



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

La escultura matriz de Louise Bourgeois, un espacio para la revuelta


Alexandra Sans Massó



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**



La escultura matriz de Louise Bourgeois, un espacio para la revuelta

Memoria presentada para optar al grado de **doctor** por
Alexandra Sans Massó

Bajo la dirección de
Doctor Miquel Planas Rosselló

y la codirección de
Doctor Josep Maria Jori Gomila

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

La Realidad Asediada: Concepto, Proceso y Experimentación Artística

**La escultura matriz de Louise Bourgeois,
un espacio para la revuelta**

Memoria presentada para optar al grado de doctor por
Alexandra Sans Massó

Bajo la dirección de
Doctor Miquel Planas Rosselló
y la codirección de
Doctor Josep Maria Jori Gomila



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

BARCELONA, 2015

Dedicat a la meva mare i al meu pare,
Carmen Massó Torrent i Alejandro Sans Torrelles,
amb tota la meva admiració i agraïment.

PREÁMBULOS	13
I. AGRADECIMIENTOS	15
II. INTRODUCCIÓN	19
III. HIPÓTESIS	23
IV. PREGUNTAS	25
V. METODOLOGÍA	29
VI. NOTAS PRELIMINARES	33
1 CLAVES PARA UNA CONTEMPORANEIDAD LONGEVA	43
1.1 Conocimiento, libertad y autonomía	47
1.1.1 Conocimiento: educación, formación y círculos de relación	52
1.1.2 La libertad en el viaje y en la vejez	68
1.1.3 Autonomía: la unicidad del trabajo independiente	81
1.2 Una visionaria con gran inventiva	93
1.2.1 Fluyendo entre materiales	96
1.2.2 Nuevas formas de expresarse	104
1.2.3 En consonancia con los nuevos tiempos	121
1.3 La araña que nunca dejó de tejer	143
1.3.1 Una producción inmensa	148
1.3.2 Desglosando el idioma Bourgeois	164
1.3.3 Capacidad de reproducción	195
1.4 Reflexiones derivadas	211

2 LA ESCULTURA MATRIZ DE LOUISE BOURGEOIS	221
2.1 El envite escultórico de Bourgeois	225
2.1.1 La materialización de las emociones	227
2.1.2 <i>Cells</i>	237
2.1.3 Reinventando la escultura	259
2.1.4 Nuevas formas de mirar la escultura	280
2.2 Un espacio matriz	299
2.2.1 Un medio abarcador	301
2.2.2 El sujeto en el interior	312
2.2.3 Un espacio para el ensueño	323
2.3 Reflexiones derivadas	337
3 UN ESPACIO PARA LA REVUELTA	347
3.1 Psicoanálisis y revuelta	353
3.1.1 El concepto de revuelta en Julia Kristeva	354
3.1.2 Treinta años de psicoanálisis	360
3.1.3 Arte y psicoanálisis para el buen juicio	373
3.2 La re-vuelta como máxima	389
3.2.1 Retornar para re-construir	390
3.2.2 Series temáticas	403
3.2.3 Volver a lo corpóreo	410
3.3 La revuelta del sí mismo	423
3.3.1 La subjetividad en Louise Bourgeois	426
3.3.2 La revuelta de los recuerdos	442
3.3.3 La mujer artista Louise Bourgeois	450
3.4 Reflexiones derivadas	471

4 CONCLUSIONES	475
5 EPÍLOGO: LOUISE BOURGEOIS, LA SAGE FEMME	483
6 ACTIVIDADES REALIZADAS EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN	489
BIBLIOGRAFIA	495
ENTREVISTAS	507
• Entrevista con Julienne Lorz, curadora de la exposición “Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells”, Hause der Kunst, Munich	509
• Conversando con Maria Fluxà, galerista, artista y amiga personal de Louise Bourgeois. Museo Picasso de Málaga.	515
• Entrevista con Cristina Savage, artista y educadora del Museo Picasso de Málaga	523
CITAS ORIGINALES	531

PREÁMBULOS

AGRADECIMIENTOS

Cuando empecé en el programa del doctorado La Realidad Asediada era una mujer soltera, sin trabajo remunerado y con muchas ganas de aprender. Por el camino encontré pareja, trabajo y tuve una hija y un hijo que en la actualidad tienen tres años y un año y medio. Así que he tenido que esforzarme en sacar horas de donde no las había y en organizarnos para que este trabajo pudiera salir adelante.

Con mis circunstancias esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda de mucha gente que ha aportado su conocimiento o su tiempo para que yo pudiera dedicarme a la tarea de escribir.

En primer lugar quisiera reconocer el trabajo de mi director y codirector de tesis, Miquel Planas Rosselló y Josep Maria Jori Gomila, ambos siempre muy presentes y accesibles, profesionales y bien informados. Ellos crearon un grupo de trabajo de doctorandos que ha servido de estructura para levantar los andamios de esta tesis. En el seno del grupo se ha podido discutir y compartir la evolución del trabajo y las vicisitudes con las que nos íbamos encontrando, resolviendo siempre satisfactoriamente todos los problemas que pudieran surgir.

Durante los primeros años de la tesis, mis compañeras de doctorado y yo formamos un grupo de trabajo en el que compartimos nuestras dificultades y nuestros descubrimientos, generando una energía, un entusiasmo y una amistad que nos hizo crecer como personas. Gracias a Mònica Chavarria, Maria Paola Piscitelli, Tat Vilà, Estibaliz Lecea, Lidia Tambolinero y Yuchi Han.

En uno de los mayores momentos de desorientación de mi tesis, recurrí a Joana Masó quien me aconsejó y me presentó a Rosa Rius Gatell. Rius supo escucharme, orientarme y sobre todo me dio confianza en mí misma para seguir adelante, encontró espacio y tiempo para alentarme, por lo cual le estoy muy agradecida.

Assumpta Bassas Vila ha sido un referente por tratarse de una mujer luchadora y con un posicionamiento muy claro y valiente, siempre dispuesta a ayudar a los demás. Bassas me ha aconsejado durante todo mi trabajo.

Durante la investigación pedí consejo a Aida Sánchez de Serdio, una de las profesoras que más me aportó a nivel conceptual durante la carrera de Bellas Artes. De Serdio me recomendó bibliografía muy relevante para este estudio.

Wendy Williams, directora del Louise Bourgeois Studio en Nueva York, me proporcionó mucha información bibliográfica, cronológica y biográfica sobre Louise Bourgeois.

Tuve el privilegio de conocer a Julienne Lorz, curadora del museo Haus der Kunst de Munich para la exposición “Structures of Existence: The Cells” gracias a la mediación de la curadora Laura Sánchez Serrano y de la artista Raquel Rodríguez Izquierdo. Lorz me concedió una entrevista y me proporcionó información para la tesis.

Debo agradecer al equipo del Museo Picasso de Málaga su profesionalidad y amabilidad, especialmente a la jefa de educación, Lucía Vázquez García, quién facilitó enormemente mi asistencia a la jornada “Un día con Louise Bourgeois” organizada a propósito de la exposición “He estado en el infierno y he vuelto”. Igualmente a la educadora y artista Cristina Savage, quién me acompañó durante la jornada y quién me concedió una entrevista.

Mi encuentro con Maria Fluxà y Marta Salleras me ha permitido acercarme más personalmente a la figura de Louise Bourgeois y les estoy inmensamente agradecidas por su amistad.

Valiosísima ha sido la lectura atenta y crítica de Mònica Chavarria Tirado, cuya dedicación, opinión y conocimientos han sido determinantes para llegar a buen puerto.

En la etapa final de la tesis ha sido indispensables la edición de Maria Sala Garcia y Emma Reverter Barrachina, así como la organización de las numerosas citas que ha corrido a cargo de Ben Cardew.

Agradezco el sabio consejo de Raquel Rodríguez Izquierdo sobre el contenido y de Ben Cardew en la estructura de diferentes apartados. También la gran profesionalidad de Gorane Marcilla y Mercè Núñez en la maquetación de la tesis.

Quiero reconocer todo el tiempo dedicado desinteresadamente al cuidado de mis hijos, permitiéndome concentrar en la redacción a Rebecca Tscaderis y Sergio Harriot, Mari Ángeles Izquierdo y Arturo Rodríguez, Ángeles Gomis y María Sala.

Por último pero muy importante ha sido el esfuerzo que ha realizado mi familia. Agradezco a mis hijos Francesca Cardew Sans y Nicolau Cardew Sans, quienes no me han tenido en cuenta las ausencias, a mi pareja Ben Cardew por tantísima paciencia y aliento, y a mis suegros Anne and Gordon Cardew por toda su ayuda durante las temporadas que han vivido en nuestra casa. Y finalmente, a mis padres,

quienes siempre han creído que podía hacerlo y han hecho todo lo posible porque así fuera, ambos cuidando de sus nietos, mi madre preparando deliciosas comidas que han sido nuestro sustento durante muchos días y mi padre transportando diligentemente todo cuanto ha sido necesario.

INTRODUCCIÓN

Louise Bourgeois se está convirtiendo en una de las artistas modernas más conocidas en occidente, su fama es casi una parodia del anonimato en el que vivió durante la mayor parte de su vida artística.

En el último cuarto de siglo se ha escrito una cantidad abrumadora de literatura sobre su trabajo, siendo su obra mostrada en grandes exposiciones internacionales itinerantes y convirtiéndose en el centro de estudio de críticos, académicos y estudiantes.

¿Qué es lo que aún queda por decir sobre esta artista tan ampliamente estudiada? Este fue uno de los grandes interrogantes que se me plantearon al iniciar mi trabajo de tesis en 2010.

Por un lado es muy difícil aportar algo diferente cuando hay equipos de personas en grandes museos que junto con especialistas externos redactan catálogos para sus exposiciones, pero por el otro, tantos profesionales han arrojado luz sobre su obra que es posible profundizar en ella desde numerosos campos de conocimiento.

La clave está en la obra de Bourgeois, un cuerpo de obra que se extiende durante la mayor parte del siglo XX e inicios del XXI, que es capaz de reinventar los términos de su expresión artística pero que es coherente con sus temas durante todo el recorrido. Una obra enigmática, asombrosa y muy personal que es capaz de abrazar innumerables interpretaciones.

Para mí no ha sido un camino fácil ni directo. Cuando empecé la tesis quise abordar el trabajo a partir de la idea de “la habitación propia de Virginia Woolf”, leyendo el trabajo de Bourgeois como la construcción progresiva de un espacio literal y metafórico donde ser y devenir mujer y artista. Seguidamente me concentré en el concepto de *celda*, con la ambición de elaborar una genealogía de este concepto a partir de la vida y la obra de diferentes mujeres desde el siglo XV. Finalmente, mi investigación y mi experiencia vital durante la escritura de la tesis me llevaron a la propuesta actual, el análisis de la escultura en Bourgeois como un espacio matricial, donde es posible la *revuelta* interior.

Mi trabajo ha consistido en relacionar la obra de Bourgeois con la teoría de los géneros de Christopher Bollas, el concepto de *revuelta* de Julia Kristeva y el estudio de la subjetividad de Nick Mansfield.

En la primera parte de la tesis se propone una introducción a la vida y obra de Louise Bourgeois exponiendo los factores que propiciaron que su trabajo fuera considerado contemporáneo durante más de siete décadas. El segundo capítulo se centra en su emblemática serie *Cells* y se describe como una estructura generativa y matricial. El tercer capítulo recorre la propuesta de Bourgeois a partir del concepto de *revuelta* y del protagonismo de la subjetividad en el trabajo de la artista.

Durante la redacción de esta tesis he usado intermitentemente la primera persona. Podría parecer no procedente desde una perspectiva académica más tradicional. He creído oportuno hacerlo porque este trabajo me ha ocupado durante un largo periodo de mi vida y me he comprometido con él; este estudio ha influido en mi vida y mi vida ha dado forma a esta investigación. En segundo lugar porque uno de los temas centrales de la tesis es la subjetividad en el trabajo de Bourgeois, una subjetividad que nace a través de su experiencia vivencial y que se manifiesta a lo largo de todo su arte.

