próxima da de algo ou alguém que espreita, como nas *Figuras* de Bourgeois, sobretudo quando expostas em conjunto, mesmo que formalmente exista uma diferença clara entre as formas longilíneas de Bourgeois e as formas maciças de Brancusi. Trata-se, em ambos os casos, de investir numa certa forma de presença das obras no espaço. É evidente, no entanto, que em Bourgeois esta aparência de algo encontrado adquire um caráter muito mais prosaico do que na obra do romeno. Brancusi nos remete a um tempo imemorial, inumano, pré-humano. Seu *Peixe* não é simplesmente uma figura de peixe feita de mármore, mas é o próprio mármore que parece sempre ter contido a forma do peixe, donde as comparações já feitas entre Brancusi e Duchamp¹⁰⁸, pois o primeiro, assim como o segundo, esforçava-se para encontrar formas e não criá-las *ex nihilo*¹⁰⁹. É como se o artista tivesse encontrado a forma do *Peixe* na peça de mármore rajado, e não escavado este mármore até dar a ele formato de peixe. Já Bourgeois evoca em suas *Figuras* um

¹⁰⁸ Este é o mote de um dos capítulos do livro *Caminhos da Escultura Moderna*, de Krauss. De fato, os dois artistas foram sempre bastante próximos e Duchamp nutria bastante simpatia pela obra de Brancusi.

¹⁰⁹ GEIST, Sidney. *Brancusi*. Londres: Studio Vista, 1968, p. 160.

momento presente e cotidiano, anônimo porque profundamente prosaico e ordinário.

Bourgeois se encontrava nessa senda aberta pela arte moderna da primeira década do século XX. Em Paris estudara nos ateliês de André Lhote e Fernand Léger, bem como nutria grande admiração por Pablo Picasso, a quem chama de “nosso grande mestre” em carta de 1939 endereçada a uma amiga parisiense¹¹⁰. Conhecia bem o trabalho do modernismo reunido na França, sobretudo em torno dos cubismos analítico e sintético, em seu estilhamento do espaço, como nas guitarras de Picasso. Conhecia também o trabalho de Brancusi. À época em que Marcel Duchamp começava a fazer circular as obras do romeno nos Estados Unidos¹¹¹, ela já havia estado em seu famoso ateliê quando jovem em companhia de seu futuro marido Robert Goldwater¹¹². Ao que parece foram as longas conversas sobre arte moderna que aproximaram Bourgeois de Goldwater, quando da estadia o crítico norte-americano em Paris para a escrita de sua tese de doutorado, depois publicada sobre o título de *Primitivismo na arte moderna*¹¹³. Curiosamente, não se encontram depoimentos seus sobre esses diálogos, ainda que se pesquise nas abundantes declarações de caráter autobiográfico, feitas a partir dos anos oitenta¹¹⁴. É possível fazer associações entre o cenário criado por Brancusi em seu ateliê e as opções de exposição das *Figuras* na Galeria Peridot. Segundo Sidney Geist, Brancusi foi o criador da idéia do ateliê do artista na arte moderna:

“O ateliê de Brancusi era destinado à visitaço. O ateliê de um escultor , de qualquer modo, mais dramtico do que o de um pintor; ele , de fato, um lugar em um sentido no qual o ateliê de um pintor no . A escultura no pode ser enfileirada elegantemente como as pinturas; ela absorve o espao e, nele repousando, cria um ambiente. Brancusi aproveitou isso ao mximo, e estava sempre rearranjando tanto as esculturas quanto os blocos de material,

¹¹⁰ BOURGEOIS, Louise. *Destruio do Pai, Reconstruio do Pai – escritos e entrevistas*. So Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 33.

¹¹¹ TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. So Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 285.

¹¹² Segundo declarao da prpria artista em entrevista para AUPING, Michael In: MORRIS, 200. p. 65. Esta mesma entrevista tambm se encontra na compilao de escritos e entrevistas da artista (BOURGEOIS, 2000: p. 335.)

¹¹³ GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: Belknap Press, 1986.

¹¹⁴ Como constata PELLETIER In: FRANCIS, 2008.p. 255.

*prestando atenção no efeito e na impressão do espectador. Também é preciso lembrar que Brancusi não tinha um vendedor em Paris, e que compradores em potencial tinham que procurá-lo em seu ateliê”*¹¹⁵.

A maioria dos compradores de Brancusi era norte-americana. Todas as exposições individuais que realizou ao longo da vida se deram nos Estados Unidos. Com efeito, tanto a disposição do ateliê quanto a grande quantidade de fotografias feitas por ele de suas obras, se deveu tanto à necessidade de impressionar estes possíveis colecionadores, quanto a um profundo exercício de controle do romeno pela maneira como gostaria de ver expostas as suas obras. O ambiente do estúdio, com as esculturas dispostas de forma aparentemente desordenada impressionava o visitante, que parecia adentrar no núcleo criador do escultor; as fotografias, por seu turno, eram enviadas à América para fins de divulgação do trabalho¹¹⁶. Assim como Louise Bourgeois nos anos oitenta, Brancusi acabou por criar uma imagem de si que, com frequência, foi atrelada fortemente ou mesmo sobreposta às suas obras. Ao lado das imagens e da fama de seu ateliê, estava a do camponês rústico, de longas barbas, que teria saído de Bucareste por volta de 1904 e ido a pé até Paris, na companhia de uma flauta¹¹⁷. Esta versão dos fatos foi posteriormente questionada de maneira ampla por estudiosos dos arquivos do artista¹¹⁸. Mas o caráter mistificador de certas posturas de Brancusi não deve ser confundido com o caráter místico de algumas de suas obras. Em Brancusi, a evocação do artesanato, do contato direto com a natureza dos materiais trabalhados, o apelo à essência em várias de suas obras, que faz confluir universal e particular, é verificável pela maneira como convivem uma extrema simplificação formal e uma figuração que já não se quer representação dos objetos do mundo (um pássaro, um galo, um peixe), mas apresentação desses objetos, como que lhes buscando a essência (o pássaro, o

¹¹⁵ “A sculptor’s Studio is, in any event, more dramatic than a painter’s; it is indeed, a place in a sense in which a painter’s Studio is not. Sculpture cannot be stacked away neatly like paintings; it takes up space and, standing about as it does, it creates an ambience. Brancusi made the most of this fact, and was constantly rearranging both sculpture and blocks of material with a view to their effect and to the impression on a spectator. It should be remembered, too, that Brancusi had no dealer in Paris and that prospective buyers had to seek him out in his Studio”. GEIST. Opus Cit, p. 167.

¹¹⁶ SYLVESTER. Op. Cit. p. 479.

¹¹⁷ SYLVESTER. Op. Cit. p. 476.

¹¹⁸ Op. Cit.

galo, o peixe). Daí a importância de mostrar as obras em estúdio, no local em que foram feitas, enfatizando as noções do trabalho, da busca minuciosa do artista. O mármore não deve ser esculpido até ser forçado a dar-nos um peixe, como vimos, é o próprio peixe que deve ser buscado na forma da peça de mármore. O estúdio põe à luz este processo ao invés de escamoteá-lo no pedestal do museu ou da galeria. É possível demonstrar que esta mística não é simples mistificação quando se percebe que a busca pela essência se dá justamente pela simplificação formal ou formalização. Esta formalização é conseguida pela supressão de detalhes da figura, até que esta se revele como uma forma puramente inteligível. No imaginário de Brancusi quanto mais essencial, mais racional, como se confirma por esta afirmação: *“A simplicidade não é um fim na arte, mas nós chegamos à simplicidade apesar de nós mesmos, na medida em que nos aproximamos do verdadeiro sentido das coisas”*¹¹⁹. Neste raciocínio vagamente platônico (Brancusi era leitor de Platão e Bergson), a busca por simplicidade é um meio para conseguir inteligibilidade. Ela é alcançada “apesar de nós mesmos”, ou seja, a racionalidade da forma é atingida através de certa superação da visada do particular. A percepção individual do mundo é colocada no plano da mera efemeridade, enquanto que a verdadeira percepção se dá a partir da superação da primeira. Assim chegar-se-ia a uma forma não mais submetida à efemeridade, mas próxima do arquetípico. Isto não significa que Brancusi tenha, de fato, conseguido chegar a esta essencialidade dos objetos (afirmar isto seria igualmente mistificador), mas que há em sua obra uma grande tensão entre particular e universal, na qual fica patente a busca pelo arquetípico¹²⁰.

Com efeito, tudo o que é arquetípico em Brancusi, é semanticamente desbalizado nas *Figuras* lacônicas de Bourgeois, sem rosto, pernas ou braços, com sua animalidade e seu ânimo contidos pela geometrização. De toda a forma, ambos mergulham o espectador no interior de uma “floresta de símbolos”, a mata selvagem que Baudelaire legou para o século XX em seu poema

¹¹⁹ Declaração citada por GEIST. *Op. Cit.* p. 145: “Simplicity is not an end in art, but we arrive a simplicity in spite of ourselves as we approach the real sense of things”. Este raciocínio também deve muito a Rodrigo Naves, embora a responsabilidade pela forma como ele se expõe neste texto seja de inteira responsabilidade do autor.

*Correspondances*¹²¹, tornando-a uma espécie de *topos* da arte moderna. Como observa Herbert Read, em parte significativa da escultura entre os anos 40 e 50 (em Henry Moore, passando por Maria Martins e os norte-americanos David Smith e Barbara Hepworth) é bastante forte este lugar-comum, que Brancusi ajudou a disseminar. Nesse imaginário “[...] o artista é quase sempre um homem agudamente ciente do que Baudelaire denominava ‘correspondências’ – quer dizer, associações reais, mas irracionais, entre objetos díspares. Para o poeta, estas correspondências podem ser de cor, som ou ritmo, mas para o escultor, elas são sempre forma”¹²².

No entanto, a única influência de artes primitivas reconhecida pelo próprio artista, bem como aceita por boa parte da crítica durante anos, era o artesanato romeno e seu folclore, que ele próprio citou em obras como a *Maiastra*. De resto, Brancusi negou diversas vezes a influência da escultura africana em suas obras, mas é certo que viu arte africana em Paris, bem como algumas esculturas da Oceania. É patente em suas obras a grande impressão que elas deixaram. A supressão dos braços não era conseguida pela simples ausência dos membros (como vemos nas esculturas gregas antigas tal qual chegaram a nós ou mesmo em Rodin), mas por uma modificação no desenho da escultura, que altera radicalmente a silhueta. Isso também permite uma modificação na relação entre base e escultura, de modo que a primeira é sempre incorporada à segunda. Tão arrebatadora foi a visão destas obras e tão marcante no percurso do próprio artista, que ele chegou a destruir algumas de suas esculturas por considerá-las “africanas” demais. Talvez se tratasse de simples orgulho, já que Brancusi (assim como posteriormente Bourgeois) tratou de denegar toda e qualquer influência que outros artistas pudessem ter sobre sua obra. A respeito de Rodin, a atitude foi a mesma. Em Brancusi, a aparência simultaneamente elegante e primitiva¹²³ das esculturas deveria se assemelhar à imponência e serenidade de um rochedo marinho, de uma montanha, ou da geometria de um

¹²¹ Mais precisamente na primeira estrofe do poema, onde se lê: “*La Nature est un temple où de vivants piliers/Lassent parfois sortir de confuses paroles;/L’homme y passe à travers des forêts de symboles/Qui l’observent avec des regards familiers.*”. BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 1996, p. 37.

¹²² READ, Herbert. *Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 175 – 6.

¹²³ A expressão é de Sidney Geist em GEIST, Sidney. “Brancusi”. In: RUBIN, William (org.). *Primitivism in 20th Century Art*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1984, p. 346. Para o restante do raciocínio sobre Brancusi e a arte africana ver no mesmo texto páginas 346-61.

coral espiralado. Há uma busca por um ordenamento orgânico, imanente à natureza. As esculturas deveriam parecer encontradas, e não criadas.

Louise Bourgeois, como o romeno, posteriormente negou qualquer interesse seu pela arte africana, embora tivesse conhecimento delas. Curiosamente, o faz em uma entrevista de 1996, na qual relata seu encontro com o Brancusi. Incitada a falar sobre eventuais afinidades entre as duas obras, responde:

“Eu conheci Brancusi, você sabe. Mas veja que não somos da mesma geração. Conheci Brancusi porque – talvez isso não lhe interesse – conheci-o em seu ateliê e tive a oportunidade de entrar no templo quando era menina. E quando ele olhou para mim, pensou que fosse uma colecionadora. Fui apresentada por engano. Ele não tinha visto o meu rosto, e quando entrei na sala ficou um pouco surpreso. A sala estava cheia de vigas de madeira, e posso lhe contar onde ele as conseguia. Os grandes barcos vinham de Dacar, na África, e aquelas vigas eram o lastro dos grandes barcos africanos que iam e vinha. As vigas eram deixadas muitas vezes nas margens do Sena. Eles queriam se livrar delas. E os artistas eram convidados para pegar aquelas coisas. Era lá que Brancusi conseguia seu material e sua inspiração. Mas acho que sua obra tinha uma tonalidade muito diferente. A minha era pessoal e familiar.