Espero que la estructura de esta tesis, así como las relaciones conceptuales y visuales que en ella se han establecido, permitan acercarse al trabajo de Louise Bourgeois desde un nuevo prisma, y sean de utilidad para el futuro estudio de la artista.

HIPÓTESIS

Louise Bourgeois es un referente indispensable en el arte del siglo XX y XXI, tanto por su aportación artística como por sus reflexiones sobre el arte y sobre la vida, convirtiéndose en un modelo para muchas mujeres y hombres artistas.

La obra de Louise Bourgeois ha sido considerada como contemporánea durante más de siete décadas gracias a su gran capacidad de reinventarse y a la creación de un idioma propio, sofisticado y coherente, que se anticipó a las preocupaciones de las siguientes generaciones de artistas.

La escultura de Bourgeois, especialmente su serie *Cells*, puede ser interpretada como una estructura matricial y generativa, que pone al sujeto y a la subjetividad en el centro de la obra, propiciando un espacio físico, objetual y psíquico para que éste pueda devenir.

Es posible leer e interpretar la trayectoria artística de Louise Bourgeois –tanto su contenido como su proceso creativo– a través del concepto de “revuelta” de Julia Kristeva, aportando una nueva y enriquecedora perspectiva a las ya existentes.

PREGUNTAS

A continuación detallo una serie de preguntas que se me plantearon al principio y durante el transcurso de la tesis. He intentado responder a todas ellas. Algunas de manera clara y concisa, otras dejando la puerta abierta a diferentes interpretaciones.

CAPÍTULO I

- Cuáles son las circunstancias que propician que Louise Bourgeois se convierta en artista –entorno familiar, educación, formación y círculos de relación
- Qué es lo que torna su obra tan única
- Cómo consigue abrirse camino en el mundo del arte
- Cuándo le llega su fama y cómo influye en su trabajo
- Qué características tiene su obra para conseguir generar interés durante tantas décadas
- Cuáles son los grandes temas que trata Bourgeois
- En qué coincide con las inquietudes más significativas del arte del s. XXI
- Cómo se articula su lenguaje artístico
- Cuál es y cómo se puede clasificar su producción artística
- Qué capacidad tiene de generar significado

CAPÍTULO II

- Por qué se considera primordialmente a Bourgeois como escultora cuando trabaja con tantos medios diferentes
- Por qué la escultura es tan importante para su expresión artística
- Qué es de lo que en último lugar trata su escultura
- Cuál es su aportación más significativa al arte tridimensional a nivel estructural
- Y a nivel conceptual
- Concretamente cómo se articulan estas aportaciones en la serie *Cells*
- Cómo cambian la manera en que el espectador se aproxima a las *Cells*
- En qué consiste la analogía entre una *Cell* y un espacio matricial
- Cuál es la relación entre el espacio de la escultura, los objetos y el sujeto en las *Cells*
- Qué efecto consiguen las *Cells* sobre una parte de su público

CAPÍTULO III

- En qué consiste el concepto de *revuelta* de Julia Kristeva
- En qué sentidos se puede aplicar para hablar de la obra de Bourgeois
- Cuál es la relación entre la *revuelta*, el psicoanálisis y Louise Bourgeois

- Cuál es la aportación del psicoanálisis a Bourgeois y viceversa
- Cómo podemos leer la máxima de Bourgeois “Hago, deshago y rehago” en relación a la *revuelta*
- Cómo se articula la revuelta de Bourgeois a unos grandes temas a lo largo de su trayectoria
- Cuál es la importancia de la revuelta a lo corpóreo en la escultura de Bourgeois
- Qué significa la *revuelta* sobre el sí mismo en el caso de Bourgeois
- Como se articula la *revuelta* de la memoria en su producción artística
- Qué importancia tiene el hecho de ser mujer en su obra

METODOLOGÍA

Investigación cualitativa

Fuentes escritas

Búsqueda de fuentes documentales: catálogos, ensayos, capítulos en libros, artículos en revistas científicas, en revistas de arte y humanidades, en periódicos, en páginas web y en blogs. Tanto en relación a Louise Bourgeois como en relación a otros teóricos cuyos argumentos sirven para el análisis de la obra de la artista.

Contrastación de la bibliografía con otras elaboradas en importantes catálogos o por galerías que trabajaban con la artista.

Selección de los textos más relevantes.

Lectura de publicaciones realizadas por la propia artista.

Comparación, análisis, reestructuración y reformulación de ideas y conceptos.

Elaboración de una bibliografía propia.

Entrevistas y conversaciones con

Personas que hayan tenido relación con Bourgeois.

Profesores, teóricos y críticos de arte.

Comisarios y coleccionistas.

Artistas.

Público en general.

Información cronológica

Acceso a la información sobre el número de exposiciones individuales y colectivas en qué ha participado Bourgeois a lo largo de su trayectoria artística.

Acceso a información biográfica.

Acceso a información sobre premios, honores y distinciones que ha recibido la artista.

Visionado de arte

Investigación de las exposiciones programadas sobre la artista.

Visita de todas las exposiciones sobre Bourgeois durante la escritura de la tesis siempre que sea posible, y viajando a otros países cuando sea necesario.

Asistencia a ferias de arte contemporáneo.

Visionado de documentales y vídeos sobre la artista y su trabajo.

Visionado de videos sobre otros intelectuales o artistas hablando sobre Bourgeois.

Podcast

Escucha de mesas redondas, conferencias y presentaciones sobre Bourgeois disponibles en los sitios web de grandes instituciones artísticas que han expuesto la obra de Bourgeois.

Simposios o jornadas

Asistencia a simposios o jornadas donde se discuta la obra de la artista.

Análisis cuantitativo

Tabulación de toda la información referente a sus exposiciones individuales y colectivas.

Tabulación de toda la información referente a los catálogos, libros y artículos monográficos sobre la artista.

Realización de tablas cruzadas con las variables de que se dispone (año, país, continente, tipo de exposición).

Generación de gráficos y tablas con los resultados.

Análisis de los datos obtenidos.

NOTAS PRELIMINARES

A continuación se enumeran algunas de las decisiones que se han tomado sobre aspectos técnicos de la tesis:

Citación

Se ha optado por el estilo de citación *American Psychological Association 6th Edition* y por insertar la cita en el texto, por su sencillez y claridad. Con este método se identifica la fuente al lado de la cita, se evita un exceso de notas a pie de página y no es necesario ir a buscar la información al final del capítulo. Ejemplo: (Xenakis, 2008, p. 8)

Debido a la gran cantidad de citas de declaraciones de Louise Bourgeois, se ha optado por utilizar las comillas dobles “” en la citación de las palabras de la artista. Cuando las declaraciones son hechas por otras personas la cita no lleva comillas.

Cuando la cita ha requerido información adicional, siempre que ha sido razonable se ha incluido dentro de los paréntesis. Ejemplo: (Robert Storr, 1998, cit. en Kellein, 2006, p. 15). Pero cuando la información era demasiado larga se ha optado por ponerla fuera. Ejemplo: Entrevista de Francis Morris publicada en 1987, cit. en (Larratt-Smith & Bourgeois, 2008, p. 5)

Imágenes

Se ha decidido referenciar toda la información disponible en las imágenes de la tesis. Título de la obra, año, materiales o técnica, tamaño, colección o institución donde se encuentra y autor de la fotografía. No siempre ha sido posible encontrar todos los datos.

Cada imagen también va acompañada de la referencia bibliográfica que indica dónde se ha encontrado la fotografía.

Por razones estéticas y de maquetación, los diferentes tipos de información que acompañan a la imagen a menudo se encuentran separados por puntos y no por un salto de línea.

Traducciones

He realizado todas las traducciones de la tesis. He intentado traducir dando prioridad al significado de la frase antes que a una traducción literal exacta.

Término “you” en inglés, se puede traducir como “tú”, “vosotros” y “usted”. En la mayoría de los casos me ha parecido más acertado traducirlo por la segunda persona del singular.

En las traducciones he utilizado corchetes [] para introducir comentarios o el término en el idioma original dentro de las traducciones.

Terminología especializada

Las palabras especializadas provenientes de otros idiomas pero que se encuentran en diccionarios terminológicos españoles las he usado sin cursiva ni comillas, como la palabra “performance”.

Notas a pie de página

He utilizado sólo ocasionalmente notas a pie de página para añadir un comentario o para citar una referencia de un diccionario o enciclopedia en línea, o el contenido de algunos blogs o páginas web.

Tablas

Todas las tablas que se encuentran en esta tesis las he elaborado a partir de grandes listados de datos escritos en inglés. Me ha resultado imposible traducir tanta información de partida. Por este motivo, las tablas con el análisis de datos contienen palabras, como los nombres de los países, en inglés.

Números

Se ha optado por escribir con números del 1 al 10, y de once en adelante, con letras. En lo que se refiere a las décadas, se ha optado por el formato “la década de 1980”.

Nombre de museos

Cuando los nombres de los museos, universidades u otras instituciones son muy conocidos o muy parecidos al español, se ha optado por traducirlos. Por ejemplo: Universidad de Yale. Pero cuando su traducción era más compleja y para facilitar la continuación del estudio, se ha mantenido el nombre en inglés. Por ejemplo: Students Art League.

Utilización del apellido Bourgeois

En la mayor parte del texto me he referido a Louise Bourgeois u otros autores por su primer apellido para facilitar la lectura, omitiendo el nombre.

Utilización del término “sí mismo”

He optado por utilizar siempre la expresión “sí mismo” –que he encontrado en el diccionario terminológico Termcat dentro del área de ciencias sociales y especial-

mente utilizado en psicología (<http://www.termcat.cat/ca/Cercaterm/> consultado el 11/10/2015). Incluso cuando citaba el libro “Ser un personaje” de Christopher Bollas traducido al español en Argentina, dónde siempre aparece como “sí-mismo”, para que hubiera concordancia en todo el texto de la tesis.

1 CLAVES PARA UNA CONTEMPORANEIDAD LONGEVA	43
1.1 Conocimiento, libertad y autonomía	47
1.1.1 Conocimiento: educación, formación y círculos de relación	52
1.1.1.1 Una familia optimista e ilustrada	52
1.1.1.2 Educación clásica francesa	57
1.1.1.3 De academia en academia	58
1.1.1.4 Matrimonio con un gran historiador del arte	62
1.1.1.5 Como pez en el agua	64
1.1.2 La libertad en el viaje y en la vejez	68
1.1.2.1 Ser extranjera	68
Voluntario o forzado	70
Huida hacia un nuevo mundo	72
1.1.2.2 En la vejez: ingenio, humor y soltura	74
Cuando cesan las obligaciones familiares	75
Con mucho garbo	77
1.1.3 Autonomía: la unicidad del trabajo independiente	81
1.1.3.1 Exposiciones puntuales durante las tres primeras décadas	81
1.1.3.2 Un reconocimiento que llega tardíamente	85
1.1.3.3 Influencias del mercado sobre Bourgeois	88
1.2 Una visionaria con gran inventiva	93
1.2.1 Fluyendo entre materiales	96
1.2.1.1 Los inicios tradicionales	97
1.2.1.2 Experimentando con la materia	98
1.2.1.3 El azúcar de las piedras	99
1.2.1.4 Un mundo de objetos	100
1.2.1.5 Tejidos, textiles y prendas de vestir	101
1.2.2 Nuevas formas de expresarse	104
1.2.2.1 Con infinitas posibilidades	104
1.2.2.2 En reinención constante	107

1.2.3 En consonancia con los nuevos tiempos	121
1.2.3.1 MACBA, Museo Whitney y Louise Bourgeois	122
1.2.3.2 De la autonomía moderna a la contingencia posmoderna	127
1.2.3.3 Del objeto a la experiencia	129
1.2.3.4 El dominio de la cultura de masas	135
1.2.3.5 ¿Qué función le queda a las bellas artes?	138
1.3 La araña que nunca dejó de tejer	143
1.3.1 Una producción inmensa	148
1.3.1.1 Inventariar la obra de Bourgeois	150
1.3.1.2 Una aproximación a las exposiciones individuales	152
323 exposiciones individuales	155
Países y continentes donde se ha expuesto el trabajo de Bourgeois	158
1.3.2 Desglosando el idioma Bourgeois	164
1.3.2.1 El secreto de los símbolos	164
Pensar simbólicamente	164
Colmar de significado	165
Llegar a un receptor cualificado	166
Entre lo manifiesto y lo oculto	167
1.3.2.2 Modelar un lenguaje artístico	169
1.3.2.3 Reiteración de significantes y significados	170
1.3.2.4 Establecimiento de normas y significados	171
1.3.2.5 Características del idioma Bourgeois	173
Oxímoron	173
Ambigüedad, ambivalencia y polisemia	175
Humor e ironía	185
Disonancia visual narrativa	189
1.3.3 Capacidad de reproducción	195
1.3.3.1 Un millar de exposiciones colectivas	196
1.3.3.2 750 libros y catálogos	204
1.3.3.3 Sujeto de numerosas tesis	205
1.3.3.4 Algunas artistas sobre Louise Bourgeois	207
1.4 Reflexiones derivadas	211

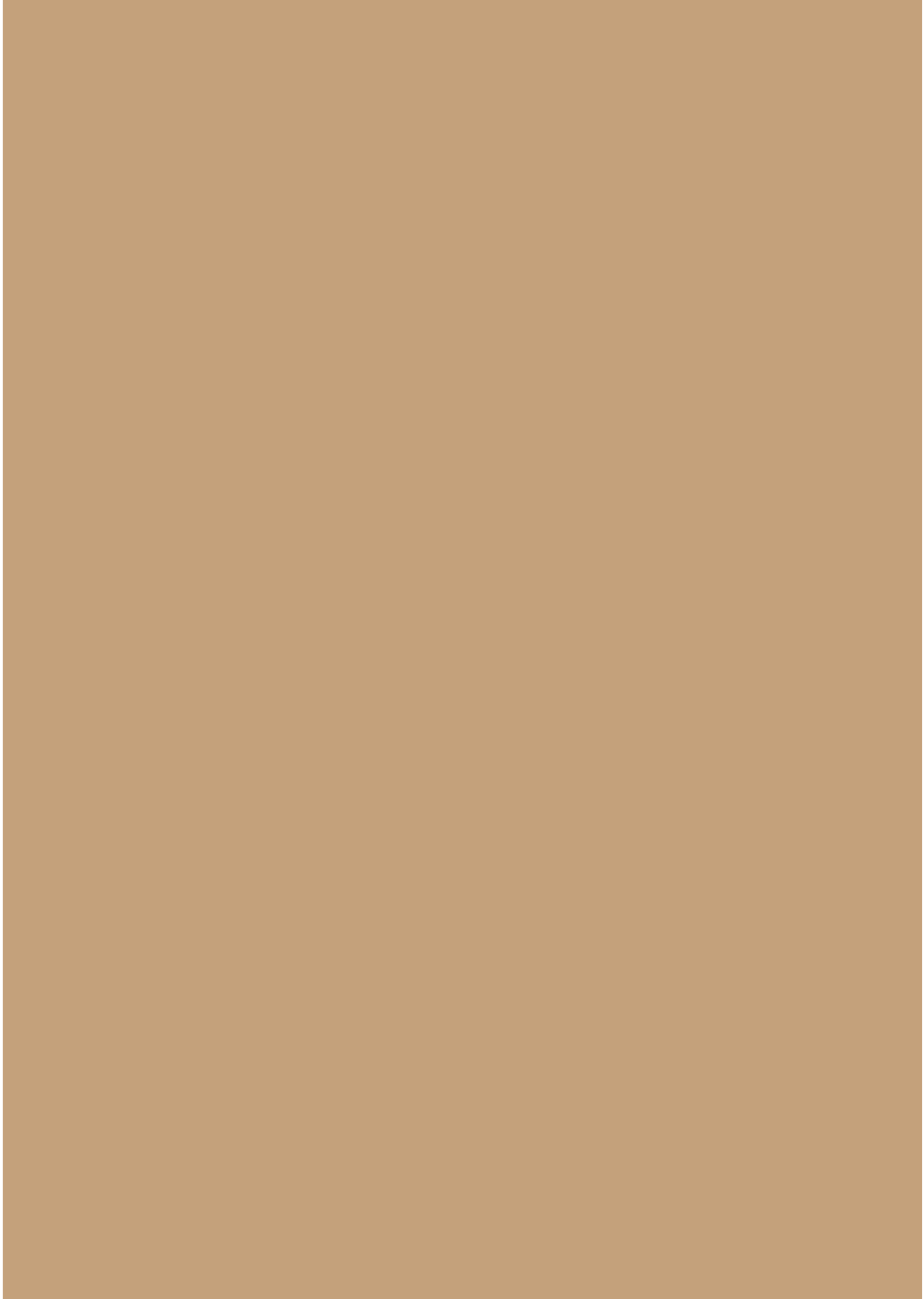
1 CLAVES PARA UNA CONTEMPORANEIDAD LONGEVA

“Una o dos veces cada siglo, un bebé prodigio confirma la regla con su excepcionalidad, pero Louise Bourgeois es el tenaz recordatorio de que el arte, como la literatura, es la prerrogativa de la edad. El arte, no menos que la sabiduría, se basa en la vida; quien no haya vivido no puede hacerlo.” Howard Jacobson citado en (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 260)

El primer capítulo trata de responder a la pregunta de cómo es posible que una artista haya sido considerada como contemporánea durante más de siete décadas de producción artística.

¿Cuáles fueron las causalidades y las casualidades que hicieron que Louise Bourgeois se convirtiera en una de las artistas más reconocidas y con mayor proyección del siglo XX y XXI? ¿Qué factores ayudaron a que pudiera crear una obra tan potente –una producción extraordinaria, multidisciplinar y arriesgada– e influyente –con una gran capacidad para conectar con las preocupaciones intelectuales y sociales de finales del siglo XX en el arte occidental–, convirtiéndose en un referente para multitud de artistas, profesionales del mundo del arte y de otros campos, y público en general.

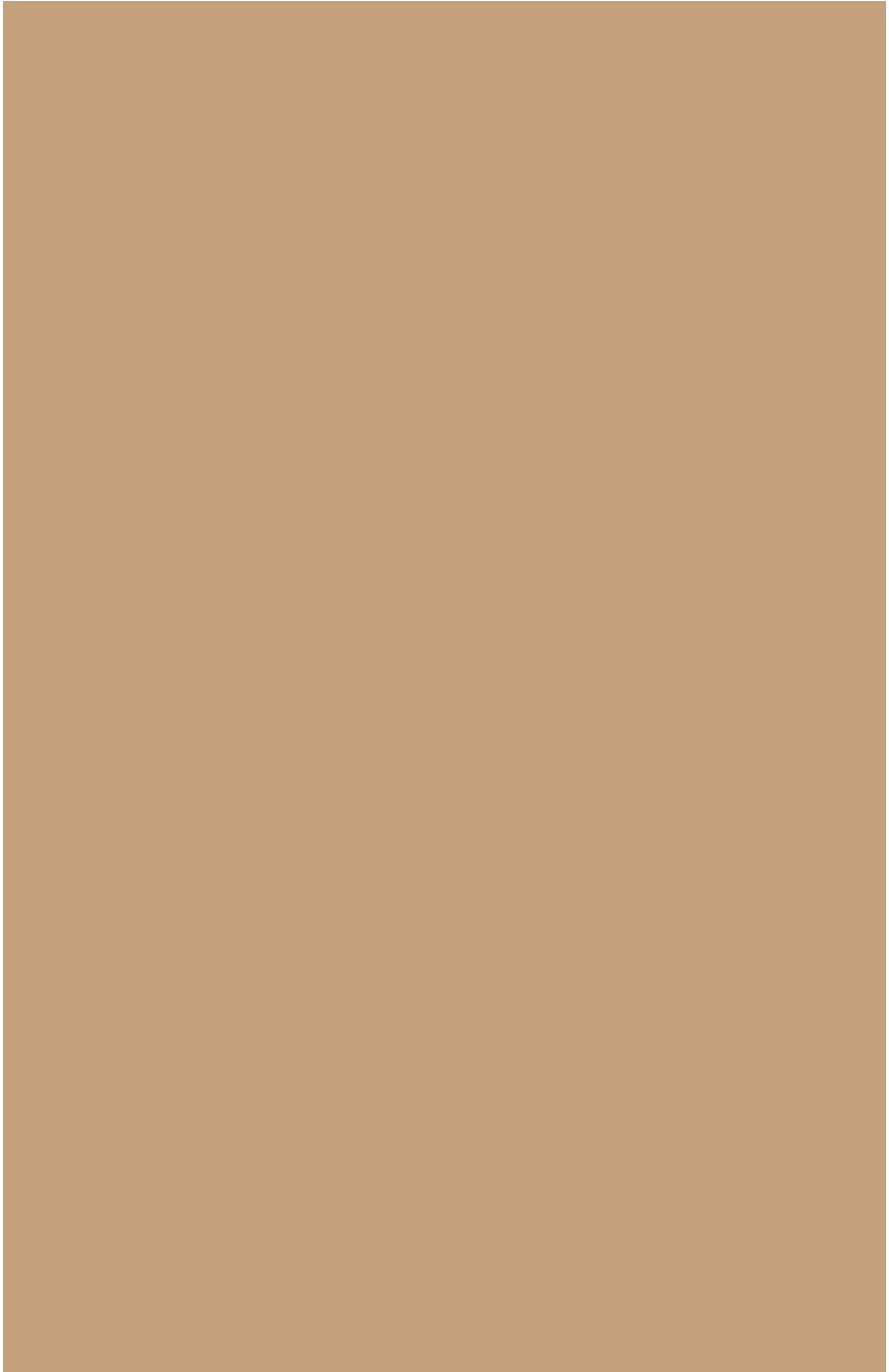
Este capítulo está dividido en tres subcapítulos. El primero “Conocimiento, libertad y autonomía” quiere hacer énfasis en algunos aspectos de la biografía de Bourgeois que condicionaron su niñez, juventud, madurez y vejez. Ella fue una mujer muy inteligente y culta que estudió toda su vida, con una increíble avidez por aprender y una gran capacidad para trabajar que siempre la acompañarían. En este punto se comenta sobre la educación que recibió en el entorno familiar y en los numerosos centros formativos, instituciones artísticas, movimientos artísticos y universidades que frecuentó a lo largo de su vida. Seguidamente, se apuntan dos circunstancias que le concedieron una cierta libertad adicional, la primera es el viaje y el hecho de convertirse en extranjera. Bourgeois emigró a Estados Unidos siguiendo a su marido a la edad de 27 años. La segunda es la gran capacidad creadora de la que disfrutó en su larga vejez, con todas sus facultades físicas y mentales hasta una edad muy avanzada, sin dificultades económicas y sin demasiadas obligaciones familiares. Finalmente, se trata la autonomía que caracterizó toda su producción artística, porque a pesar de su conocimiento y diálogo con los movimientos en boga que se iban sucediendo, Bourgeois siempre fue muy independiente y así lo demuestra la unicidad de su obra. Además, cuando le llegó el reconocimiento ya llevaba cuatro décadas de recorrido, trabajando con autonomía respecto a los imperativos de las instituciones, las galerías, los críticos y los coleccionistas del mundo del arte.