Você se interessou pela escultura africana? [pergunta o entrevistador].

De modo nenhum. Eu era dominada pelo diálogo entre as pessoas. Você gosta de mim ou não gosta? Minhas formas sempre foram muito pessoais e emocionais. Não mudei muito. Uma influência mais pessoal foi Fernand Léger. Léger foi muito importante para mim.”¹²⁴

Estas declarações de Bourgeois dão mostras da forma complexa como se deu a circulação do imaginário relacionado à cultura primitiva. Segundo Bourgeois, não se tratava simplesmente de uma coleta de material gratuito para Brancusi, que poderia poupar-lhe despesas de ateliê. Mais do que isso, se trataria de um momento e um lugar no qual o romeno buscava uma “inspiração” trazida pelos navios vindos da África. Ao negar qualquer afinidade entre sua obra e as artes

¹²⁴ BOURGEOIS. *Op. Cit.* p. 355.

primitivas, Bourgeois certamente buscava afastar-se do lugar comum do “Primitivismo”, que atravessou décadas ao longo do século XX, povoando a produção de inúmeros artistas. De outro lado, ao atribuir à Brancusi esta influência, e de forma tão *naïf* (imagine-se o velho romeno às margens do Sena, embevecendo-se com as obras e objetos africanos trazidos de além-mar), a artista simultaneamente reproduz um padrão, frequente em suas diversas declarações, nas quais estabelece uma relação agônica, senão belicosa, com os grandes nomes da Arte Moderna. À perfídia francesa, carregada de distanciamento irônico com relação à ingenuidade atribuída à Brancusi, subjaz uma carga de agressividade proporcional à força do *topos* primitivo. Assim, o ateliê do artista é chamado de “templo”, numa alusão à automistificação atribuída ao romeno; as vigas de madeira que o “inspiram”, são meras vigas de madeira das quais os tripulantes da embarcação gostariam de se livrar. Em linhas gerais, Bourgeois retrata Brancusi como um artista embevecido, um “inspirado” fascinado pelo lixo naval que nunca a iludiu.

Com efeito, disseminada nas artes, na moda e no design, espalhadas pelas margens do rio Sena, circulavam pela cultura européia do começo do século estilemas derivados das artes dos povos ditos primitivos, seja pelos objetos dos designers da *Art Déco*, seja nas roupas de alto-cultura do estilista Paul Poiret, que utilizou uma fotografia de máscara africana no anúncio publicitário de sua autobiografia, em 1930. Não era necessário, portanto, ser etnólogo, antropólogo ou especialmente interessado nas culturas destes povos para conviver com o conjunto de imagens que elas encerram, ainda que saibamos do interesse dos artistas mais ligados ao cubismo pelas peças africanas, e dos surrealistas pelas peças da Oceania. Nestas mesmas declarações também se observa uma inclinação da artista (verificável a partir dos anos oitenta) de fazer convergir momentos da arte do século XX com sua história pessoal. Louise estudou no ateliê de Fernand Léger em 1938, tendo sido ele a sugerir-lhe que se dedicasse à escultura¹²⁵. Léger teve papel fundamental na disseminação de estilemas primitivistas e em sua popularização. Na arte africana, ele admirava as mesmas qualidades que via no jazz e no trabalho cotidiano: o vigor e o dinamismo. Era familiarizado com as peças vindas da África pelo menos desde os anos vinte,

¹²⁵ MORRIS, Frances. *Op. Cit.* p. 305.

quando tomou as reproduções fotográficas de arte primitiva do livro *Negerplastik*, de Carl Einstein, como modelo para a confecção do cenário e figurinos do balé “A Criação do Mundo”, de 1923, com roteiro de Blaise Cendrars (baseado em mitos africanos), coreografia de Jean Börlin e música de Darius Milhaud ¹²⁶. No mesmo ano em que estudou com Léger, Louise frequentou o ateliê de André Lhote, pintor ligado primeiramente aos *Fauves* e posteriormente ao cubismo.

As razões pelas quais os artistas modernos se interessaram pelas artes primitivas mostram-se de maneira clara no já mencionado texto de Carl Einstein. Einstein foi um intelectual judeu-alemão radicado em Paris, que se suicidou em 1940 ao ser perseguido pela polícia nazista¹²⁷. Nas páginas de seu livro *Negerplastik*, publicado em 1915, há uma total consciência do anacronismo na abordagem das obras primitivas. Isto é, ele é claro ao enunciar que a finalidade de seu estudo é discutir questões da arte ocidental européia, mais exatamente o que ele vê como suas deficiências, à luz das peças da “Arte negra”, segundo a terminologia da época. As fotos que acompanham o texto foram publicadas sem legenda e não são analisadas individualmente ao longo do ensaio. As legendas que acompanham as edições recentes do livro foram adicionadas apenas nos anos noventa graças ao trabalho de dois pesquisadores¹²⁸, que identificaram peças da Oceania em meio às obras dos africanos. Mas isto não significa que elas sejam meras ilustrações, desligadas do corpo do texto. Ao contrário, na análise empreendida, baseada em conceitos da teoria da arte alemã (de Riegl e Wölfflin, com quem havia estudado em Berlim, e também de Hildebrand), como os de “pictórico”, “plástico”, “forma aberta” e “forma fechada”, Einstein defende enfaticamente a superioridade formal da escultura africana face à européia. Estes objetos estrangeiros seriam, no entender do autor, muito mais aptos a fornecer uma teoria do espaço escultórico tal como almejado pelos

¹²⁶ ROSENSTOCK, Laura. “Léger: ‘The Creation of the World’”. In: RUBIN. *Op. Cit.* p. 483.

¹²⁷ Cf. MEFFRE, Liliane. “Apresentação”. In: EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

¹²⁸ São eles Ezio Bassari e Jean-Louis Paudrat, especialistas em arte africana, segundo MEFFRE, Liliane. *Op. Cit.* p. 16. A autora afirma que o próprio Einstein posteriormente reconheceu a ausência de legendas como uma deficiência advinda de sua ausência no momento da edição e publicação do texto. Einstein se encontrava em um hospital recuperando-se de um ferimento na cabeça devido a sua participação na primeira guerra mundial. No entanto, esta falha não foi corrigida nas edições posteriores do livro feitas pelo autor em vida.

modernos, do que as obras novecentistas de Rodin, Bourdelle ou Medardo Rosso:

*“Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagens mais escrupulosas da arte dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos.”*¹²⁹

São movimentos internos da tradição européia que a levam a se reconhecer alhures. Em seguida, o autor arremata: *“Esta breve descrição da arte africana não poderá subtrair-se das experiências feitas pela arte contemporânea, até porque o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato”*¹³⁰. Nestas linhas, escritas nos primeiros anos da segunda década do século XX, a lucidez de Einstein é surpreendente dado o destino que as discussões em torno do primitivismo tiveram na segunda metade do século XX. Com efeito, o mais notório ataque a aproximação do Ocidente com as demais artes foi, com frequência, apontada como mascarada que oculta uma estratégia de dominação da Europa ao restante do mundo. Por trás do fascínio do Ocidente pela produção cultural das demais etnias, encontrar-se-ia uma tácita forma de afirmação da superioridade do primeiro com relação aos demais. Em seu conhecido ensaio, Edward Said resume a estratégia ocidental nos termos do que ele chama “orientalismo”:

*“O orientalismo tem suas premissas na exterioridade, ou seja, no fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz com que o Oriente fale, descreve o Oriente, torna os seus mistérios simples por e para o Ocidente. Ele nunca se preocupa com o Oriente a não ser como causa primeira do que ele diz. O que ele diz e escreve, devido ao fato de ser dito e escrito, quer indicar que o orientalista está fora do Oriente, tanto existencial como moralmente.”*¹³¹

Portanto, a estratégia *orientalista* tem por base fazer falar o outro sob a fachada de que é o outro que está falando por si. É evidente que em alguma medida, o

¹²⁹ EINSTEIN, Carl. *Op. Cit.* pp. 30-1.

¹³⁰ EINSTEIN. *Op. Cit.* p. 31.

¹³¹ SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 32.

estudo de Einstein corresponde ao padrão denunciado por Said. No entanto, há uma especificidade no anacronismo do alemão. Einstein admite que ele seja inevitável quando a história urge, pois o presente costura o passado e o alinhava, a fim de suturar suas próprias feridas. Ele não é admissível por conta da universalidade de uma razão que avança historicamente rumo ao absoluto, mas surge no bojo de transformações radicais do presente da tradição européia. Isto não significa que o autor tenha sido desatento às pesquisas etnográficas e antropológicas. Ao contrário, em estudos posteriores Einstein passou a defender a colaboração entre etnólogos e historiadores da arte, e assim procedeu em textos subseqüentes. Também se tornou, junto com Michel Leiris, um dos primeiros membros titulares da Sociedade de Africanistas de Paris ¹³². É evidente, no entanto, ser impossível generalizar a postura engajada e escrupulosa do alemão com relação às artes dos povos não-ocidentais a todos os intelectuais e artistas europeus e, menos ainda, atribuí-la à sua circulação na cultura de massas emergente entre meados do século XIX e começo do XX. Por outro lado, *Negerplastik* serve de claro testemunho das razões pelas quais as vanguardas artísticas apropriaram-se de elementos plásticos das obras dos demais povos.

Segundo Carl Einstein, a escultura negra impressionou fortemente os modernos por seu “poderoso realismo” ¹³³, resultado de um cultivo de “formas puras”. A escultura européia com a qual os modernos se depararam se atinha aos efeitos da obra e não a sua natureza, pois sua forma material deveria ser uma simulação da visão que temos dos objetos. Este procedimento, afirma o autor, é pictórico, pois pensa a escultura como imagem e não como volume. Na busca pelo efeito se escamoteia a real natureza da escultura, que é a forma tridimensional do espaço. Isso acontece mesmo em certas correntes modernas como o futurismo, onde a impressão de movimento é conseguida pela simulação da visão deste efeito. Embora não se encontre no texto exemplos de obras concretas, Einstein inclui o futurismo na arte européia tradicional. Com efeito, é possível pensar no *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (1912) de Umberto Boccioni. Ali a visão do movimento da garrafa é simulada mediante a representação de seu efeito ótico. Se se raciocinar junto a Einstein, conclui-se

¹³² CONDURU, Roberto. “Uma crítica sem plumas – a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”. *Concinnitas*. Volume 1, Nº12. Rio de Janeiro, p. 159.

¹³³ EINSTEIN, Carl. *Op. Cit.* p. 39.

que ela é uma escultura comprometida com uma verossimilhança que escamoteia o volume. Este é substituído por um “equivalente concreto do movimento”, conseguido muito mais através de um desenho da forma do que por um trabalho com a terceira dimensão ¹³⁴. O realismo da tradição (na qual o autor insere o futurismo) era conseguido através de procedimentos que faziam coincidir forma e visão do espectador. Segundo o autor, se trata de um realismo de “perífrases”, “ornado de plumas”, onde cabe ao escultor antecipar e determinar o efeito produzido na visão do espectador ¹³⁵.

Reconhece-se aqui a inserção de Einstein em certa linhagem de crítica de arte que busca pensar as formas artísticas em suas respectivas especificidades já que para ele a escultura negra é forma pura por revelar a verdadeira natureza deste meio artístico: o volume. Tal como Lessing em seu *Laocoonte*, a tematizar as diferenças entre representar o mito em poesia ou em escultura. Ou como Clement Greenberg, o mais conhecido defensor das especificidades das artes no século XX, que encontrará em alguns contemporâneos de Bourgeois (como Pollock e De Kooning) os grandes heróis da arte moderna. Para o crítico norte-americano, uma poesia, composição musical ou uma pintura serão bem-sucedidas na medida em que se atenham aos seus próprios meios, pois é a atenção a especificidade de cada arte que assegurará sua autonomia. Assim como Einstein, ele também defenderá uma pureza das formas. Pretendendo retomar o gesto de Lessing, como indiciado pelo título de seu ensaio “Rumo a um mais novo Laocoonte”, em 1940, escreve:

“Norteando-se, quer consciente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarquia. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que seu conceito de pureza é mais do que uma tendência do gosto, os pintores apontam a arte oriental, a arte primitiva e a das

¹³⁴ EINSTEIN. *Op. Cit.* p. 35.

¹³⁵ EINSTEIN. *Op. Cit.* p. 37.

crianças como exemplos da universalidade, naturalidade e objetividade de seu ideal de pureza.”¹³⁶

Greenberg é preciso ao descrever o interesse de cubistas e da linhagem mais construtiva da arte moderna pelo primitivo, embora desconsidere o paradoxo de que o interesse pela pureza da forma nas artes primitivas não tenha sido meramente formal, mas também simbólico e mesmo ético (como no caso dos Nabis do século XX). Sabe-se que Greenberg se baseia na idéia kantiana de crítica como a circunscrição adequada da jurisdição dos domínios da mente e de suas diversas operações. Esta circunscrição é o que permite à mente humana, entre outras coisas: 1 – Determinar a si própria garantindo, assim, sua autonomia e, 2 – alcançar sua forma superior. Portanto, para Greenberg, a arte moderna é o momento em que as artes, reconhecendo seus próprios limites, se tornam autônomas (autodeterminadas) e atingem suas formas superiores, que ele reconhece configurado historicamente nas vanguardas heróicas. Em Greenberg o interesse pelo primitivo é uma etapa, portanto, do desenvolvimento da História da Arte (ambas com maiúscula).

Feita esta pequena incursão pelo ideário artístico e estético de alguns autores e artistas da primeira metade do século XX, é possível perceber que a formação de Bourgeois não passou ao largo de todas estas profissões de fé modernistas. Ao contrário, a artista esteve imersa nelas. A economia formal em suas *Figuras*, o desprezo pelos detalhes e o apreço por formas mais simples, assim como em Brancusi e em Greenberg, resultam da busca pelo “espaço real”, por uma relação mais transparente entre obra e público¹³⁷. Em 1938, dois anos

¹³⁶ GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 53-4.

¹³⁷ Ainda que de maneira sumária, tem-se aqui ocasião para alguns esclarecimentos a respeito do que se está entendendo por “espaço real” e “espaço ilusório”. Do dito Renascimento até finais do século XIX e começo do século XX, entendia-se que as artes deveriam imitar a natureza. Mais precisamente, tratava-se de fazer o que as obras de arte se mostrassem ao público como semelhantes aos objetos da natureza ou, usando jargão mais técnico, **verossimilhantes**. Com este objetivo, diversas técnicas foram desenvolvidas, sobretudo a partir do século XV, como a perspectiva, o *trompe l’oeil*, o escorço e o claro-escuro. A escultura também acompanha este movimento rumo à semelhança com os objetos “tais como eles são na natureza”. Estes procedimentos foram sendo paulatinamente rejeitados pelas artes visuais a partir de meados do século XIX. De maneira geral, os artistas passaram a alegar que todos estes procedimentos ao invés de revelarem a natureza ao espectador, apenas criavam uma imagem idealizada e falsa da mesma, além de ocultarem ao público a verdadeira natureza da arte (por exemplo, seus procedimentos e meios de execução), de modo a vedar ao observador certo tipo de fruição estética que poderia ativar seu entendimento e sentimento. A verossimilhança, que para a arte da tradição, era o que possibilitaria à arte ser uma janela para o mundo, no modernismo tornou-se um artifício ilusório, mistificador. Daí falarmos,

antes da publicação do texto de Greenberg, é possível encontrar este ideário na correspondência que a artista mantinha na época com sua amiga Colette Richarme:

*“Passei duas semanas com André Lhote e aprendi tanto; quero transmitir algumas de suas regras e conselhos. A base de seu ensinamento é que uma tela de linho é uma combinação de linhas, superfícies e volume num plano [...] Sobre o tema do desenho, você deve pôr numa pintura a essência daquilo que quer dizer numa pintura. O resto é arbitrário”.*¹³⁸

A série de pinturas *Femmes Maisons*, feitas entre 1945 e 47, são basicamente representações de paralelepípedos. Por seu turno, as *Figuras* são, em larga medida, transposições destas representações de formas geométricas para um plano volumétrico real. O abandono da pintura pela escultura por Bourgeois não deve ser subestimado, ao contrário, é uma porta de entrada preciosa para a compreensão da trajetória da artista. Quase sessenta anos depois da carta enviada à amiga Colette Richarme, o ideário modernista de busca pelo espaço real seguiu na ordem do dia no imaginário de Louise, pois em 1993, ela declara: *“Eu não poderia ter sido uma pintora. Duas dimensões não me satisfazem. Eu tenho que ter a realidade dada pela terceira dimensão”*¹³⁹. Esta declaração da artista pode fazer pensar que a passagem para a escultura tenha sido mero voluntarismo, em realidade, ela é bastante coerente com o imaginário corrente do modernismo à época em que Louise abandona da pintura. Ao declarar que não poderia pintar por conta da limitação desta forma de arte a duas dimensões, Bourgeois acaba por definir a pintura em termos bastante próximos da concepção greenberguiana da pintura moderna como aquela que assume a bidimensionalidade da tela como princípio que preserva a sua especificidade como linguagem. No entanto, isso não deve levar a pensar que a questão central

muito genericamente, em “espaço real” e “espaço ilusório”. As aspas serão sempre necessárias, dada a magnitude da questão. Há séculos diversas disciplinas, tais como a Filosofia, discutem o que seriam os objetos “tais como eles são na natureza”, e qual seria sua relação entre os objetos “tais como são na natureza” e qual sua substância ou essência. Como nesta dissertação conta-se apenas estabelecer algumas linhas de força na obra de Louise Bourgeois, e não debater questões de ontologia, esta discussão é deixada para outra ocasião.

¹³⁸ BOURGEOIS. *Op. Cit.* p. 26.

¹³⁹ “I could not be a painter. The two dimensions do not satisfy me. I have to have the reality given by the third dimension”. Declaração dada em entrevista a BBC de Londres em 1993, citada por POTTS, Alex. “Hybrid Sculpture”. In: MORRIS, Frances (org). *Op. Cit.* p. 258.

das esculturas em madeira de Louise seja a especificidade do meio. Ao contrário, seu flerte com o animismo poderia ser considerado regressivo pela mesma perspectiva greenberguiana. O animismo em artes, bem como o vitalismo (de Moore e Arp por exemplo), seriam proibitivos deste ponto de vista por insinuarem ao observador que há algo na obra além da sua matéria. O que vemos nos *Personagens* é uma espécie de resiliência que impede uma circunscrição semântica precisa. No caso destas esculturas a simplificação formal corrobora para esta falta de circunscrição ao invés de nos levar a atentar para a especificidade dos meios utilizados pela artista, o que leva a pensar que a “realidade dada pela terceira dimensão”, da qual fala a artista décadas depois não é certamente a realidade da especificidade do meio, como quereria Clement Greenberg.

Existem algumas diferenças significativas entre a maneira pela qual Bourgeois compõe figuras em três dimensões e em duas, sobretudo no que diz respeito à economia formal: as *Femmes-Maisons* possuem pernas, braços, seios e vagina; nas esculturas expostas na Galeria *Peridot* estes elementos foram totalmente suprimidos, ao menos em suas formas ilusionistas. Uma obra que pode ser considerada intermediária na passagem da pintura para a escultura é o *Retrato de Jean Louis*, onde a artista repete o tema da edificação humanizada ou do humano em forma de edificação da série de pinturas, mas tem o cuidado de esculpir a madeira em forma achatada. Ao contrário das demais, o *Retrato* é feito para ser preso à parede, como um relevo. Por outro lado, em *Antagonismo persistente*, ainda que Bourgeois tenha pendurado na parte central da obra uma série de pequenas tiras de madeira sobre a estrutura vertical, estes não são claramente identificáveis, não correspondem a uma representação.

Sabe-se que alguns dos primeiros artistas abstratos, como Naum Gabo e Antoine Pevsner, se auto intitulavam realistas, pois do ponto de vista de uma arte construtiva, a abstração se dá quando da utilização de todos os artifícios tradicionais da arte, que visavam criar uma “aparência exterior e vaga” (“Manifesto Realista”, p. 329). De fato, em Bourgeois a passagem para o plano tridimensional compartilha desta ânsia de desnudamento encontrado nas vanguardas. Em chave modernista, superar as aparências pode levar tanto ao que propõe os pintores russos mencionados acima, como ao estilhaçamento do plano

consciente, ocasionando uma pletora de imagens oníricas e de objetos incongruentes e disfuncionais, como encontrado nos artistas mais ligados aos círculos dadá-surrealistas.

Ao encaminhar-se para a escultura, Bourgeois também busca este “realismo não-ilusório”. Por outro lado, ao reunir dois elementos distintos, produz uma figura inverossímil, a “Mulher-casa”, de carga altamente simbólica. Realiza assim, uma operação que resulta num tipo específico de imagem mencionada por André Breton em seu *Manifesto Surrealista*, que é basal para o movimento por ele liderado. De fato, a “imagem poética” consiste justamente na reunião de dois elementos os mais distantes entre si. Em Breton, que saúda a descoberta freudiana do inconsciente, superar as aparências equivale a quebrar as barreiras entre o pensamento do sonho e o pensamento da vigília, entre as percepções do cotidiano e as imagens oníricas. Em seu *Manifesto* ele afirma crer que, no futuro, “*será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade, se é lícito chamá-la assim.*”¹⁴⁰. Muita embora Breton esteja pensando principalmente em poesia, no primeiro *Manifesto Surrealista* são incluídos diversos pintores afinados com o movimento, embora nem todos tenham escutado “a voz surrealista”¹⁴¹, assim como alguns poetas do passado. Afirma Breton que: “[...] numa época moderna [são afinados com o surrealismo] *Seurat, Gustave Moreau, Matisse (em “A Música”, por exemplo), Derain, Picasso (de longe o mais puro), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (admirável por tanto tempo), Klee, Man Ray, Max Ernst e, tão próximo de nós, André Masson.*”¹⁴²

¹⁴⁰ BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001, p. 28. No original: “*Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont la revê et La réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire*”, BRETON, André. “Manifeste du Surréalisme”. In: *Manifestes du Surrealisme*. Paris: Gallimard, 1969, pp. 23 – 24. Aqui, cabe a seguinte observação com respeito à tradução para o português: Sobre-realidade é uma forma de se evitar o neologismo Surrealidade, muito embora tenhamos o hábito de designar este movimento por Surrealismo e não por Sobrerrealismo. Ainda que a segunda palavra talvez explicasse melhor a compreensão de Breton a respeito dos elementos literários e poéticos maravilhosos como reveladores da totalidade da realidade, e não como uma fuga desta, como muitas vezes o uso do adjetivo “surrealista” na linguagem corrente possa denotar.

¹⁴¹ BRETON. *Op. Cit.* p. 42.

¹⁴² *Op. Cit.* p. 367. É curiosa a gigantesca popularidade de Picasso entre as correntes as mais diversas ao longo de toda a história do modernismo na Europa ou posteriormente nos Estados Unidos. Todos parecem disputá-lo, pelas razões as mais diversas. Próximo de Apollinaire, este

Com efeito, as *Femmes Maisons* também se constituem como uma pequena coleção teratológica. Na primeira delas, toda feita em tons escuros, temos um prédio dotado de duas pernas, três braços e uma vagina; a disposição das janelas acaba por configurar uma espécie de rosto monstruoso, inumano; na parte superior, temos uma escadaria que conduz a uma porta escura, donde a analogia imediata com o aparelho reprodutor da mulher. A vagina aberta sugere uma entrada, mas a figura, que pula e levanta seus três braços, com suas três janelas acesas, parece em estado de alerta, surpresa ou assustada, reticente a qualquer contato.