Louise Bourgeois trabajando en el grabado coloreado a mano
Ma famille (2009). Fotografía de Alex Van Gelder.
(Tilkin, 2012, p. 54)

El segundo subcapítulo “Una visionaria con gran inventiva” quiere hacer énfasis en la capacidad de Louise Bourgeois para investigar con nuevos materiales y procedimientos, y desarrollar propuestas innovadoras que han sentado precedente y han abierto las puertas para que los artistas que la siguieron tuvieran un referente anterior. Primero se describirá su investigación a través de los materiales, después se ahondará en su producción multidisciplinar describiendo los diferentes medios en los que produjo. Y finalmente, se hablará de cómo fue capaz de sintonizar con las nuevas tendencias sociales, filosóficas, políticas y artísticas que iban surgiendo en cada momento, absorbiéndolas a su manera y traduciéndolas a su propio lenguaje.

El tercer subcapítulo “La araña que nunca dejó de tejer” hace referencia a la laboriosidad y firmeza de Bourgeois para trabajar durante toda su vida, a través de la metáfora de su popular araña, que es a la vez el alter ego de la artista. Aquí se discute sobre su capacidad para producir obra, su destreza para articular un lenguaje artístico propio y la aptitud de su obra para reproducirse más allá de la vida de la artista. Se empieza reflexionando sobre la catalogación de su obra y se aproxima su producción a partir del análisis de las exposiciones individuales. Se continúa con el estudio de su lenguaje artístico, un lenguaje conceptual y simbólico, especulando sobre cómo se articula y sobre cuáles son sus principales características. Se concluye con una observación sobre la capacidad de su trabajo para reproducirse y generar discursos visuales y textuales relevantes para el mundo contemporáneo, a través del comentario de las exposiciones colectivas en las que ha participado, las publicaciones que ha inspirado y algunos artistas a quienes ha influenciado.



Louise Bourgeois en 1914.
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 15)

1.1 Conocimiento, libertad y autonomía

[...] gracias a una combinación de influencia familiar, ubicación geográfica, momento histórico, encuentros afortunados y una gran cantidad de esfuerzo dedicado de su parte, Bourgeois poseía una cultura visual prácticamente enciclopédica. (Storr, 2007, p. 28)

Louise Bourgeois nace el 25 de diciembre de 1911 en París y muere el 31 de mayo de 2010 en Nueva York. Vive más de 98 años que abarcan la mayor parte del siglo XX y la primera década del XXI, un período donde se han sucedido dos guerras mundiales, la instauración y declive de ideologías, grandes descubrimientos científicos y la revolución de la comunicación y del acceso a la información. Bourgeois vivirá estos eventos a caballo entre las dos capitales culturales e intelectuales del siglo XX, el París previo a la Segunda Guerra Mundial durante su infancia y juventud, y la Nueva York de la posguerra, durante su madurez y vejez.

En esta época de cambios políticos, morales e intelectuales, Bourgeois crea su obra en diálogo constante con el desarrollo del arte moderno y contemporáneo, y con las teorías del psicoanálisis, el feminismo y la subjetividad.

Bourgeois nace en una familia burguesa y con una mentalidad lo suficientemente abierta para alentarla a estudiar. Ella tiene una fuerte personalidad. Es inteligente, intuitiva, estudiosa, muy curiosa y trabajadora. Cualidades que hacen que se desarrolle fácilmente en la escuela, que acceda a una formación variada y que continúe aprendiendo durante toda su vida.

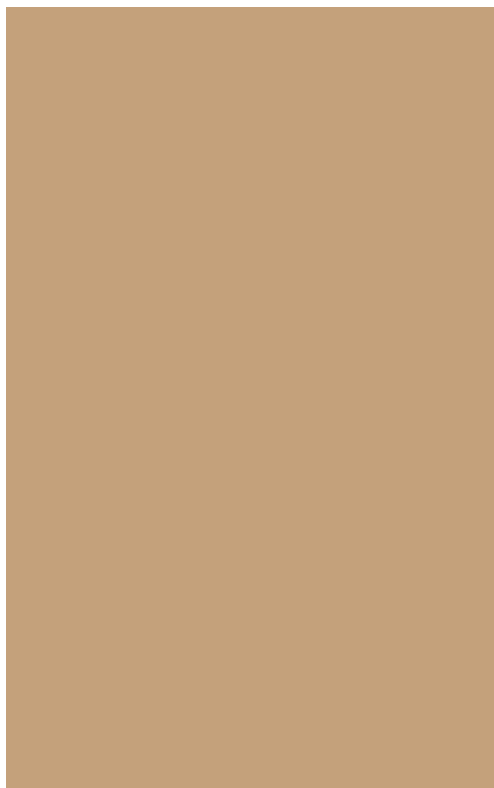
A los 27 años se casa con uno de los historiadores del arte más influyentes de la época, Robert Goldwater, y en 1938 emigra con él a los Estados Unidos de América donde ambos relacionan con la élite cultural del país. El intercambio continuo con su marido y círculos de relación, el conocimiento de primera mano de los grandes movimientos artísticos e intelectuales que se iban sucediendo, propiciaron que Bourgeois pudiera considerarse como una de las mujeres mejor conectadas e informadas en el mundo del arte.

A pesar de su formación y conocimiento, Bourgeois trabaja autónomamente durante más de tres décadas, desarrollando un lenguaje muy personal. Aunque realizó algunas exposiciones relevantes (individuales y colectivas) durante las primeras tres décadas de producción artística, su obra se desarrolló principalmente en el interior de su estudio y no motivada por comisiones externas o por exigencias expositivas. Desde principios de los 50 y durante toda una década, Bourgeois no

expuso ningún trabajo. Y hasta finales de los años 70 las exposiciones fueron pocas y espaciadas en el tiempo.

Aunque hay una influencia clara en su obra de muchas de las corrientes artísticas que se iban sucediendo en el tiempo –algunos autores la relacionan con el cubismo, el surrealismo, el expresionismo abstracto, el post-minimalismo, etc.– Bourgeois siempre se mantiene en la periferia de los movimientos. Crece como artista desde el conocimiento de las tendencias, desde su análisis y dialogando con ellas, y no desde la imitación o la servidumbre hacia los movimientos imperantes en el mundo del arte.

En 1982, cuando Bourgeois tiene más de 70 años, el Museum of Modern Art de Nueva York le dedica una exposición retrospectiva. Es muy importante destacar que ésa no fue una exposición de reconocimiento a la trayectoria de una artista al final de su recorrido, sino que sería el principio de una nueva proyección internacional y de una producción artística que continuaría durante tres décadas, acompañada por artistas mucho más jóvenes que ella.



Louise Bourgeois
y sus padres, hacia 1915.
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 17)

En su país de origen, el reconocimiento le llegó aún más tarde. No fue hasta 1995 cuando el Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris organizó la retrospectiva "Louise Bourgeois. Sculptures, environnements, dessin 1938-1995". La exposición incluía un grupo de arañas (1994-1995), cinco celdas (1990-1993), y *Arch of Hysteria* (1993). Más de la mitad de las obras expuestas eran posteriores a 1982. "No podíamos enterrarla en una retrospectiva cuando ella estaba tan llena de vida" comentaba Beatrice Parent, comisaria de la exposición.

Uno tiene la impresión de que cuanto mayor se hace, más joven y más energética se vuelve. La gente se asombra de que alguien de su edad pueda ser tan contemporáneo. (Riding, 1995)

Esta gran *re-entrada* en el circuito del arte se produce cuando su personalidad artística ya está muy forjada y es sólida. Se frenan así las repercusiones negativas que pudiera tener el mercado del arte, con las exigencias y presiones que acostumbra a ejercer.

Como argumenta Robert Storr, hay que entender que el arte de Bourgeois es el resultado de la combinación de la influencia familiar, del lugar de nacimiento y del tiempo histórico, así como de muchos encuentros afortunados. Es también el producto de su gran capacidad de trabajo y de su dedicación en la adquisición de una cultura visual e intelectual muy extensa. (Storr 2007, p.28)

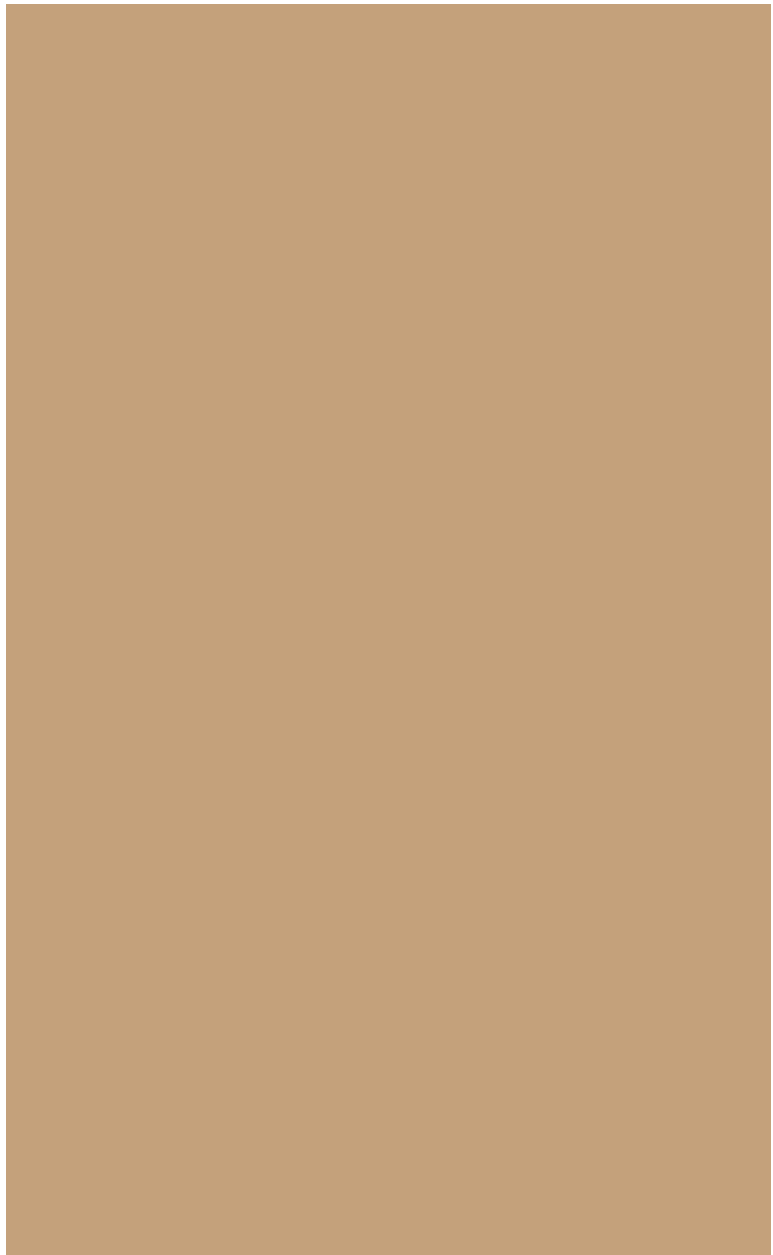
El primer subcapítulo está estructurado en tres partes:

La primera parte, "Autonomía y libertad desde el conocimiento", intenta contextualizar los orígenes de Louise Bourgeois y la posibilidad que tuvo de desarrollar su trabajo artístico, al margen del mercado del arte, con mucha perseverancia y sobretodo, un conocimiento profundo del mundo del arte, ampliado a otras disciplinas como la arquitectura, el psicoanálisis, la filosofía y la literatura.

La primera parte contiene una extensa selección de datos biográficos y curriculares que nos ayudan a contextualizar a la artista en un entorno familiar y cultural de una determinada época. Se explica su extensa formación en su Francia natal y posteriormente en Estados Unidos, así como la posibilidad que tuvo de relacionarse con la élite cultural y artística de su país de acogida.

La segunda parte analiza dos circunstancias en la vida de Bourgeois que le permitieron una cierta liberación de las estructuras que condicionan la subjetividad; factores familiares, sociales o culturales que influyen profundamente en nuestra manera de ser y crear. El primero es el viaje y el hecho de convertirse en extranjero.

Louise Bourgeois
cuando era una
estudiante en el Lycée
Fénelon, en Paris, 1927.
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 36)
(Crone et al. 1998, p.28)



¿Qué significa salir de la zona de confort y desenvolverse en otra cultura? ¿Qué implicaciones tiene hablar en otra lengua? ¿Cómo afecta a nuestros sentimientos y emociones? Y finalmente, cómo el alejamiento y por tanto relajación que sentimos de las estructuras culturales de la sociedad de donde venimos, nos permiten decir o hacer cosas que quizá no habríamos hecho en nuestro entorno habitual. El segundo es la vejez y la posibilidad de que en el último tramo del recorrido y con la perspectiva de lo vivido, nos permitamos ciertas licencias y libertades desde un mayor conocimiento y seguridad en uno mismo. Bourgeois disfrutó de una vejez larga, con una mente muy lúcida y una buena condición física y económica.

La tercera parte habla de cómo su carrera artística se desarrolló en los márgenes del mundo del arte durante los treinta primeros años, cuando se la conocía más por ser la esposa de un influyente intelectual que no por su faceta de artista. A continuación se explica cuándo y cómo le llegó el reconocimiento, hasta llegar a ser considerada como una de las artistas más importantes del siglo XX. Finalmente se discutirá como influyó en su producción y su trayectoria artística el hecho de no haber sido “elegida por el mercado” durante tres décadas para pasar a ser una de las artistas más cotizadas en el mercado del arte en las últimas tres décadas de su vida.

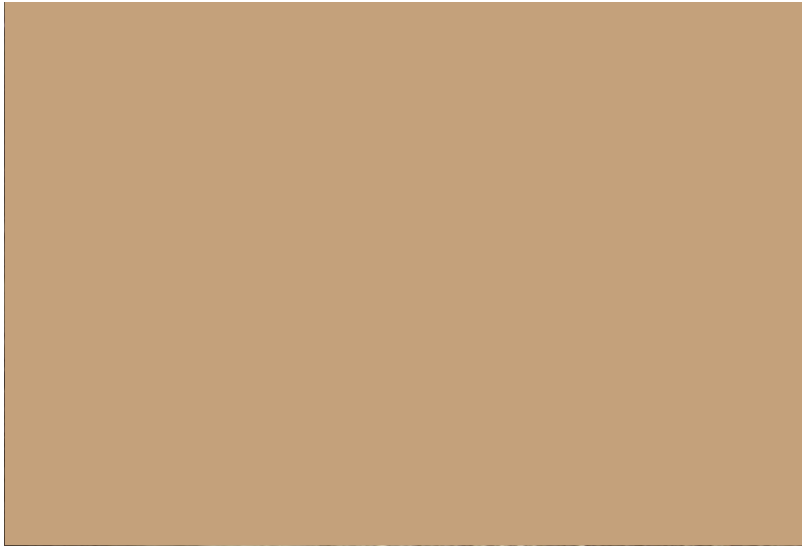
La gran mayoría de la información biográfica y cronológica que se describe a continuación está extraída de los documentos enviados por Wendy Williams, directora del Louise Bourgeois Studio para ser usados en esta investigación. El resto de información procede de fuentes muy variadas, principalmente catálogos de exposiciones y libros monográficos.



Reunión familiar
en Antony, 1925.
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 41)

1.1.1 Conocimiento: educación, formación y círculos de relación

Bourgeois debe figurar entre los artistas más curiosos y mejor informados de su generación. Ningún análisis de su trabajo o de su dinámica interior que omita este hecho o que no acierte a considerar la capacidad única que la ha guiado, mezcla de intuición y erudición, obsesión psicológica y inteligencia brillante, puede apuntar todos sus significados. (Storr, Robert; Abstraction en Morris 2007, pp.26–27)



Clamart, 1912: Joséphine Bourgeois, la madre de Louise Bourgeois está sentada en medio del jardín con su hija Bourgeois en su falda. Ella está embarazada de Pierre. La tia Madeleine esta sentada a su derecha con Jacques, el primo de Louise Bourgeois. Louise Bourgeois, su padre, está de pie a su izquierda. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 13)

1.1.1.1 Una familia optimista e ilustrada

Bourgeois nació en 1911 en el seno de una familia de la burguesía ilustrada, optimistas acólitos de Rousseau. Su madre amaba a los Comuneros, revolucionarios y anarquistas como Louise Michel y a la revolucionaria y socialista alemana Rosa Luxemburgo. Su padre prefería al novelista Émile Zola, al socialista Pierre-Joseph Proudhon y a sus amantes. (Kristeva, 2007, p. 246)

En 1905 Joséphine Valerie Fauriaux se casó con Louis Isadore Bourgeois en París. Vivían en el Boulevard Saint-Germain de París, donde la madre de Joséphine

–la abuela materna de Louise Bourgeois– dirigía un negocio familiar: una galería de tapices llamada Maison Fauriaux. En ella se vendían y se restauraban tapices medievales y del renacimiento. Louis Bourgeois al principio trabajó con su suegra y su mujer hasta que en 1910 se hizo cargo del negocio convirtiéndose en la “Maison Louis Bourgeois”.

Louise Joséphine Bourgeois nació en París en 1911. Siete años antes había nacido su hermana Henriette Marie Louise, y un año más tarde nacería su hermano Pierre Joseph Alexandre.

En 1912 la familia alquiló una casa en Choisy-le-Roi junto a las orillas del río Sena. Se trataba de un antiguo edificio de mediados del s.XVIII cuya parte trasera albergaba el taller de la empresa.

En 1917 volvieron a mudarse porque el río Sena no tenía las cantidades de tanino necesarias para teñir los tapices.



Choisy-le-Roi alrededor de 1915.
Henriette coge de la mano a sus
hermanos. Detrás están su madre
y su padre uniformado.

(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 22)

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Louis Bourgeois y su hermano Desiré Bourgeois, fueron reclutados inmediatamente. Desgraciadamente, Desiré Bourgeois murió durante la primera semana en el frente y su padre fue herido. La familia se trasladó a Aubusson junto con la mujer de Desiré y sus dos hijos. En varias ocasiones Louise Bourgeois acompañaría a su madre a visitar a su padre al hospital. Los recuerdos de esas visitas, de los enfermos y de los heridos dejarían una fuerte huella en la memoria de Louise Bourgeois.

En 1919, una vez terminada la guerra, la familia se mudó a Antony junto al río Bièvre. Aquí también el taller de restauración formaba parte de la casa. Su padre se dedicaba a buscar y comprar los tapices, y su madre los restauraba dirigiendo un equipo de hasta 30 mujeres.

Antony, alrededor de 1920: el lavadero sobre el río Bièvre, en el jardín de la casa. El agua, rica en tanino, se usaba para tratar las fibras de los tapices. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 33) (Crone et al. 1998, p.22)



Louise Bourgeois, su hermano Pierre y Sadie en un bote sobre el río Bièvre, Antony, 1922. Foto de The Easton Foundation. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 225)

La madre de Louise Bourgeois en la galería de tapices, 1911. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 21)

Así por un lado Bourgeois vivió una infancia marcada por la guerra, pero por el otro se crió junto a su familia en lugares bonitos, cálidos y húmedos, con el aire repleto de olores de los tintes naturales que preparaban para teñir la lana. La madre y la abuela de Bourgeois, inusualmente para esa época, habían continuado con el negocio familiar. La madre de Bourgeois además de dirigir el taller, se preocupó por mejorar los procesos e investigar técnicas tradicionales de reparación de tapices que en ese momento habían quedado en desuso para actualizarlas e innovar en su negocio. Bourgeois siempre admiraría a su madre, quién sería uno de sus referentes más influyentes durante toda su vida. (Morris & MOCA, 2008)

A los 12 años, Bourgeois empezó a ayudar en el taller de restauración, como dibujante de aquellas partes de los tapices que se habían dañado. Normalmente era la parte inferior de los tapices, lo que significaba que los pies de las figuras habían desaparecido y Bourgeois debía rehacerlos.

“Monsieur Gounod, dibujante en Gobelins durante la semana, venía los sábados al taller de mis padres, pero como era una *prima donna*, a veces simplemente no se presentaba. Entonces mi madre decía: ‘Bueno, tu te haces cargo’. Así que desde esa temprana edad empecé a ayudar. Ayudaba en el taller y eso me hacía sentir útil. Como mínimo, gané autoestima.” Robert Storr, “Louise Bourgeois”, *Galerías Magazine*, edición internacional, junio-julio de 1990, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 32)

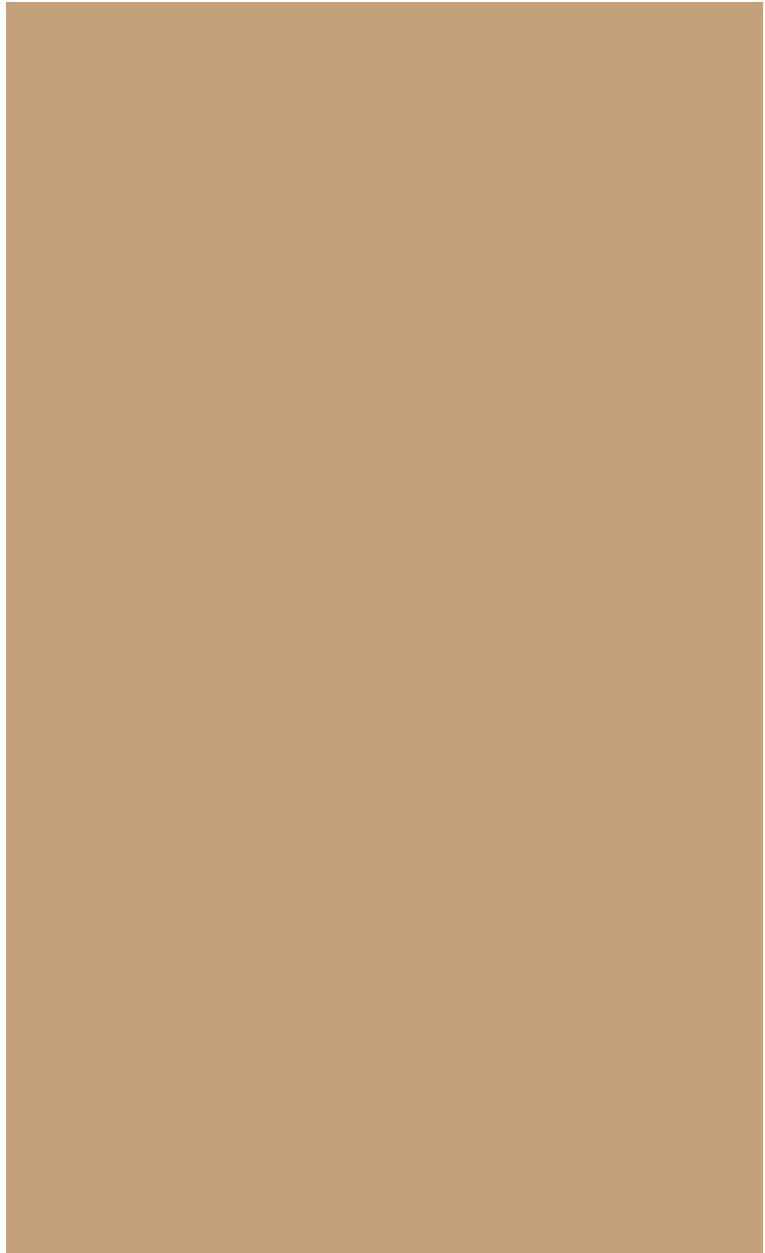
En 1921, justo después de la Primera Guerra Mundial, la madre de Louise contrajo la gripe española. La enfermedad la acompañó hasta su muerte durante más de diez años. Durante los últimos años de vida Bourgeois se ocupó de ella e incluso interrumpió su educación para cuidar a su madre.