Para Mignon Nixon, a série *Femme Maison* é também uma resposta à figura feminina tal como entendida pelo surrealismo, constituindo-se como sátiras ao *Manequim* fetichista de André Masson, exibido na Exposição internacional Surrealista de 1938, em Paris. Com a cabeça em uma gaiola, a boca e a vagina atadas por faixas de couro, o braço esquerdo flexionado, as mãos com as palmas para cima com os dedos enrijecidos, Masson celebrava, como era comum entre surrealistas, a histeria feminina e a perversão como signos de resistência contra a sociedade e a moral burguesas. Segundo a autora, a série de Bourgeois transformaria a mulher fatal de Masson, numa mulher doméstica, propositalmente de gestos deselegantes e estabanados, com seu sexo exposto ao

por sua vez bastante engajado no cubismo, Picasso é o herói de Carl Einstein, também ligado ao mesmo grupo, bem como o de Breton, que no Segundo Manifesto Surrealista diz preferi-lo em detrimento de André Masson, antes assíduo colaborador da revista *La Révolution Surréaliste*. A revista *Documents* de número 3 (criada e dirigida pelo grupo dissidente do Surrealismo de Breton, e na qual colaborou Einstein) era inteiramente em homenagem ao pintor espanhol. Poder-se-ia mencionar ainda toda a admiração de Clement Greenberg por Picasso. Isso nos indica que havia certo trânsito entre os diversos grupos das vanguardas no modernismo francês, ao menos entre aqueles mais ligados aos cubistas, aos dadás e aos surrealistas. Para efeitos do estudo de Bourgeois (que se formava nestes anos nos ateliês de Paris) esta percepção é bastante útil, pois impede que se queiria enquadrá-la em um determinado grupo, como muitas vezes é feito (Ver por exemplo KRAUSS, Rosalind. "Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as *Filette*". In: *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, p. 51, onde Louise é incluída entre os surrealistas, apesar do estudo ter o mérito de ser um dos poucos sobre artista que não toma como fio condutor o aspecto biográfico). O estudo da obra inicial de Bourgeois obriga o crítico a pluralizar a modernidade; há que se falar em modernismos, uma vez que suas esculturas em madeira encontram-se justamente nas dobras e nos diversos pontos de tensão existentes entre as diferentes correntes artísticas. De fato, esta percepção é, em alguma medida, a razão de ser do presente capítulo, em seu esforço de matizar as possíveis influências sofridas por Louise, bem como de relativizar as interpretações altamente biográficas de toda a sua obra, em alguma medida autorizadas pela abundância de depoimentos de caráter muito pessoal dados pela artista a partir dos anos oitenta.

invés de atado¹⁴³, mostrando que o protesto de Masson contra a burguesia era feita à custa da imagem da mulher, uma vez que esta era castrada e imobilizada¹⁴⁴. Embora a misoginia do grupo surrealista seja notória, é possível localizar outras razões para a tensão de Louise Bourgeois com o grupo surrealista instalado em Nova York. Como pretendo explorar mais adiante, talvez seja possível explicar tal antagonismo pelas próprias opções estéticas de Bourgeois. Suas *Figuras* muitas vezes se aproximam do chamado Surrealismo herético reunido em torno do escritor Georges Bataille. Esta relação será explorada mais à frente. De toda a forma, é que sabido tanto Bataille quanto os demais artistas e escritores reunidos em torno dele foram sumariamente expulsos do grupo e duramente criticados por Breton no *Segundo Manifesto Surrealista*. De forma geral, o que o poeta francês execrava em Bataille e companhia era a constante substituição do elemento maravilhoso, essencial para o surrealismo bretoniano, pela angústia. Admitindo-se a afinidade da artista com surrealismo herético, temos a tensão entre Bourgeois e Breton posta em outros termos. Poder-se-ia pensar no horror de Breton ao ver nas *Figuras* da artista traços comuns às obras de seus antigos antípodas.

Mas também é possível mostrar outras relações de tensão que esta série estabelece, uma delas localizada justamente com a obra de um dos artistas importantes em sua formação. Segundo Bourgeois, Léger foi o primeiro a reconhecê-la como escultora, e teria feito esta constatação através de suas pinturas e desenhos:

“[Léger] era uma pessoa muito intempestiva, muito maciça, e como era muito falador, dizia: ‘Não sei por que você pinta, Louise. Deixe-lhe mostrar uma coisa’. Então pegava uma apara de madeira, pendurava-a sob a prateleira e dizia: ‘Olhe, a madeira gira dessa forma. Isso é uma escultura’. Então fiz alguns desenhos daquilo. Ele disse: ‘Louise, você não é uma pintora, é uma escultora’”¹⁴⁵

¹⁴³ NIXON, Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 2005, p. 58.

¹⁴⁴ NIXON, Mignon. *Op. Cit.*

¹⁴⁵ BOURGEOIS. *Op. Cit.* p. 243.

Ao fazer girar a madeira e, em seguida, repreender a jovem aluna por tentar representá-lo num desenho, Léger dá a Bourgeois uma lição a respeito das últimas explorações modernistas com o espaço e o plano da tela. Por outro lado, as *Femmes-Maisons* também podem ser vistas como uma sátira ao elogio do trabalho e da máquina encontradas em várias telas de Léger, como em *O datilógrafo*, de 1919, compartilhando, neste aspecto do imaginário dadaísta. Ali há quase que uma integração e uma harmonia entre humano e máquina através da justaposição de diversos planos geométricos. Na série de Bourgeois, a integração entre humano e artefato se dá de forma literal: a mulher é a casa e vice-versa. As proporções das telas lembram a de um espelho no qual a personagem vê a si própria, atônita como Gregor Samsa a descobrir-se inseto.

A ironia corrosiva destas mulheres-casa é comum ao álbum de gravuras de 1947 *He disappeared into Complete Silence*. Acompanhadas de pequenas narrativas, ali a sátira chega ao humor negro. O texto da prancha número cinco narra: “*Certa vez um homem estava acenando para um amigo do elevador. Ele ria tanto que colocou sua cabeça para fora e o teto a cortou fora.*”. E o da prancha sete: “*Certa vez um homem estava bravo com sua esposa, ele a cortou em pequenos pedaços e fez um guisado com ela. Então ele telefonou para seus amigos e os convidou para um cocktail-com-guisado. Todos vieram e tiveram uma ótima festa.*” ¹⁴⁶. Embora todas as estórias sejam narrativas na terceira pessoa, as gravações são desenhos geometrizados, vagamente figurativos, de objetos com características arquitetônicas, diferentemente da série de pinturas onde o semblante antropomórfico é mais explícito. Geometrização, ironia, sarcasmo e elementos absurdos convivem no trabalho em duas dimensões de Bourgeois da década de quarenta.

A economia formal das *Figuras* expostas na Galeria Peridot carrega consigo indícios de isolamento, tensão e, em larga medida, melancolia. Estes elementos são trazidos da pintura e do desenho de Bourgeois à época em que,

¹⁴⁶ No original: “Once a man was waving to his friend from the elevator. He was laughing so much that He stuck his head out and the ceiling cut it off” (prancha cinco), e “Once a man was angry at his wife, he cut her in small pieces, made a stew of her. Then He telephoned to his friends and asked them for a cocktail-and-stew party. They all came and had a good time.” (prancha sete). BOURGEOIS, Louise. *He disappeared into Complete Silence*. Paris: Éditions Dilecta, 2008, sem página, edição fac-símile de BOURGEOIS, Louise. *He disappeared into Complete Silence*. Nova York: The Germor Press, 1947.

seguindo a lição genericamente construtiva do cubista Léger, a artista rompe o espaço de duas dimensões da tela e alcança o espaço tridimensional da escultura. Porém, sua obra conserva elementos plásticos muito pouco comuns ao imaginário construtivo da arte moderna. Estes elementos maravilhosos, monstruosos e irônicos de sua pintura podem ser melhor compreendidos à luz das pesquisas de artistas mais frequentemente enquadrados nos círculos dadá-surrealistas.

Com efeito, no imaginário destes artistas, à busca por espaços reais e não ilusórios resulta em plásticas bastante distintas das cubistas e construtivas, onde o elemento simbólico tem um peso maior. Nesta linhagem, o rompimento com a verossimilhança não se dá pela atenção aos próprios meios com os quais se fabrica uma obra de arte. No caso específico da pintura, por exemplo, não se trata de celebrar a superficialidade da tela plana. Ao contrário, alguém como André Breton verá a atenção dos impressionistas à luz como um erro. Sobre isso, assim se explica o poeta:

*“Quando souber onde termina em mim a terrível luta entre o vivido e o vivedouro, quando tiver perdido toda esperança de aumentar em proporções estupeficientes o campo do real, até agora perfeitamente limitado, das minhas iniciativas, quando a minha imaginação, recolhendo-se sobre si, não fará mais do que coincidir com a minha memória, de bom grado me concederei, como os outros, algumas satisfações relativas. Então me alinharei ao rol dos que só ficam bordando [...] Mas não antes! [...] não é menos verdade que é fazer um triste uso do poder mágico da figuração, de que alguns possuem o dom, colocá-lo a serviço da conservação e do reforço do que existiria sem eles [...] A obra plástica, para atender à necessidade de revisão absoluta dos valores reais com que todos os espíritos hoje concordam, referir-se-á pois a um modelo puramente interior, ou não será”*¹⁴⁷.

Para Breton, a plástica que deriva de Monet e Cézanne, ao delegar para o público a tarefa de formar figuras, se para ele torna explícitos os processos antes ocultos pelo desenho, pelo claro-escuro, pelo escorço, enfim, por todas as

¹⁴⁷BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Citado por CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 198.

técnicas que corroboram a verossimilhança, faz com que o trabalho da imaginação seja apenas o de remontar ou reconstruir os dados da sensibilidade. Assim, Gustave Moreau e Seurat que serão incensados ao posto de grandes pintores precursores da plástica surrealista. Se Moreau figura em suas telas as cenas as mais fantásticas, Seurat, por seu turno, acaba por inventar uma realidade paralela à custa de especulações científicas (ainda que seja ele o pintor que se valeu da justaposição de pontos de cor para formar superfícies remontadas pelo observador em sua retina). O *modelo interior*, do qual fala Breton, é o equivalente do que, na escrita surrealista, se chamou de automatismo¹⁴⁸. No automatismo, trata-se de propiciar ocasião para que uma linguagem anterior (à razão, ao gosto, à consciência de si, ao sujeito) aflore¹⁴⁹. É através desta linguagem que se poderá superar a falsa separação, perpetrada no ocidente, entre as realidades do sonho e da vigília. Nas artes visuais, o *frottage* de Max Ernst, assim como a colagem (enquanto justaposição de ícones e imagens as mais discrepantes entre si), e o desenho automático de André Masson serão as expressões mais significativas das idéias bretonianas com relação a esta plástica¹⁵⁰.

A formulação do *modelo interior* tem como objetivo, tal qual a escrita automática, colocar a imaginação no centro da criação artística. Do ponto de vista de uma “estética” bretoniana (se é lícito falar assim), é a imaginação é o centro mesmo do sujeito, é seu núcleo. É dela que emana a vida tanto a vida criativa, quanto a emotiva e amorosa do sujeito. Daí a ligação estreita, em Breton, entre amor e criação. Destarte, o *modelo interior* propicia ao artista a invenção e a criação, rompendo com a verossimilhança, que é agora trespçada por imagens oníricas.

Voltando os olhares para as narrativas e gravuras de *He disapperead into Complete Silence*, é possível perceber que nelas a imaginação e o amor estão no centro, tal como queria Breton. A geometrização precária e as figuras entre o humanóide e o arquitetônico corroboram desta realidade fantástica apregoada nos círculos surrealistas. No entanto, não se encontra nas gravuras os tons

¹⁴⁸ CHÉNIEUX-GENDRON. *Op. Cit.* p. 198-9.

¹⁴⁹ CHÉNIEUX-GENDRON. *Op. Cit.* p. 55.

¹⁵⁰ CHÉNIEUX-GENDRON, *Op. Cit.*

maiores e a altivez exaltada, características dos trabalhos surrealistas das décadas de vinte e trinta, período no qual o automatismo teve maior influência. Nas gravuras, pinturas e esculturas de Bourgeois o imaginário da beleza convulsiva, “*érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancille*”¹⁵¹ do amor louco de Breton é transfigurado em ansiosa angústia de uma espera interminável.

Na feliz expressão de Marius Bewley, autor da introdução à *He disappeared into Complete Silence*, as nove parábolas que perfazem o álbum de gravuras se apresentam como “pequenas tragédias da frustração humana”. A descrição de Bewley deste trabalho de Bourgeois é bastante precisa e esclarecedora: Há uma estrutura circular, que se repete em todas elas. “*No começo*”, escreve o autor, “*alguém está feliz com a perspectiva de um evento ou com a idéia de possuir algo de prazeroso. No final, sua felicidade é destruída, seja quando ele busca comunicar isto, seja quando, de maneira perversa, busca negar a necessidade desta comunicação. Os protagonistas são infelizes porque não podem escapar ao isolamento que se tornou parte constitutiva de suas identidades, tampouco podem aceitá-la como algo perfeitamente natural. Suas tentativas de escapar de sua condição ou de aceitá-la levam-lhes invariavelmente ao desastre, pois no primeiro caso isto é impossível, e no segundo isto é anormal*”¹⁵².

Com efeito, na primeira chapa, vemos o desenho de uma figura geométrica arredondada. Somos informados pela parábola escrita ao lado que se trata da imagem de uma garota belamente vestida, que espera em vão por um rapaz que ela ama. Na prancha seguinte, outra figura geometrizada; desta vez somos informados de que se trata da “morte solitária do edifício Woolworth”, um dos mais conhecidos arranha-céus de Nova York. A terceira prancha relata a

¹⁵¹ BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 2010, p. 26.

¹⁵² “[...] au début, quelqu'un est heureux à la perspective d'un événement ou à l'idée de posséder quelque chose de plaisant. À la fin, son bonheur est détruit, que ce soit quand il cherche à se communiquer ou, de manière perverse, à nier la nécessité de cette communication. Les protagonistes sont malheureux car ils ne peuvent échapper à l'isolement qui est devenu une part constitutive de leur identité, ni encore l'accepter comme quelque chose de parfaitement naturel. Leurs tentatives pour se soustraire à leur condition, ou l'accepter, aboutissent invariablement au désastre car dans un cas c'est impossible et dans l'autre c'est anormal”. BEWLEY, Marius. “Introduction”. In: BOURGEOIS, Louise. *He disappeared into Complete Silence*. Paris: Éditions Dilecta, 2008, sem página, edição fac-símile de BOURGEOIS, Louise. *He disappeared into Complete Silence*. Nova York: The Germor Press, 1947.

história de um homem muito feliz em contar uma determinada história (“a very good story”), mas que a conta rápido demais, de modo que ninguém a compreende. E assim sucessivamente em todas as parábolas seguintes. O tempo circular destas parábolas é radicalmente diverso daquele do texto de Breton, onde, peremptório, afirma pelo menos duas vezes (em *Nadja* e em *L’amour fou*) que a beleza será de um determinado modo, ou não será. Esse pequeno detalhe nos apresenta com bastante eloquência uma diferença fundamental entre Bourgeois e as vanguardas líricas ou pulsionais, relativamente identificadas com o surrealismo bretoniano. Pois no último tem-se um tempo que é ruptura, tempo de instauração, enquanto na artista, o tempo é repetitivo, desenvolve-se de forma concêntrica, é, em suma, um tempo trágico marcado pelo atavismo.