En 1922, Louis Bourgeois contrató a Sadie Gordon Richmond para enseñar inglés a sus hijos. Vivió con la familia periódicamente hasta 1932. Durante ese tiempo se convirtió en la amante de su padre. Estos hechos perturbaron a Louise Bourgeois durante muchos años de manera más o menos consciente y elaborada. También serían los protagonistas de una de las partes más conocidas de su obra.

De 1923 a 1928 la familia alquiló la Villa Marcel en Le Cannet donde pasaban los inviernos, volviendo a Antony para veranear. A partir de 1929 y hasta 1932 pasaron los inviernos en Cimiez-Nice.

En septiembre de 1932 murió la madre de Louise Bourgeois. Su padre moriría 19 años después, en 1951. Su hermano Pierre lo haría en 1960 y su hermana Henriette en 1980.

Louise Bourgeois
paseando en
Niza en 1928.
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 42)



1.1.1.2 Educación clásica francesa

[...] El objetivo es afirmar de forma sencilla pero categórica la amplitud y profundidad de conocimiento de Bourgeois en arte histórico y moderno en el momento en que se declaró artista [...] (Storr 2007, p.28)

En 1920 Louise Bourgeois y sus dos hermanos asistieron a la escuela en Antony. A partir del 1923 cuando su familia empezó a pasar los inviernos en el sur de Francia, estudió primero en Cimiez y luego en la escuela internacional de Cannes, en Le Cannet.

Entre 1921 y 1927 Bourgeois estudió en el Lycée Fénelon de París. Allí recibió una educación severa y de alto nivel escolar, basada en la filosofía idealista del siglo XVII con énfasis en las matemáticas y en la metafísica. Su estancia en el instituto Fénelon la marcó profundamente y las experiencias que allí vivió aparecerán como referencias en muchas de sus obras posteriores.



Louise Bourgeois, la joven sin cara, posando en 1927 con sus compañeras de estudio del tercer curso y su profesora Madame Crassaire, en el Lycée Fénelon, Rue de l'Espéron, París. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 37)

En 1925 visitó el conocido Salon des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, exposición donde vio el *Pavillon de la Maîtrise*, el *Tour des Renseignements et du Tourisme* de Mallet Stevens, el *Pavillon de L'Afrique Française* y el *Pavillon de L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier. Allí descubrió el Art Deco, los trabajos de Frederick Kiesler y de Vladimir Tatlin.

En 1928, Bourgeois y su madre hicieron amistad con Pierre Bonnard, quién vivía en aquel entonces en Le Cannet.

Entre 1929 y 1935 Bourgeois viajaba con frecuencia a Inglaterra para visitar a su hermana Henriette quién estaba estudiando allí.

En 1929 se matriculó en la sección de dibujo de la École Nationale d'Art Décoratif.

En 1930 continuó estudiando inglés en Berlitz School y siguió con su educación en matemáticas, física y química por correspondencia con la École Universelle.

En 1931 visita la Exposición Colonial Internacional de París.

En 1932 se matriculó brevemente en la Sorbonne para estudiar cálculo y geometría. Obtuvo el Baccalauréat en la Universidad de París con una disertación sobre Blaise Pascal y Emmanuel Kant. El *baccalauréat* es el equivalente a nuestra selectividad porque valida los conocimientos aprendidos en la educación media y da acceso a la universidad, pero es además considerado en Francia como el primer diploma universitario que se obtiene.

Habiendo recibido una educación clásica francesa en el Lycée Fénelon y en la Sorbonne, Bourgeois fue muy bien instruida en literatura, filosofía e historia. Sus escritos psicoanalíticos están llenos de impresiones, interpretaciones e identificaciones con textos literarios y sus personajes: Eugénie en “Eugénie Grandet” de Balzac [...]; Salamano [...] en “El extranjero” de Albert Camus; Cécile [...] en “Bonjour Tristesse” de Françoise Sagan. Molière era uno de sus favoritos, al igual que Sartre. Un referente significativo fue La Fontaine, “mi educación de la calle”, con sus fábulas engañosamente simples y sus animales antropomórficos cuyas bufonías reflejaban satíricamente la conducta humana. (Larratt-Smith 2012a, p.11).

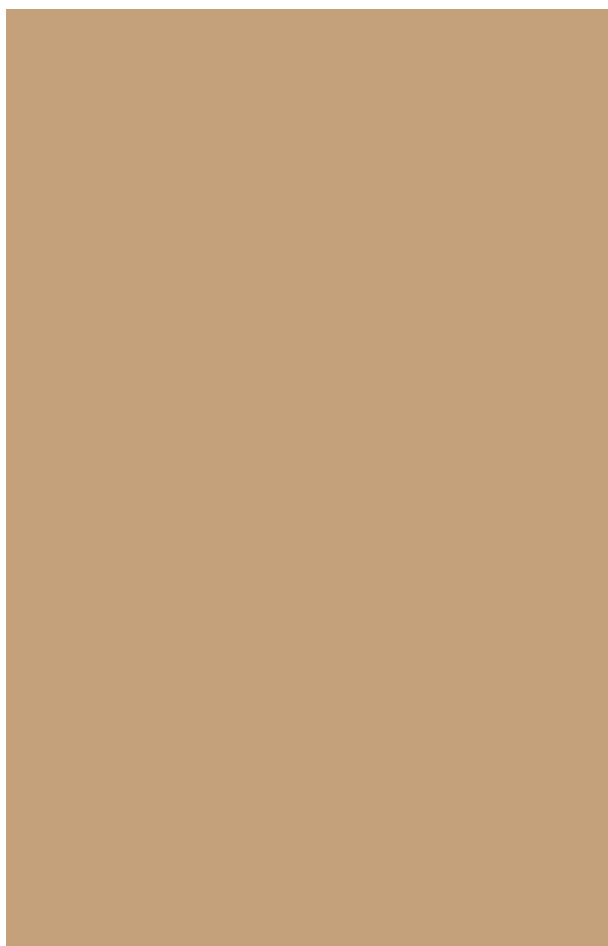
1.1.1.3 De academia en academia

Pero llegó un momento en que Bourgeois se desilusionó por el peso de la abstracción en las matemáticas. Cuando se produjo la temprana muerte de su madre en 1932 se decidió y dio un giro definitivo en su trayectoria curricular hacia el mundo del arte.

Su padre no quería que Bourgeois estudiara arte. Prefería que su hija se casara y trabajara en el negocio familiar y por este motivo se negó a pagarle las academias de arte. Para autofinanciarse, Bourgeois daba clases de inglés y trabajaba como traductora para los estudiantes americanos que acudían al estudio de Léger a cambio de clases gratuitas. También se encargó de la selección de prostitutas como modelos para la Académie Grande-Chaumière. (Coxon, Ann; Academies in Morris, 2007, p. 35)



Louise Bourgeois, Pierre y su padre cogiendo el avión hacia Londres en el aeropuerto de Niza. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 51) (Crone et al. 1998, p.26)



Louise Bourgeois con su madre enferma en Cimiez, Niza, 1932. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 63)

Louise Bourgeois estudiando para el *baccalauréate*. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 64)

Entre 1933 y 1938 se formó en los talleres de artistas de Montparnasse y Montmartre:

“Esto me trae una sensación de soledad tal que me ahoga. [...] Yo quería una educación artística [...] y mi forma de hacerlo era ir de estudio en estudio. Digamos que había doce –fui a cada uno de ellos con una voluntad de hierro, pensando que iba a entender algo que no podía entender.” Douglas Maxwell, “Louise Bourgeois”, *Modern Painters*, no. 2, verano 1993, cit. en (Gorovoy y Tabatabai Asbaghi 1997, p.64)

Asistió a la Académie d’Espagnat (1936-37), al taller de Roger Bissière en la Académie Ranson (1936-37), a la Académie de la Grande-Chaumière con el pintor Othon Friesz y escultor Robert Wlérick, y en el estudio de Yves Brayer (1937-38), así como a la Académie Julian y a la Académie Scandinavie (1938) con Charles Despiau quién fuera ayudante de Auguste Rodin. También estudió con Marcel Gromaire, André Lhote y Fernand Léger en 1938.

Además, Bourgeois estudió historia del arte en L’École du Louvre para obtener la certificación oficial para ser docente (1936-38) y en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes con André Devambez y Filippo Colarossi (1936-38).

Louise Bourgeois
modelando en la
Académie de la Grande-
Chaumière, 1937.
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 66)



Durante sus años estudiando y posteriormente trabajando en el Louvre, llegó a conocer muy bien el museo. Asistiría a subastas de arte en el Hotel Drouot, donde se familiarizó con el impresionismo y el post-impresionismo y profundizó su fascinación por el simbolismo. Finalmente, gracias a la educación recibida en la École des Beaux Arts y en las sucesivas academias donde estudió, se familiarizó con el Cubis-

mo de Léger, el Art Déco de Paul Colin y el Surrealismo, a través de la Galerie Gradiva que Breton y su grupo abrieron en los bajos del edificio donde ella misma vivía.

Además de todos estos referentes, como nos explica Robert Storr en su ensayo “Abstraction”, Bourgeois tiene muchas y variadas influencias desde su niñez. Durante los años 20 y 30 estuvo rodeada del arte decorativo y de la arquitectura del siglo XVIII, XIX y XX, incluyendo el Art Nouveau y el Simbolismo de finales de siglo, de la misma manera que el emergente Art Déco de esa época.



Bourgeois en Académie de la Grande-Chaumière, París alrededor de 1937. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 67)

De todos sus maestros, Fernand Léger fue el mejor y el primero en ver su talento para la escultura. Su pasión por la tercera dimensión y la idea de volumen le vinieron a través de él, quién estaba estudiando estos conceptos en dos dimensiones.

Durante el aprendizaje en su taller sucedió lo siguiente:

“Un día tomó una viruta de madera -era como un mechón de pelo- y lo fijó debajo de un estante desde donde cayó libremente en el espacio. Nos dijo que hiciéramos un dibujo de ello. Yo estaba muy interesada en la espiral de la viruta, en la forma que tomó y en su cualidad temblorosa.” Léger echó un vistazo a los dibujos de Bourgeois y le dijo: “Usted no es una pintora. Usted es escultora.” [...] “Léger me hizo dar cuenta de que no tenía que quedarme con los tapices y mi familia, que había un mundo totalmente nuevo en París”. (Greenberg & Jordan 2003, p.30)

En 1936 Bourgeois alquiló su primer apartamento en París. Desde mayo de 1937 hasta febrero de 1938, André Breton abriría la galería Gradiva en ese mismo edi-

ficio. Allí se exhibieron trabajos de surrealistas como Hans Arp, Hans Bellmer, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, Stanley William Hayter, Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray, y Yves Tanguy entre otros. En 1938 emigró a Nueva York. Entre 1939 y 1945 se unió al Art Students League y estudió con constructivistas como Vaclav Vytlačil.

En 1946, empezó su largo aprendizaje de técnicas de grabado en Stanley William Hayter's Atelier 17. En ese mismo taller también trabajaban Nemesio Antúnez, Joan Miró, Yves Tanguy, Ruthven Todd y Le Corbusier.

En 1961 fue aceptada en la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad de Nueva York. Se matriculó en "The Evolution of French Theater from Renaissance to Symbolism" y "Main Currents of 15th Century French Painting", entre otros cursos.

1.1.1.4 Matrimonio con un gran historiador del arte

El descubrimiento de Louise Bourgeois es uno de los acontecimientos más extraños de los últimos años. Extraño, porque ella estuvo allí todo el tiempo. Y puesto que ella habló con Constantin Brancusi, conocía a Alberto Giacometti, organizó una exposición con Marcel Duchamp, fue amiga de Joan Miró y vivió en la casa de Isadora Duncan, donde André Breton realizó su primera exposición surrealista, la idea misma de reposicionar a Bourgeois en la historia del arte parece impertinente. (Morgan & Morris, 1995, p. 54)

En 1938 Louise Bourgeois abre una pequeña galería de arte en un espacio dentro del negocio de su padre, con grabados y pinturas de Delacroix, Matisse, Redon, Valadon y Bonnard. Allí conoce a Robert Goldwater, un americano historiador del arte quién está en París investigando para la tesis doctoral que realiza en la Universidad de Harvard.

Robert Goldwater (1907-1973) visita la tienda y compra dos grabados. En una carta a una amiga suya, Bourgeois escribiría:

"Entre conversaciones sobre surrealismo y las últimas tendencias, nos casamos" (Greenberg & Jordan 2003, p.31)

En septiembre de 1938 contrajeron matrimonio en la iglesia de Saint-Sulpice y tuvieron como testigo a Lawrence Vail, primer marido de Peggy Guggenheim. En octubre de ese mismo año Bourgeois se embarcó rumbo a los Estados Unidos, para empezar una nueva vida.

Poco después de casarse, Goldwater publicó su tesis “Primitivism in Modern Painting”. Rápidamente se convirtió en un libro muy influyente que aproximaba el concepto de “primitivismo” desde diferentes ángulos: etnográfico, tribal, arte prehistórico, arte de los niños y arte de los degenerados. En él se explica cómo los artistas modernos han utilizado estos precedentes a la vez que los cuestiona cuando la regresión es voluntaria, y sobre todo, cuando pone en evidencia actitudes colonialistas.



Fotografía de la boda de Louise Bourgeois y Robert Goldwater, París en 1938.
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 66)

Entre 1938 y 1939 vivieron en el número 63 de Park Avenue, en Manhattan. Goldwater fue profesor de historia del arte desde 1934 en la Universidad de New York. También enseñó en Queens College desde 1938 hasta 1957. En 1957, fue contratado como profesor titular en Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York. Fue editor de Magazine of Art desde 1947 hasta 1953 y director del Museo de Arte Primitivo de Nueva York desde 1957 hasta 1963.

En 1939 Bourgeois volvió a Francia para adoptar a su hijo Michel Olivier. En julio de 1940 nació el primer hijo biológico de la pareja, Jean-Louis Thomas. Al año siguiente nacería su hijo menor, Alain Mathieu Clément.



Easton (Connecticut), en 1945. Bourgeois con sus tres hijos. De izquierda a derecha: Alain, Jean-Louis y Michel. Al fondo, Charles Prendergast y Robert Goldwater. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 87)

1.1.1.5 Como pez en el agua

Robert Goldwater era miembro de la élite artística y cultural de Nueva York. Desde su llegada a Nueva York y durante las décadas que siguieron, Bourgeois tuvo relación más o menos estrechas con las personalidades más destacadas del mundo del arte y pudo seguir los movimientos artísticos desde una posición muy privilegiada.



**Bourgeois y su marido
Robert Goldwater
en Huntington (Long
Island) en 1940.**
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 74)

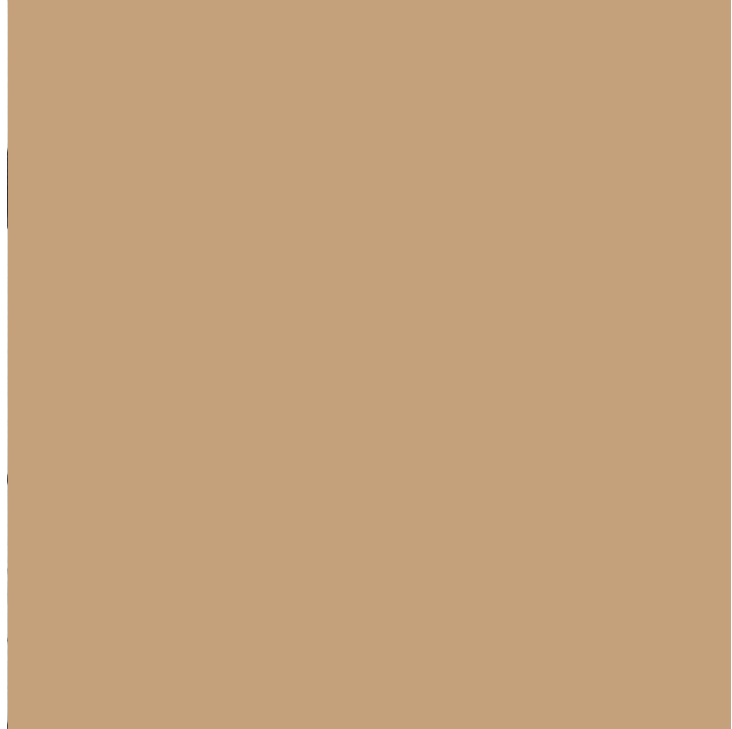
El matrimonio conocía y se relacionaba con historiadores del arte como Alfred Barr, René D'Harnoncourt, Walter Friedlander, Lloyd Goodrich, Clement Greenberg, Belle Krasne, Dwight McDonald, Erwin Panofsky, Philip Rahv, John Rewald, Michel Seuphor, Meyer Shapiro, James Johnson Sweeney, David Sylvester y Lionel Trilling.

También se socializaban con galeristas y coleccionistas como Leo Castelli, Charles Egan, Peggy Guggenheim, Sidney Janis, Pierre Matisse, Betty Parsons, Ellie Poindexter, Lou Pollack, Curt Valentine, con artistas como John Cage, Ralston

Crawford, Stuart Davis, Willem de Kooning, Franz Kline, Loren McIver, Louise Nevelson, Maurice Prendergast, Hans Richter y Mark Rothko.

Además de artistas, historiadores, galeristas y coleccionistas, Bourgeois y Goldwater conocían a arquitectos como Le Corbusier, Edgar Kaufman, Philip Johnson, José Luis Sert y Paul Nelson. A través de Le Corbusier, conoció a su amigo Nemesio Antúnez y Matta, quienes habían trabajado con él.

Louise Bourgeois con su marido, Robert Goldwater, en la inauguración de Franz Klein en la Galería Sidney Janis, 1960. Foto de Fred W. McDarrah. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 232)



Finalmente, también se relacionaron con artistas europeos que habían emigrado a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial. Bourgeois ya conocía a algunos de ellos -André Breton, André Masson, Max Ernst, Roberto Matta y Marcel Duchamp- antes de coincidir nuevamente en Nueva York, aunque no eran especialmente de su agrado. Bourgeois asociaba a los surrealistas con una figura paterna autoritaria ya que se trataba de hombres mayores que ella a quienes consideraba señoriales y arrogantes.

A menudo se ha vinculado a Bourgeois con el surrealismo debido a que adoptó el uso de técnicas de libre asociación y trabajó formas fantásticas. (Greenberg & Jordan 2003, p.35) Pero Bourgeois nunca se consideró una surrealista. No le gustaba

la combinación que hacían de Sigmund Freud y del Marqués de Sade, o su énfasis en los estados del sueño para extraer la imaginería en lugar de la memoria en la vigilia. Tampoco sentía ningún tipo de atracción por el estilo pictórico ilusionista a lo “Salvador Dalí”, que convirtió el surrealismo en América en el bastión de lo “elegante fantástico”. (Storr, 2007, pp. 26–27).

En 1960 Bourgeois empezó a enseñar en escuelas públicas de Great Neck en Nueva York. En 1963 trabajó como profesora en Brooklyn College.

En 1974 trabajó para la School of Visual Arts en Nueva York donde enseñaría hasta 1977. También dió clases en la Universidad de Columbia, en Cooper Union y en Goddard College, y trabajó como artista invitada [Visiting Artist] en Pratt Institute, en Philadelphia College of Art, en Woodstock Artists Association, en la Universidad de Rutgers, en New York Studio School y en la Universidad de Yale.



Louise Bourgeois en su casa de Nueva York en 1976. Foto de Mark Setteducati. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 233)

1.1.2 La libertad en el viaje y en la vejez

De un comienzo al siguiente, Bourgeois confirma el destino peregrino de los creadores (hombres y mujeres por igual). Siempre. Y nunca más que en el siglo XX. Fronteras para ser cruzadas: las de una lengua, un régimen, la familia, o el padre. [...] Ella tuvo que “liberarse” de sí misma, liberarse de “su lugar”, más que nunca anteriormente, y más aún por ser mujer. “Me casé con un estadounidense. Salí de Francia porque me liberé a mí misma o porque escapé de casa. Era una chica fugitiva. Digámoslo en inglés ahora...’I was a runaway girl’. Estaba huyendo de una situación familiar que era muy perturbadora.”¹ (Kristeva, 2007, p. 249)

1.1.2.1 Ser extranjera

Cuando nacemos lo hacemos en un lugar y tiempo concretos, en el seno de una familia que forma parte de una sociedad donde prevalecen unas normas sociales y una cultura.

Louise Bourgeois nació en 1911, en París. Su subjetividad se modeló producto de las circunstancias que la rodearon. Nació mujer y tuvo que asumir todo lo que implicaba la estereotipificación del género femenino en su entorno, desde su forma de vestir hasta su forma de comportarse, pasando por las expectativas que se proyectaron sobre ella en cada período de su vida. Se crió, creció y llegó a la edad adulta en el seno de una familia, cuyos padres tenían fuertes personalidades y como en todas las familias, conformaron un pequeño micro mundo de grandísima influencia en el desarrollo de sus hijos. El idioma que estructuró las primeras representaciones de su mundo fue el francés, y también tuvo que aprenderlo, como aprendió un determinado tipo de educación, con los valores y los conocimientos que en esta se consideran importantes. Esos y no otros.

Es fácil tener la sensación de que uno puede escoger su camino, de que uno decide quién uno es y lo que quiere y que esas decisiones se ven condicionadas sólo hasta cierto punto por lo que sucede alrededor. Pero cuando nos paramos a pensarlo, y lo analizamos realmente, cada persona es en una grandísima parte producto de las contingencias que le rodean. Uno crece en todos los sentidos para adaptarse a ellas, porque es la única manera de sobrevivir, de mantenerse cuerdo.

¹ Las palabras entre comillas son palabras de Louise Bourgeois que aparecen con la debida citación en el texto de Julia Kristeva.



Bourgeois en el terrado del edificio "Stuyvesant's Folly" en East 18th Street número 142. Nueva York en 1944.
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 74)

Poco podemos decidir sobre quienes somos, sobre cómo vemos el mundo o sobre cómo lo representamos, nosotros nacemos en él y nos convertimos en él. Aún siendo así, hay algunas maneras de ganar un poquito de libertad, aunque tengan un precio alto. Una de esas maneras es el viaje.

Cuando viajamos –un poco lejos, por supuesto– es cuando la realidad de la que hablábamos se nos hace más evidente, precisamente por alejarnos de ella.

Cuánto más lejana sea la nueva sociedad donde nos situamos, más lejana en su historia y en sus referentes, en su cultura y en sus formas de pensamiento, en su lengua, en su geografía o en su clima, más extrema será la sensación de no pertenencia, de desconcierto, de miedo o de dificultad. Ser extranjero significa estar desencajado, en los márgenes de otra sociedad, significa sentirse sólo, y a veces, aislado. Además estas sensaciones pueden hacernos sentir pequeños e inseguros, desprotegidos e incapaces, perdidos o estúpidos. ¿Y qué tiene esto de bueno? Pues a causa de todo esto a uno no le queda más remedio que esforzarse y readaptarse al nuevo entorno. Aprender una nueva lengua y unas nuevas costumbres, es a veces una tarea monumental, pero que permite acceder a una nueva manera de pensar y hacer, y por tanto de ser. Todo el sufrimiento y la frustración pueden verse recompensados por cada pequeño logro, con cada nuevo aprendizaje que enriquece a la persona enormemente.

Enriquece porque permite cuestionar la propia subjetividad, permite entender que muchas de las cosas que siempre se han dado por hechas o se han considerado "tan reales como la vida misma", no lo son, o si lo son, lo son sólo para un conjunto de

habitantes del planeta. Uno puede aprender que las grandes verdades sobre cómo es el mundo, sobre cómo son las cosas o sobre cómo debe uno comportarse, no son más de culturas específicas, fruto de la historia y las contingencias de la sociedad a la que se pertenece.