Em *L’amour fou*, Breton relata o encontro de Giacometti com uma máscara no mercado de pulgas. Este *acaso objetivo* permite ao artista finalmente concluir sua escultura *Objeto Invisível*, que se encontrava num impasse criativo. Breton afirma que:

*“A intervenção da máscara parecia ter por objetivo ajudar Giacometti a vencer, com relação a esse assunto, sua indecisão. Aqui o encontro com o objeto faz rigorosamente às vezes da função do sonho, no sentido de que libera o indivíduo dos escrúpulos afetivos paralisantes, o reconforta e o faz compreender que o obstáculo que ele poderia crer insuperável foi ultrapassado.”*¹⁵³

O objeto encontrado ao acaso *revela*¹⁵⁴ ao sujeito seu próprio desejo, numa operação de desrecalque. De fato, para Breton o lirismo não é um subjetivismo, mas, identificado com a atitude amorosa, é justificado enquanto superação da polaridade entre o subjetivo e o objetivo, que tem por evidência a “coincidência continuada, perfeita” de duas séries de fatos “rigorosamente independentes” entre si¹⁵⁵. Assim, o objeto encontrado do *acaso objetivo* não é apenas um objeto da realidade, mas um objeto do desejo. Destarte, o *acaso objetivo* nos dá acesso ao real, à realidade do desejo que se releva ao sujeito enquanto uma

¹⁵³ “L’intervention du masque semblait avoir pour but d’aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision. La trouvaille d’objet remplit ici rigoureusement le même Office que le revê, em ce sens qu’elle libere l’individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l’obstacle qu’il pouvait croire insurmontable est franchi.” BRETON. Op. Cit. p. 44.

¹⁵⁴ BRETON. Op. Cit. p. 61.

¹⁵⁵ BRETON. Op. Cit. p. 77.

*imagem-enigma*¹⁵⁶. Ao fazer coincidir o objeto da realidade com o objeto do desejo, o *acaso objetivo* dá acesso à totalidade da realidade, à “surrealidade”.

Mas se no *acaso objetivo* de Breton, um objeto exterior é o encontro fortuito, a ocasião para que o sujeito se reencontre com seu próprio desejo, com ele se reconciliando, em *He disappeared into Complete Silence*, o maravilhoso é precisamente aquilo que frustra o desejo, a paixão que primeiramente incitou o personagem à ação, marcando, portanto, seu desencontro com um mundo que se mostra uma vez mais opaco. Este desolamento é ainda mais notável nas esculturas em madeira do que nas mulheres-casa de Bourgeois, com suas cores esmaecidas e suas estruturas que se afinam pouco a pouco da parte superior até a base.

Embora com resultados plásticos e poéticos distintos, a combinação de elementos antropomórficos e arquitetônicos das mulheres-casa, da série de gravuras e das *Figuras* de Bourgeois tem em comum com o objeto surrealista aquilo que o poeta francês chamava de *dépaysement*. O objeto surrealista, afirma Breton, é muitas vezes *dépaysé*¹⁵⁷. Devedor do *Estranho*, ou *Inquietante*, freudiano, o objeto surrealista é associado por Breton a uma indeterminação de imagens¹⁵⁸. Esta indeterminação de imagens é resultado do esbatimento das fronteiras entre sonho e realidade. Breton se vale da teoria freudiana de que o sonho é via de acesso privilegiado à vida psíquica, pois é fruto do desejo recalado. Em Freud, o inquietante difere do simplesmente repugnante ou assustador, pois ele “*remonta ao que é muito conhecido, bastante familiar*”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Breton afirma que “Os objetos da realidade não existem apenas enquanto tais: da consideração das linhas que compõe os mais usuais entre eles surge – sem mesmo ser necessário que se pisque os olhos – uma notável imagem-enigma, com a qual tomamos contato e que nos dá conta, sem possibilidade de erro, do único objeto real existente, do nosso desejo”. No original em francês: “Les objets de la réalité n'existent pas seulement en tant que tels: de la considération des lignes qui composent le plus usuel d'entre eux surgit – sans même qu'il soit nécessaire de cligner des yeux – une remarquable image-devinette avec laquelle il fait corps et qui nous entretiens, sans erreur possible, du seul objet réel, actuel, de notre désir”. BRETON. *Op. Cit.* p. 128.

¹⁵⁷ BRETON, André. “Situação surrealista do objeto. Situação do objeto surrealista”. in: *Manifestos dos Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 315. Como observa o tradutor, *Dépayser* seria literalmente traduzido por “tirar de seu país”.

¹⁵⁸ FER, Briony. “Surrealismo, Mito e Psicanálise”. In: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 193.

¹⁵⁹ FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: *Obra Completas volume 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 331.

A passagem do conhecido ao estranho se dá por uma operação na qual algo é recalcado no indivíduo, retornando posteriormente a ele na forma de um objeto. O conto “O Homem de Areia”, de E.T.A. Hoffmann com seu relato sobre a boneca Olympia é, de fato, o objeto de estudo do psicanalista no artigo que dedica e esse tema. Com efeito, uma das formas do estranhamento descrita por Freud é a do esbatimento da capacidade do indivíduo de fazer distinções entre pessoas e coisas, muito embora não seja precisamente aí que ele inscreva a inquietação, associando-a principalmente ao complexo infantil de castração, simbolizado pelo medo de perder os olhos ¹⁶⁰. A obra de Hoffmann exerceu forte impacto sobre os artistas ligados ao surrealismo, notadamente incitando Hans Bellmer a fabricar suas bonecas desarticuladas ¹⁶¹.

No entanto, pelo menos no surrealismo mais estritamente ligado a Breton (que aportou em Nova York por volta dos anos trinta¹⁶²), esta perda de lugar, que perturba as sensações do sujeito, retira dos objetos suas propriedades mais cotidianas (sua funcionalidade), confundindo as fronteiras entre um e outro, tem por fim uma reconciliação numa realidade total. Mas não é isto que o espectador de Bourgeois encontra em suas obras dos anos quarenta e cinquenta. Há uma perda de lugar. Nas gravuras e nas pinturas este deslocamento resulta no humor corrosivo, negro, que testemunha a solidão. Nas esculturas, as formas esguias, verticais, evidenciam o vazio do entorno que o espectador ocupa com seu corpo, testemunhando-o. De fato, é esta uma das peculiaridades da inserção da artista no percurso da escultura moderna, pois o processo de emancipação da escultura de seu lugar de monumento (do qual se beneficiaram todos os escultores do século XX) pode ser notado nestes trabalhos de Bourgeois sob a forma desta perda de lugar ou, em linguagem bretoniana, *dépaysement* da qual o público de suas primeiras exposições é testemunha. A solidão urbana de *He disappeared*

¹⁶⁰ FREUD, Sigmund. *Op. Cit.* p. 349.

¹⁶¹ FER, Briony. *Op. Cit.* p. 196. Tomando estes eventos em conta é possível notar que a interpretação, citada anteriormente, que Mignon Nixon faz dos manequins de André Masson é justa com relação à misoginia generalizada nos círculos surrealistas, mas redutora da complexidade da obra de Masson, uma vez que não leva em conta a larga fortuna que o tema do autômato teve nas artes desde fins do século XIX. Sobre o tema dos simulacros e dos autômatos no modernismo francês Cf. MORAES, Eliane Robert. “A vida dos simulacros”. In: *O Corpo Impossível: A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp. 93 – 106.

¹⁶² Segundo a cronologia das exposições surrealistas elaborada por CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Op. Cit.* p 219.

into *Complete Silence* reaparece nas *Figuras*, cujos títulos muitas vezes remetem a ações da vida cotidiana. Na exposição de 1950, as esculturas foram expostas com nomes tais quais: *Figura que leva pão*, *Figura olhando para a uma casa*, *Figura que se apóia contra uma porta*, *Figuras que esperam*, *Figura saindo de sua casa* ¹⁶³.

Como dito anteriormente, é possível encontrar afinidades entre a obra de Bourgeois e o surrealismo dissidente representado, sobretudo, pelo escritor Georges Bataille. Com efeito, escrito alguns anos depois das exposições das *Figuras* nas galerias norte-americanas, há um ensaio do autor que talvez possa ajudar a delimitar em qual lugar da modernidade artística Bourgeois se encontrava. Não se trate de sugerir que ela o tenha lido à época, embora se saiba que Bataille tenha feito parte de suas leituras ¹⁶⁴. Em 1955, Bataille publica um ensaio sobre Édouard Manet, onde busca inscrevê-lo no começo da arte moderna ¹⁶⁵.

Manet, afirma Bataille, está no coração da arte moderna, pois é aquele que opera uma *destruição do tema* na pintura. Não porque ele não esteja presente em sua obra: há músicos, tocadores de pífaros, prostitutas, toureiros. Mas, explica o autor que:

“Suprimir o tema, destruí-lo, é precisamente o que faz a pintura moderna, mas não se trata exatamente de uma ausência: de uma maneira ou de outra, cada tela guarda um tema, um título, mas este tema, este título são insignificantes, se reduzem a um pretexto para a pintura” ¹⁶⁶

A forma dispersa com a qual Manet compõe suas telas, a independência que ganha cada figura faz com que haja uma desordem em todas as cenas que pinta.

¹⁶³ NIXON, Mignon. *Op. Cit.* p. 125.

¹⁶⁴ Como relata Marie Laure Bernardac, “apesar de sua reticência em relação às associações literárias, Louise Bourgeois cita de bom grado Georges Bataille e homenageia Denis Hollier ‘por ter interpretado muito bem Bataille e tê-lo introduzido nos Estados Unidos’”. BERNARDAC, Marie Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006, p.57. Bourgeois se refere ao crítico literário francês, também imigrado para os Estados Unidos, autor do importante estudo sobre Bataille *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, publicado primeiramente em francês sob o título *La Prise de la Concorde*.

¹⁶⁵ FER, Briony. *Op. Cit.* p. 209.

¹⁶⁶ “Supprimer le sujet, le détruire, est bien le fait de la peinture moderne, mais il ne s’agit pas exactement d’une absence: plus ou moins, chaque tableau garde un sujet, un titre, mais ce sujet, ce titre sont insignifiants, se réduisent au pretexte de la peinture”. BATAILLE, Georges. *Manet*. Genebra: Skira, 1955, p. 52.

Esta desordem revela, por fim, que não há nada a ser dito. Sabe-se que é a partir do século XVI que a pintura de gênero (retrato, paisagem, natureza-morta etc.) passa a ter lugar nas academias de arte, sendo apenas por volta do XVIII que ela passa a ser tão valorizada quanto à pintura histórica. No entanto, a empresa de Manet, segundo Bataille, não é a de simplesmente dar acento entre as belas-artes às cenas da vida cotidiana. Indo muito mais longe, Manet investe contra toda forma de eloquência em arte:

*“O esgotamento da pintura eloqüente, que nada mais de verdadeiro animava, abria os caminhos para uma nova forma de pintura que nos é familiar hoje em dia, mas que antes ninguém vislumbrara, que só atingiu as estranhas reações e a busca arriscada, angustiada, de Édouard Manet. Do pintor que introduziu a desordem na pose”*¹⁶⁷

Mas a destruição do tema em Manet não se dá apenas pela desvinculação entre verdade e eloquência. Segundo Bataille, nas telas do pintor *“todo o fator de eloquência, verdadeiro ou falso, é eliminado. Restam as manchas de diferentes cores e a impressão de que um sentimento que deveria ter nascido do tema foi extraviado”*¹⁶⁸. Assim, *“o significado da pintura não está no texto escondido, mas na supressão deste texto”*¹⁶⁹. As *Figuras* de Bourgeois ocupam este mesmo espaço vazio, relacionado por Bataille à vida urbana. O fato mesmo de estas esculturas serem designadas apenas pelo que fazem, em ações efêmeras e banais, já as coloca neste lugar desbalizado no qual Bataille localiza a pintura de Manet. Levados à inanição, a destruição dos temas, tantos em Manet quanto em Bourgeois, produz uma arte do silêncio, onde a monstruosidade não é efeito do maravilhoso, no excepcional, mas do vazio. As *Figuras* e gravuras de Bourgeois são como a pintura moderna descrita por Bataille, pois fazem parte desta *“arte de extirpar os objetos, as imagens dos objetos, deste mundo que em seu conjunto, se subordinava à grosseria burguesa [...] Este mundo conhece apenas*

¹⁶⁷ *“L'épuisement de la peinture eloquente, que rien de vrai n'animait plus, ouvrait les voies d'une forme nouvelle de peinture qui nous est familière aujourd'hui, mais que d'avance personne n'envisagea, que seuls atteignirent les étranges réactions et la recherche hasardée, angoissée, d'Édouard Manet. Du peintre qui introduisait le désordre dans la pose”*. BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* p. 48.

¹⁶⁸ *“Tout facteur d'éloquence, vraie ou fausse est éliminé. Restent les taches de différentes couleurs et l'impression égarante qu'un sentiment aurait dû naître du sujet: c'est l'étrange impression d'une absence”*. BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* p. 53 - 4.

¹⁶⁹ BATAILLE. *Op. Cit.* p. 62 citado por FER, Briony. *Op. Cit.* p. 209.

*uma transfiguração interior, silenciosa, de alguma maneira negativa: Posso falar dela, mas falo de um silêncio definitivo”*¹⁷⁰.

Este silêncio definitivo, escondido por detrás da vida citadina burguesa é descrito por Bourgeois em 1947, em uma série de parábolas intitulada *O Puritano* (que só veio ao público em 1990). Nelas Bourgeois narra história de um homem, um trabalhador diligente de Nova York, que se apaixona, mas não pode ficar perto de sua amada. Narra-a a um homem de grandes recursos, paranóico com sua própria segurança, um puritano. Ao fim ele morre e “*todos aqueles de que valia a pena falar choravam e choravam. Naturalmente ninguém podia ver a alma dele, nem sequer sua mulher. Mas diziam que seu corpo estava seco e achavam que ele era puritano.*”¹⁷¹

A primeira série de esculturas De Bourgeois também passou a ser conhecida como *Personagens*. Bourgeois muitas vezes se refere a elas por este nome, embora em alguns *folders* da época em que estas exposições foram realizadas elas sejam chamadas de *Figuras*, e a própria artista se referisse às peças desta maneira, como na anteriormente citada carta a Alfred Barr. Em depoimentos bastante posteriores, entre os anos setenta e noventa, Bourgeois passará a ver estas obras em associação com a sua vida pessoal. As leituras correntes da obra de Louise Bourgeois levam estes depoimentos bastante em conta, como nas análises críticas de Mignon Nixon e Marie Laure Bernardac¹⁷². Estes críticos associam essas esculturas ao trabalho de luto e de perda (tal como descrito por Freud em seu famoso texto “Luto e Melancolia”), ocasionados pela mudança da França para os Estados Unidos. Assim, as esculturas em madeira dos anos quarenta e cinquenta seriam fruto do *Mal du pays* do qual a artista fora acometida à época. Nesta chave de interpretação, as *Figuras* tornam-se

¹⁷⁰ “*Car la peinture dès lors est l’art d’arracher des objets, des images d’objets, à ce monde qui, dans son ensemble, se subordonne à la loudeur bourgeoise [...] Ce monde-ci ne connaît qu’une transfiguration intérieure, silencieuse, em quelque sorte négative: Il m’est possible d’en parler, mais c’est parler d’un silence définitif*”. BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* p. 58.

¹⁷¹ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai – escritos e entrevistas*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 54.

¹⁷² BERNARDAC, Marie Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006 e NIXON, Mignon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

Personagens, (forma pela qual a própria artista passou a se referir a esta série de esculturas) pois se trata de uma tentativa por parte de Bourgeois de reconstruir as pessoas queridas deixadas na França em solo norte-americano. De fato, em 1996, quase cinquenta anos após as primeiras exposições na Galeria Peridot, Bourgeois faz a seguinte declaração a respeito destas obras:

*“Minha associação com estas obras são pessoas, pessoas reais. A arte é interessante, é claro, mas para mim as pessoas são mais interessantes – pessoas, amigos, personalidades. As pessoas que eu conhecia na época explicam a escultura. Elas se referem a pessoas que eu conhecia ou lembrava. Seu espírito vinha a mim enquanto eu trabalhava na escultura”*¹⁷³.

No entanto, é preciso prudência ao lidar com as declarações de Bourgeois, na sua grande maioria dadas a partir dos anos oitenta, pois são frutos de uma releitura abrangente que ela faz de seu próprio trajeto, bem como dos rumos da arte moderna. Desde o final dos anos setenta e começo dos anos oitenta, Bourgeois passa a desenvolver uma escritura em textos, artigos para revistas, entrevistas, além de fotos e gravações nas quais elabora a bastante conhecida parábola a respeito de sua infância.

Esta parábola foi apresentada ao público pela primeira vez na fotomontagem *Abuso Infantil*, publicada pela em dezembro de 1982 na revista *Artforum*. À época, o Museu de Arte Moderna de Nova York realizava a primeira grande retrospectiva da carreira da artista, exposição que veio a estabelecer Louise Bourgeois como um dos grandes nomes do mundo das artes. Nesta fotomontagem, Bourgeois justapõe fotos pessoais de sua infância a imagens de obras realizadas em anos anteriores. Ela também é acompanhada de um texto, onde a artista narra o caso de seu pai com sua tutora e professora de inglês, Sadie, e a inação da mãe diante do conhecimento da infidelidade do marido. Também neste escrito, Bourgeois faz a afirmação que se tornou notória entre seus apreciadores: *“Tudo o que faço é inspirado no início da minha vida”*¹⁷⁴. Nos anos subsequentes, a escritura desta fábula familiar, repetida pela artista em diversas outras ocasiões, foi pontuada por alguns textos mais “teóricos”,

¹⁷³ BOURGEOIS, Louise. *Op. Cit.* p. 351.

¹⁷⁴ A fotomontagem foi reproduzida em inúmeros catálogos e volumes dedicados à artista, aqui é citado o texto traduzido em BOURGEOIS, Louise. *Op. Cit.* p. 133.

como *Os brinquedos de Freud* e *A autoexpressão é sagrada e fatal*, assim como por alguns comentários a respeito da arte do século XX, muitas vezes misturando vida familiar e história da arte¹⁷⁵. Entrementes passa a realizar a famosa série de instalações conhecidas como *Cells*, nas quais retoma alguns procedimentos consagrados pelo modernismo, como o *ready-made* e o *objet trouvé*. Assim, a volta de Bourgeois ao seu próprio passado é prenhe de conseqüências artísticas e de imagens, como mostraremos no correr do texto. Por ora, cabe dizer que os *topoi* desenvolvidos pela escritura de Louise em torno do próprio passado, como o abandono, a ambivalência das relações sociais, o medo etc, tão amplamente conhecidos pelos espectadores de sua obra, não se encerram na vida pessoal da artista. Tampouco é suficiente, neste caso, desvendar as relações entre vida e obra sob a ótica da psicanálise, por exemplo, relacionando as obras da artista com o trabalho de seu psiquismo. Assim, a volta ao passado em Bourgeois será sempre entendida como um duplo movimento: à volta ao seu próprio passado é inseparável de uma reflexão sobre os caminhos das artes visuais no modernismo, que muitas vezes aparece como uma dramatização do moderno, na composição de cenas, como de Breton decepcionando-a tal qual seu próprio pai¹⁷⁶.

Não se trata de desqualificar as interpretações acima citadas, como de Bernardac e Nixon, mas de dar conta de que ao se relativizar a importância do fator biográfico nestas obras, torna-se menos evidente uma ligação direta entre elas e o trabalho de luto tal como descrito por Freud. Com efeito, afastado o imaginário biográfico, as *Figuras* de Bourgeois, em cores esmaecidas, cuja organicidade da madeira escavada é contida pelo rigor da verticalidade e pela geometrização da silhueta (como ocorre em *O Ouvinte*), parecem mais próximas ao que Freud descreveu como melancolia do que ao luto. Em *Luto e Melancolia*, o psicanalista estabelece uma comparação entre estes dois afetos. Em ambos há um abatimento doloroso do Eu oriundo da perda de um objeto amado, que passa

¹⁷⁵ Como escreve Bourgeois em 1992: “Breton, Lacan e Freud me decepcionaram. Prometeram a verdade e só mostraram teorias. Eram como meu pai: prometeram muito e realizaram tão pouco.”. “A autoexpressão é sagrada e fatal”. In: BOURGEOIS, Louise. p. 229.

¹⁷⁶ Esta opção interpretativa traz o consigo o risco de fazer com que a obra da artista seja eclipsada pelas referências mobilizadas para entendê-la como reflexão sobre a arte moderna. Carrega, no entanto, a possibilidade (que se espera não ser mera pretensão) de que se estabeleçam outras balizas para novas abordagens da obra de Bourgeois, muitas vezes vítima de uma espécie de “sequestro” pelas interpretações biográficas em demasia.

a ser alvo de um investimento libidinal alucinatório, já que se trata de um objeto desaparecido, não mais existente. A dor do enlutado advém do exame da realidade que o obriga a desconectar sua libido do objeto. Para isso cada uma de suas lembranças e expectativas com relação ao objeto perdido tem de ser revisitadas para serem então paulatinamente desfeitas, até que o Eu, então, seja liberto e reconstituído ¹⁷⁷. No melancólico, a perda do objeto corresponde a uma perda do Eu, uma vez que o objeto amado havia sido eleito sob critério narcísico. O narcisismo está alocado naquela camada da subjetividade para a qual todo e qualquer objeto de satisfação libidinal deve ser incorporado ao Eu, deve fazer parte dele. Portanto, a perda do objeto acarreta na perda do próprio Eu (que já se encontrava confundido com o objeto desde o início da relação). Assim, na célebre e bela afirmação de Freud, “a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como objeto, o objeto abandonado” ¹⁷⁸. A desumanização das figuras empreendida por Bourgeois na série de obras em madeira suporia, caso se optasse por associá-las a um trabalho de luto, que elas teriam como contrapartida à sua “inumanização”, a presentificação de entes queridos da artista, de cuja falta Bourgeois paulatinamente se desfazia. Para o observador de suas obras, no entanto, não se evidencia na forma artística esta reconstituição e mesmo esta reconciliação consigo próprio presentes no luto. O animismo que pode ser atribuído, por exemplo, nas partes superiores destas obras, nas quais as formas aproximadamente geométricas se identificariam a rostos, não é suficiente para que estas *Figuras* sejam definitivamente associadas a *Personagens* propriamente ditos. As características de uma psicologia mais complexa que poderiam ser atribuídas a elas são extremamente diminutas.

De toda a forma, a análise dos trabalhos de Bourgeois, no período entre as décadas de quarenta e cinquenta, mostra que sua obra acolhe de maneira bastante peculiar a chamada vaga primitivista já em curso na Europa desde começos do século XX e que chega aos Estados Unidos nos anos quarenta, através de revistas como a *Documents*, editada por Georges Bataille e *Cahiers*

¹⁷⁷ FREUD. *Luto e Melancolia*. In: *Obras Completas, volume 12*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 172 – 174.

¹⁷⁸ FREUD, Sigmund. *Op. Cit.* p. 181.

*d'art*¹⁷⁹, uma dos principais meios de divulgação da arte moderna, editada por Christian Zervos, amigo próximo de Picasso¹⁸⁰. Ambas traziam amplo material fotográfico de arte da África e Oceania, entre outras regiões do mundo.

Em março e abril de 1929, os números 29 e 30 da *Cahiers d'art* foram integralmente dedicados às artes da Oceania, com prefácios de Zervos e de Tristan Tzara, além de numerosos artigos de estudiosos¹⁸¹. Já a *Documents*, publicada entre 1929 e 1930, se autointitulava uma revista de “Arqueologia, Belas-artes e Etnografia”. Trouxe diversos artigos sobre as artes tribais, inclusive de antropólogos como Marcel Mauss, Georges Henri-Rivière e Michel Leiris, além de textos do próprio Georges Bataille e de Carl Einstein¹⁸². A *Cahiers d'art* era lida por Bourgeois, como atesta sua correspondência com uma amiga parisiense. Em 1939, já residindo em Nova York, escreve a amiga dos tempos de Paris, Colette Richarme: “*Acredito que a verdade esteja ao lado de revistas como a Cahiers d'art, mais do que com a Beaux-Arts. Não que eu escarneça da última publicação, que recebo aqui e leio com prazer, porém fico alarmada com o abismo que vai se criando entre nossos ideais.*”¹⁸³. Uma anotação de 27 de agosto de 1944 dá conta de que a revista *Acéphale* (fundada por Bataille, André Masson, Pierre Klossowski e Roger Callois) havia lhe causado forte impressão¹⁸⁴. Em 1930, três exposições de artes da Oceania e do Pacífico tiveram lugar em Paris. A mais conhecida, na Galeria *Pigalle*, foi organizada por um dos fundadores do Dadá na Suíça, Tristan Tzara, e por

¹⁷⁹ VARNEDOE, Kirk. “Abstract Expressionism”. In: RUBIN, William (org.). *“Primitivism in 20th Century Art”* (vol. II). Nova York: The Museum of Modern Art, 1994, p. 616.

¹⁸⁰ A associação entre as *Figuras* de Bourgeois e a cultura primitiva europeia não impede sua interpretação à luz da teoria psicanalítica do luto e da melancolia. Paulo Herkenhoff sugere, com bastante razão, uma ligação entre a obra da artista e o texto do psicanalista Pierre Fédida, “Le Cannibale Mélancolique” (em HERKENHOFF, Paulo. “Cannibalism”. In: MORRIS, Frances. *Op.Cit.* pp. 68 – 71). Como demonstra Fédida, o investimento libidinal do Eu melancólico num objeto fantasmático (porque já inexistente) pode aproximado do imaginário primitivo do canibalismo, onde o Eu, em estado narcísico, tem como única possibilidade de relação com um objeto externo a sua devoração. A deglutição do objeto acarreta, no entanto, na sua destruição. Assim sendo, o canibalismo do narcisista terá sempre como resultado a melancolia, uma vez que sua relação com os objetos externos é condenada a resultar em perda. Cf. FÉDIDA, Pierre. “Le Cannibale mélancolique”. In: *L’Absence*. Paris: Gallimard, 1978, pp. 61-7.

¹⁸¹ PELTIER, Philippe. “From Oceania”. In: RUBIN, William (org.). *“Primitivism in 20th Century Art”* (vol. I). Nova York: The Museum of Modern Art, 1994, p. 112.

¹⁸² HOLLIER, Denis. “La Valeur d’usage de l’impossible”. In: Vários autores. *Documents* Vol. I (Edição Fac-símile). Paris: Jean-Michel Place, 1991, p. VIII.

¹⁸³ BOURGEOIS. *Op. Cit.* p. 32.

¹⁸⁴ Como atesta Paulo Herkenhoff em HERKENHOFF, Paulo. “Cannibalism”. In: MORRIS, Frances. *Op. Cit.* p. 69.

Charles Ratton. Todos esses eventos justamente quando Louise Bourgeois iniciava sua formação artística na *École Nationale d'Art Décoratif*¹⁸⁵.

Como argumenta William Rubin, um estudo rigoroso das influências das artes primitivas na arte ocidental das primeiras décadas do século XX é algo que demandaria um exame histórico detido da recepção que estes objetos tiveram da Europa e posteriormente nos Estados Unidos. Retiradas de seus devidos contextos socioculturais, o grau de interesse pelas funções de origem destas peças variou muito entre os artistas modernos. É sabido que em seus locais de origem, muitas vezes tinham usos que não se assemelhavam em nada à contemplação estética tal como praticada no ocidente. Com efeito, é certo que os artistas modernos encontraram respostas formais para certos impasses nos quais se encontravam (como se buscou mostrar pela rápida leitura do estudo de Carl Einstein), pois não se tratava de emular ou simular o uso primeiro destes objetos pelos povos que os confeccionaram, fossem estes usos rituais ou decorativos. Portanto, mais adequado e prudente do que mostrar influências propriamente ditas é apontar *afinidades* entre as artes tribais e as obras do modernismo¹⁸⁶. Por outro lado, os termos “primitivo”, “primitivista”, “tribal” etc já foram bastante criticados ao longo do século XX por nivelarem povos e culturas das mais variadas procedências, bem como por colocá-las em posição inferior ao branco ocidental. Muito se escreveu sobre isso, muitas vezes apoiando-se nas teorias do discurso, de matiz foucaultiano (como o *Orientalismo*, de Said). Ao falar do primitivo e do primevo, o europeu, em realidade, falava de si próprio. Baseando-se nisso, muitas vezes também foi proposto a noção de “Outro”, que frisava serem estes outros povos justamente imagens fantasmáticas daqueles que o vêem. Por outro lado, também houve, sobretudo a partir de Gauguin, um olhar positivo sobre o primitivo, em sua relação pretensamente mais franca e transparente com a natureza, com os outros homens e consigo mesmo. Assim sendo, é fundamental ter em conta que o termo “primitivismo” não se refere aos objetos em si, oriundos de locais fora do Ocidente, mas ao conjunto de discursos

¹⁸⁵ CRONER, Rainer; SCHAESBERG, Petrus Graf. *Louise Bourgeois: The Secret of Cells*. Munique: Prestel, 2008, p. 28.

¹⁸⁶ RUBIN, William. “Modern Primitivism: an introduction”. In: RUBIN, William (org.). Op. Cit. pp. 23-8.

e práticas do campo artístico moderno realizado sobre estes artefatos considerados, à época, primitivos¹⁸⁷.

Retornando à *Figura Adormecida* e as demais *Standing Figures* de Bourgeois, é possível ainda analisá-las nos termos de um totemismo modernista. O totemismo na arte moderna é um estilema encontrado de forma corrente no interior do que se chama Primitivismo. Ou seja, é uma forma genérica ou uma constante estilística passível de ser encontrada em diversas obras de artistas da primeira metade do século XX, derivada do impacto visual ocasionado pelo conjunto dos objetos não europeu, mais especificamente do que se chamou de Totem. Ele consiste justamente em conferir as formas um caráter hierático, rígido, geralmente alongado, “a meio caminho entre a figura humana e o signo abstrato”¹⁸⁸. Na arte norte-americana, David Smith, escultor destacado, contemporâneo de Bourgeois, realiza nos anos 50 a série *Tanktotem*, em metal.

Na *Figura Adormecida*, assim como nas demais, há um alongamento e uma verticalização da forma. Neste aspecto delgado convive a tendência à geometrização e ao animismo, resquício de antropomorfismo. Além de David Smith, o imaginário totêmico e primitivo povoou praticamente toda a geração do escultor, incluindo os pintores, mais tarde agrupados pelos historiadores da arte como “expressionistas abstratos” ou “abstratos pictóricos”. No entanto, o totemismo de Smith, por exemplo, busca apresentar figuras arquetípicas, símbolos de um passado imemorial, chegando mesmo em alguns casos a aparência de fósseis, como em seu *Pássaro Jurássico*, de 1945. Já o pintor Adolf Gottlieb se interessa pela caligrafia e pela simbologia elas mesmas. O interesse destes artistas não se restringe aos objetos trazidos pela etnologia da época, mas inclui os frutos de escavações paleontológicas assim como estudos lingüísticos e de semiologia¹⁸⁹. Em 1943, Gottlieb chega a declarar que:

“Enquanto a arte moderna tem seu primeiro impulso por meio da descoberta das formas da arte primitiva, sentimos que o seu verdadeiro significado não

¹⁸⁷ PERRY, Gill. “O Primitivismo e o ‘Moderno’”. In: FRASCINA, Francis et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: O Começo do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 5-7.

¹⁸⁸ KRAUSS. *Op. Cit.* p. 178.

¹⁸⁹ VARNEDOE, Kirk. “Abstract Expressionism”. In: RUBIN (Org.). *Op. Cit.* pp. 629-32.

reside apenas no arranjo formal, mas no sentido espiritual subjacente a todas as obras arcaicas.”¹⁹⁰

Este depoimento é um exemplo claro de como estes artistas viam na aproximação com as artes dos povos primitivos uma possibilidade de se trazer à tona uma experiência que transcenderia barreiras entre povos e culturas. Kirk Varnedoe afirma que o uso da palavra “arcaico” por Gottlieb denota uma grande generalização, já que em seu raciocínio todos os povos (de diferentes lugares, tribos, etnias, sociedades etc.) compartilhariam de um ideário comum. O crítico também atesta a circulação de revistas francesas, como a *Documents*, entre os ateliês nova-iorquinos da época, muito embora nem todos os artistas lessem em francês. No entanto, a circulação das imagens e fotografias destas publicações era o que bastava para incitar o imaginário destes artistas¹⁹¹. Do ponto de vista de Adolf Gottlieb, os objetos de estudo da Etnografia e da Antropologia não deveriam servir apenas a um aperfeiçoamento formal da arte feita no ocidente, mas deveriam também ser olhadas como signos de certo *ethos*, emblemas de outras formas de vida. Raciocínio semelhante fará o pintor Barnett Newman em seu ensaio *The First Man Was an Artist*, (no ano da primeira exposição de Bourgeois na *Peridot*, 1947), onde ele afirma estar certo de que o primeiro homem tenha sido um artista. Newman é ainda mais enfático, e busca a ciência como aliada:

*“Uma ciência da Paleontologia assegura que esta proposição possa ser escrita, se postular que o ato estético sempre precede o social. O ato totêmico de questionar-se em frente ao Tigre ancestral veio antes do ato de assassinar”*¹⁹². Assim sendo, o totemismo pode ser uma noção capaz de dar inteligibilidade a um expediente artístico no qual a economia formal da obra ou a simplificação da figura não levam a abstração. Sob este aspecto, a obra de Bourgeois destes anos é uma das primeiras a introduzir o imaginário totêmico em solo norte-

¹⁹⁰ “While modern art got its first impetus through discovering the forms of primitive art, we feel that its true significance lies not merely in formal arrangement, but in spiritual meaning underlying all archaic works”. GOTTLIEB, Adolf citado por VARNEDOE. *Op. Cit.* p. 616.

¹⁹¹ VARNEDOE. *Op. Cit.*

¹⁹² “A science of paleontology that sets forth this proposition can be written if it builds on the postulate that the aesthetic act always precedes the social one. The totemic act of wonder in front of the tiger-ancestor came before the act of murder”. NEWMAN, Barnett. “The First Man Was an Artist”, in: CHIPP, Herchel (Org.). *Theories of Modern Art*. Berkeley: UCLA Press, 1968, p. 551.

americano. Na Europa, este imaginário já é encontrado em esculturas como o “Personagem em pé” de Jacques Lipchitz, em 1916, e tem uma larga fortuna no modernismo francês, seja ele mais alinhado ao cubismo, como o próprio Lipchitz, seja entre artistas mais ligados aos círculos dadá-surrealistas, como Max Ernst (em *Lunar Asparagus*, de 1935) e Giacometti (em *Objeto invisível*, de 1934).

Mas ao falar que o ato de questionamento veio antes do ato de matar, Newman está abertamente atacando a parábola freudiana descrita em “*Totem e Tabu*”. Neste estudo de 1913, Freud afirma que o Totem teria como função organizar a vida social de um certo grupo. Sendo sagrado, é ele que fornece a lei à comunidade. O que chama a atenção de Freud nesses estudos de seus contemporâneos etnólogos é que com frequência esse Totem é violado. Ele é comido, destruído ou morto. Ele também dá à regra às relações de parentesco e de casamento. O Totem é, por fim, um antepassado daquele povo. Antepassado originário que foi morto por seus filhos, desejosos de possuir a Mãe, sua esposa, e suas irmãs, filhas desse chefe primevo. Esse chefe, esse pai original era o proprietário e o chefe da comunidade. Ao mesmo tempo em que ele assegura a lei à comunidade ele a reprime. Morto, ele é alçado à condição de divindade, temido e amado ao mesmo tempo. Os rituais de transgressão do Totem são, portanto, momentos em que aquele grupo revive esse crime primordial e a culpa por ele. Reconhece-se aqui a mesma estrutura emocional do Complexo de Édipo: o sentimento ambivalente da criança que deseja a mãe, mas que tem seu impulso reprimido, castrado pelo pai que a possui. Assim, a criança desenvolve um sentimento ambivalente pelo pai: ele o odeia por impedir seu acesso à mãe, mas também o ama, porque é ele que o introduz na vida social. De forma que a neurose (que é a ambivalência dos impulsos de amor e morte) pode ser vivenciada tanto por um indivíduo como por um grupo.

Com efeito, não é Freud que anima o interesse dos artistas norte-americanos pelas artes dos povos primitivos. Segundo Kirk Varnedoe, o freudismo que chegava pelos surrealistas aportados em Nova York, era visto como algo que “*levava a uma espiritualidade amoral, a obsessão com o amour fou e a trocadilhos cosmopolitas, vistos como parte de uma cultura européia*

pela qual os artistas americanos nutriam uma inevitável antipatia” ¹⁹³. Estes artistas rejeitarão, sobretudo, o refinamento pictórico de Salvador Dali em favor de uma pintura mais gestual ¹⁹⁴. Se para estes artistas, o contato com as formas plásticas primitivas levava a uma linguagem arquetípica e universal, para Freud o estudo dos povos ditos primitivos levava ao coração mesmo do homem moderno civilizado, ao seu psiquismo.

Para Freud, o animismo do homem primitivo pode ser comparado à fase narcísica, pois em ambas convive uma espécie de onipotência do pensamento. No narcisismo, o eu já encontra sua libido reunida sob um conjunto, e o erotismo já está voltado para fora. No entanto, nesta fase o eu dirige seus impulsos para si próprio. Esta fase, que pode novamente retornar em outros momentos da vida, inclusive na fase adulta é semelhante à mentalidade animista do primitivo, pois em ambos não só a distinção entre o eu e o mundo é esbatida, como o eu crê haver uma ligação total entre suas pulsões e o funcionamento dos objetos exteriores. Há, enfim, uma onipotência do pensamento:

“Os homens primitivos e os neuróticos atribuem uma alta valorização – aos nossos olhos, uma supervalorização – aos atos psíquicos. Esta atitude pode perfeitamente ser relacionada com o narcisismo e encarada como um componente essencial deste. Pode-se dizer que, no homem primitivo, o processo de pensar ainda é, em grande parte, sexualizado. Esta é a origem de sua fé na onipotência dos pensamentos, de sua inabalável confiança na possibilidade de controlar o mundo e de sua inacessibilidade às experiências, tão facilmente obteníveis, que poderiam ensinar-lhe a verdadeira posição do homem no universo. Com relação aos neuróticos encontramos que, por um lado, uma parte considerável desta atitude primitiva sobreviveu em sua constituição e, por outro, que a repressão sexual que neles ocorreu ocasionou uma maior sexualização de seus processos de pensamento” ¹⁹⁵

Ao se sexualizar os processos de pensamento o indivíduo espera que todo ato, todo o pensamento, toda a ligação com o mundo exterior possa ser objeto de

¹⁹³ VARNEDOE, Kirk. *Op. Cit.* p. 618.

¹⁹⁴ VARNEDOE. *Op. Cit.* p. 619.

¹⁹⁵ FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. In: *Obras Completas, Volume 13*. São Paulo: Imago, 2006, p. 81.

satisfação libidinal. Assim, ele se impedirá se tiver maus pensamentos, uma vez que eles podem acarretar maus acontecimentos. Da mesma forma, pensamentos prazerosos serão incentivados, uma vez que estes possam converter-se em sensações prazerosas à libido do indivíduo. Em *Introdução ao narcisismo*, texto cronologicamente próximo a *Totem e Tabu*, Freud descreverá esse “represamento da libido no eu” como gerador de sensações desprazerosas, uma vez que leva o psiquismo a ter uma alta atividade geradora de tensão ¹⁹⁶.

Em *Antagonismo Persistente*, o centro sustenta um grupo de guizos. A possibilidade de que algum som seja emitido a partir da movimentação da obra, abre caminho para que o imaginário do observador vislumbre a possibilidade de manipula-la. Por outro lado, o grupo de guizos cinde a obra em duas partes, de modo a obstruir a possibilidade de manipulação primeiramente instigada. Esta obra poderia facilmente ser identificado com o constante estado de tensão e ambivalência do primitivo freudiano, tão próximo do homem civilizado. Não é inoportuno lembrar a definição, bem posterior, que Freud fará da subjetividade moderna: “*Nosso atual sentimento do Eu é [...] apenas um vestígio atrofiado de um sentimento muito mais abrangente – sim, todo-abrangente – que correspondia a uma mais íntima ligação do Eu com o mundo em torno*” ¹⁹⁷. De toda a forma, o totemismo freudiano (se é lícito falar assim) é muito mais a fim da sociabilidade tensa sugerida pelas *Figuras* de Bourgeois do que o imaginário da linguagem arquetípica universal encontrada na grande maioria dos artistas norte-americanos da década de quarenta. *Antagonismo Persistente*, de 1948 e que integra a série das *Figuras*, com sua oposição entre a parte superior branca e a inferior preta, é exemplar neste sentido. De largura bastante reduzida, sua base é ainda mais esguia, quase insignificante.

A postura ereta, presente em praticamente todas as *Figuras*, tem um papel largamente conhecido e fundamental na filogênese de Freud. Através dela nos diferenciamos dos nossos parentes símios, mas é ela que passa a fazer com

¹⁹⁶ FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo*. In: *Obras Completas volume 12*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 29.

¹⁹⁷ FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11.

que os instintos sexuais passem a ser constantes nos indivíduo, dando ocasião a uma série de tabus, como o relativo à menstruação e ao olfato. Esta sociabilidade tensa aparece com força no caso de algumas poucas obras não tão verticalizadas de Bourgeois. O caso mais radical é a escultura em madeira feita entre 1947, exposta em 1949, *The Blind leading the Blind*. De apresentação horizontal, esta obra é composta por diversas colunas que sustentam uma espécie de travessa de madeira horizontal. Justapostas em duas séries paralelas, as colunas pintadas de um rosa salmão se afinam ao chegar ao solo. O observador que caminha ao redor desta obra presencia um efeito cinético proporcionado pelo paralelismo entre as duas séries de pernas. Corrobora esta sensação de movimento a travessa superior em formato de triângulo retângulo. Figura geométrica altamente racional, usada para os mais variados cálculos (de volumes, áreas e da álgebra), o triângulo retângulo tem sua função matemática pervertida por Bourgeois, pois é ele que desequilibra a obra ao conferir maior peso a um dos lados. O título da obra alude a um tema já trabalhado por outros artistas (como Bosch, Brueghel e Goya na gravura 17 “No saben el camino”, da série *Desastres da Guerra*), a parábola bíblica dos cegos guiados por outro cego. Carregado de pessimismo e ceticismo, este tema é uma alegoria da ignorância humana em Goya, bem como da incapacidade dos homens em se autodeterminarem em Brueghel, ou da condição adâmica da espécie, em Bosch¹⁹⁸. A dramaticidade do tema é levada a cabo pela relação dinâmica que a obra estabelece com o espaço que a circunda. Ela traz em si o caráter cênico alcançado anteriormente pela artista quando da montagem de sua primeira exposição individual, ao colocar suas obras diretamente pregadas ao solo, dispersas pelo espaço expositivo. Abandonado o estilema totêmico, esta obra preserva o imaginário dos trabalhos dos anos quarenta e cinquenta, ao mesmo tempo em que anuncia o abandono das formas estáticas e contidas, abrindo-se para a dramaticidade e a organicidade, essenciais às obras de Bourgeois a partir dos anos sessenta.

¹⁹⁸ Esta alegoria e suas diversas versões são analisadas pelo filósofo Bento Prado Jr no prefácio ao seu *Erro, Ilusão, Loucura*. São Paulo: Editora 34, 2004, pp. 11 - 23.

Considerações Finais

Tout les Cinq II **Figura 1** é uma das últimas séries de desenhos de Louise Bourgeois. Trata-se de uma prodigiosa série de espirais vermelhos, com pequenas variações entre um e outro. O primeiro desenho, no alto, à esquerda, se coloca como uma espécie de título. A justaposição dos desenhos evoca o ato da leitura, tal como num livro ou numa história em quadrinhos. A narrativa se insinua. No entanto, a expectativa de construção dramática logo se rompe. As pequenas diferenças entre os elementos da série, parecem muito mais confirmar o caráter absolutamente anódino do desenho. O alvo estaria bem colocado, não fossem eles múltiplos. É preciso diligência para seguir na leitura. O olhar se cansa, se dispersa. A ordenação torna-se caos, e os múltiplos elementos da série parecem se fundir em um só desenho. A narrativa se esvai. Se o drama é central da obra de Bourgeois, ele nunca se completa enquanto enredo romanesco. Os signos são ariscos, díspares.

Mesmo em uma obra como “*Destruição do Pai*” (*Destruction of The Father*) **Figura 2**, onde o tema parece apresentar-se como líquido e certo, nada é claro como parece. Ali, a artista cria um pequeno palco, cuja desproporção com relação ao corpo do espectador faz com que esse se coloque numa posição de manipulador de títeres. O palco ali montado poderia perfeitamente ser o de um teatro de marionetes. Há sempre um gozo pela errância, uma *jouissance* qualquer.

Com efeito, o desejo maior que moveu os estudos que se seguiram, foi o de tornar mais complexas e matizadas as possíveis interpretações da obra de Bourgeois. Por um lado, livrá-la da mera psicobiografia, não tanto pela inconsistência tanto estética quanto epistemológica de tal empreitada, (inconsistência, aliás, muito bem notada pela crítica de arte e psicanalista Tania Rivera¹⁹⁹), mas muito mais pela advertência feita por Theodor Adorno sobre este tipo de aproximação. *Grosso modo*, o alemão enxerga em algumas monografias psicanalíticas sobre artistas o mais abjeto moralismo, que transforma toda experiência estética em mero filistinismo cultural. Lembremos algumas de suas palavras à respeito do destino Baudelaire nas mãos de um desses:

¹⁹⁹ A formulação de Rivera é bastante precisa: “Para Freud, a psicanálise poderia ‘pôr em evidência novas correlações nesta obra-prima de tecelagem que se desenvolve entre as predisposições pulsionais, as experiências vividas e as obras de um artista.’ [...] Para que seja possível tecer relações entre os três planos apontados por Freud (pulsão, vida e obra), pressupõe-se, contudo, que haja de um a outro uma diferença e distância. Em contraponto, a artista francesa radicada nos Estados Unidos parece ter dedicado uma parte longa de sua existência a misturá-lo.”. RIVERA, Tania. “Louise Bourgeois e o Heterorretrato”. In: *O Avesso do Imaginário*. São Paulo: Cosac & Nair, 2013, p. 271.

Figura 1: *Tous les Cinq II*. 2003.

Figura 2: *Destruição do Pai (Destruction of the Father)*. Gesso, látex, madeira e tecido. 1974. 238x 362x 248,5cm.

*“Não obstante a acentuação do sexo, deve ali desmascarar-se o filistinismo pelo fato de nas obras referentes a estas questões, de muitos modos rebentos da moda biográfica, os artistas cuja obra objetiva sem censura a negatividade da existência, serem rebaixados à categoria de neuróticos”*²⁰⁰

Por outro lado, buscando outras interfaces possíveis entre psicanálise e crítica de arte (e não entre psicanálise e arte), procurou-se encontrar nesse campo tão vasto mecanismos de invenção crítica capazes de dar a ver em sua amplitude um percurso no qual dialogam ricamente elementos plásticos, visuais e verbais, ampliando o que a perspectiva do chamado formalismo. Como ensaio, talvez fosse possível definir o

²⁰⁰ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa. Lisboa: Edições 70, p. 22.

trabalho de Bourgeois como um formalismo que sabe não ser senhor de si, tal como Freud uma vez anunciou não ser o sujeito senhor em sua própria casa.

Grande parte da fortuna crítica sobre a artista pareceu temer ou escamotear o lado mais abertamente corrosivo de sua obra. Ao contrário, consideram-se serem esses os elementos centrais dos melhores momentos da obra de Bourgeois, presentes em todas as ocasiões em que responde à altura dos movimentos artísticos que a cercam, bem como das questões interiores à própria estrutura de seu trabalho.

Bibliografia:

BATAILLE, Georges. *Manet*. Genebra: Skira, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 1996.

BERNARDAC, Marie Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai – escritos e entrevistas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. *He disappeared into Complete Silence*. Paris: Éditions Dilecta, 2008, sem página, edição fac-símile de BOURGEOIS, Louise. *He disappeared into Complete Silence*. Nova York: The Germor Press, 1947.

BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 2010.

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.

_____. *Manifestes du Surrealisme*. Paris: Gallimard, 1969.

CHIPP, Herchel (Org.). *Theories of Modern Art*. Berkeley: UCLA Press, 1968.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CRONER, Rainer; SCHAESBERG, Petrus Graf. *Louise Bourgeois: The Secret of Cells*. Munique: Prestel, 2008.

CONDURU, Roberto. “Uma crítica sem plumas – a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”. *Concinnitas*. Volume 1, Nº12. Rio de Janeiro, p. 159.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

FÉDIDA, Pierre. “Le Cannibale mélancolique”. In: *L'Absence*. Paris: Gallimard, 1978.

FER, Briony. “Surrealismo, Mito e Psicanálise”. In: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas volume 12*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- _____. *Obras Completas volume 13*. São Paulo: Imago, 2006.
- _____. *Obras Completas volume 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 331.
- _____. *O Mal-Estar na Civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GEIST, Sidney. *Brancusi*. Londres: Studio Vista, 1968.
- GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- HERKENHOFF, Paulo et al. *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. “Sculpture in The Expanded Field”. In: *The Originality of The Avantgarde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- _____. “Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as *Filette*”. In: *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press.
- MORAES, Eliane Robert. “A vida dos simulacros”. In: *O Corpo Impossível: A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MORRIS, Frances (org). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008.
- NIXON, Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- PRADO Jr, Bento. *Erro, Ilusão, Loucura*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- PERRY, Gill. “O Primitivismo e o ‘Moderno’”. In: FRASCINA, Francis et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: O Começo do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- READ, Hebert. *Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RUBIN, William (org.). *Primitivism in 20th Century Art*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1984.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SYLVESTER, David. “Brancusi”. In: *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Vários autores. *Documents* Vol. I (Edição Fac-símile). Paris: Jean-Michel Place, 1991.