Sin título (1940)
Lápiz sobre papel,
28 x 22,2 cm.
Colección particular.
(Bernadac, 1995, p. 19)

Voluntario o forzado

Me apresuro a matizar que no es lo mismo ser extranjero por necesidad que serlo por ganas, y que no es lo mismo serlo en un país que en otro, ni serlo viniendo de una sociedad o de una familia privilegiada o poderosa que hacerlo desde un país oprimido, miserable o en guerra. Evidentemente para que se produzcan los efectos positivos del desplazamiento, del ser extranjero, siempre es mejor si uno se ha desplazado por sus propios intereses y si la sociedad donde llega lo acoge en mínimas buenas condiciones, igual que si en el nuevo lugar las maneras de hacer casan mejor con el sujeto porque le permiten vivir mejor materialmente, intelectualmente o porque le proporcionan un entorno más seguro, con más libertad o con más posibilidades de progresar.



Sin título (1946-1947)
Óleo sobre tela, 66 x 112 cm.
Ginny Williams Family Foundation. Denver.
(Bernadac, 1995, p. 22)

También me resuena la pregunta, ¿hace falta viajar para entender lo aquí expuesto y poder acceder a sus beneficios? Creo que sí. Una cosa es entender, conceptualizar y la otra es *experimentar*. Podemos comprender los procesos por los que pasa una persona extranjera, se puede teorizar al respecto y establecer un modelo más o menos universal. Pero aprehenderlos, experimentarlos y asimilarlos como propios implica vivarlos. Primero porque hay tantas experiencias como personas y situaciones, es decir infinitas. Segundo porque el trabajo de cuestionamiento, los miles de sentimientos que la nueva situación provoca, los aprendizajes que requiere sólo pueden vivirse. Aprender un lengua y hablar como si uno fuera tonto, no dar por supuesto, preguntar constantemente, aportar su propia manera como algo absolutamente nuevo, darse contra el muro de la incomunicación y a la vez, aprender esa nueva estructura que le permite entender o representar una realidad completamente nueva hasta ese momento, eso sólo le sucede a quién está en el extranjero.

Volviendo a Louise Bourgeois y a sus circunstancias. Ella tuvo la suerte de irse al extranjero por voluntad propia, porque se había casado con un hombre joven a quién ella había escogido. Un hombre culto, con un buen trabajo y con quién compartía el interés por el arte. Bourgeois se fue de la que había sido la capital de la cultura durante muchas décadas, la bella ciudad de París, a la que se convertiría en el epicentro económico y cultural hasta nuestros días, la moderna ciudad de Nueva York. Aún así, no todo el monte es orégano. Bourgeois dejaba atrás a toda su

familia, sus amigos, su casa y su entorno. Y los abandonaba –o ella así lo sentía– en uno de los momentos más terribles de la historia de Europa, la Segunda Guerra Mundial, y la ocupación de su ciudad por los Nazis.

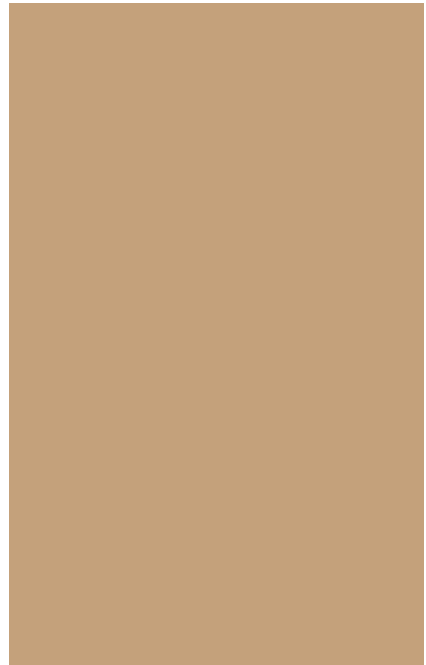
Huida hacia un nuevo mundo

En su caso, ir a vivir a Estados Unidos significó alejarse de un entorno familiar que había resultado difícil y de una educación y una cultura que podían ser un freno para su desarrollo como artista y como persona.

Por un lado, Bourgeois había vivido con un padre autoritario y dominante, que había sido infiel a su madre –y en cierta manera a toda la familia– conviviendo con su amante en el hogar familiar durante más de diez años. Un padre que no veía con buenos ojos la vocación artística de su hija y que deseaba otro tipo de vida para ella. Y con una madre que padeció una larga enfermedad y a quién acompañó y cuidó hasta su fallecimiento.

Así cuando conoció a su futuro marido estadounidense, lo tuvo claro. En un mes se casaron y pudo empezar su propia familia.

The Runaway Girl (1938)
Óleo, carboncillo y lápiz sobre
lienzo. 61 x 38,1 cm. Colección
The Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong,
2015, p. 226)



Robert se fue a Nueva York, donde estaba enseñando, y muy poco después, Louise lo siguió a vivir bajo el cielo de Nueva York, ese cielo que “es una cosa seria”. Nunca lo volvería a dejar. Era “esplendorosamente blanco”, el aire era “fuerte” y “también saludable”: “puro”. [...] “No tengo ningún deseo de expresarme en francés. Soy una artista americana.” Cómo la entendemos! Escribir (es decir, hacer escultura) es una terapia, siempre y cuando uno viaje, siempre y cuando uno viaje y se trabaje duro [travels and travail], desplazándose a uno mismo: cuando uno transpone su lugar de origen, sus límites y sus umbrales. Reencarnación sobre reencarnación.² (Kristeva, 2007, p. 248)

Por el otro, al llegar a Estados Unidos se convirtió en una extranjera y pudo liberarse un poco de las normas y modelos recibidos en una educación estricta y elitista, fruto de una cultura muy estructurada que no daba mucho margen al desarrollo personal y creativo alejado de la convención dominante. Así pues, para Bourgeois ir a vivir a Estados Unidos supuso la posibilidad de ser un poco más libre y de desarrollarse personal y profesionalmente a su manera:

“Cuando llegué a los Estados Unidos desde Francia, encontré un entorno que me permitió hacer lo que quería. Creo que en Europa estaba sobreeducada; aquí tuve la oportunidad de decir ‘no’ a mi educación. Era libre de ser tan salvaje como quisiera. En Estados Unidos encontré mi independencia. Aquí, si repites lo mismo una y otra vez puedes convencerlos, pero en Europa, esto no es posible”. Francesco Bonami, “In a strange way things are getting better and better”, *Flash Art*, n. 174, enero-febrero de 1994, cit. en (Gorovoy y Tabatabai Asbaghi 1997, p.76)

o

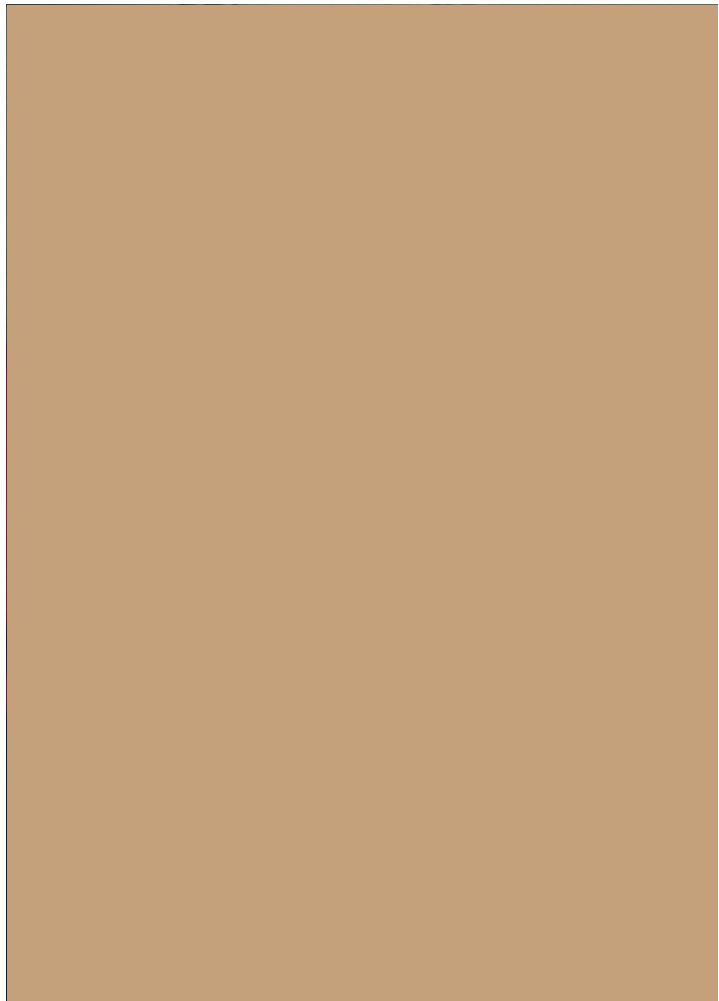
“En Estados Unidos todo vale, especialmente hoy. En Francia, los artistas son aceptados de una manera como no lo son aquí. Eso lo sé. [Por el otro lado] Aquí quizá seas un ‘don nadie’, tal vez incluso se te considere un inútil, pero nadie va a negarte el derecho de vivir como quieras. La libertad es real aquí. Puedes ser tan reservado como desees, puedes tener la apariencia que quieras y nadie va a molestarte.” (Entrevista con Robert Storr en 1986, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 144)

² Las palabras entre comillas son palabras de Louise Bourgeois que aparecen con la debida citación en el texto de Julia Kristeva.

1.1.2.2 En la vejez: ingenio, humor y soltura

Se ha cerrado el círculo. Bourgeois, al igual que otros artistas (Tiziano, Rembrandt, Picasso) está ahora sacando el máximo provecho de la extraordinaria vitalidad y creatividad de la vejez. La edad para ella significa adentrarse en las profundidades de su ser y de su personalidad con una libertad desenfrenada. Significa liberarse de toda represión, otorgándole un dinamismo y un poder creativo casi ilimitado; estará de ahora en adelante en contacto directo con el “agujero negro” del inconsciente. “El inconsciente es mi amigo”, dice. Entrevista para la película Louise Bourgeois por Camille Guichard. París 1993. (Bernardac 2006, p.149)

Louise Bourgeois en su casa (2009). Foto de Alex Van Gelder. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 236)



He aquí otra de las grandes oportunidades para poder ser un poco más libre, o liberarnos de las ataduras, estructuras y estereotipos que rigen nuestro pensamiento y nuestro comportamiento, fruto de los procesos de educación, mediatización y socialización vividos. La vejez, entendida en positivo, más allá de los problemas de salud o del deterioro físico o mental que comporta esta etapa de la vida.

Me refiero a cuando ya han pasado muchas décadas de la vida de uno, no sé, más de setenta u ochenta. Cuando las personas ya han vivido la mayor parte de su vida, y entran en la recta final, en una vejez madura y experimentada. Una madurez y experiencia que aportan lucidez, una cierta comprensión de la vida, de la historia personal, con perspectiva. Como cuando uno es capaz de alejarse de la experiencia del sí mismo para que el yo pueda reflexionar y comprender lo sucedido.

En una edad avanzada cuando la mayoría de las cosas ya han pasado o ya no van a pasar, cuando la presión por hacer y ser desaparece. Cuando se llega a una especie de tranquilidad, de serenidad existencial. Quizá llegue un momento en que uno sea capaz de reírse de todo un poco, de ser más informal, de no tener que cumplir escrupulosamente o aparentar a la perfección. En fin, un momento en que uno pueda ser un poco más franco consigo mismo, más espontáneo, más simpático. Más libre de hacer y ser sin tener que dar explicaciones. Sin tener que justificarse tanto.

Evidentemente para poder disfrutar de una vejez productiva es clave llegar a ella con salud, independencia económica y emancipación familiar. Y este, ni más ni menos, fue el caso de Louise Bourgeois. Gran afortunada en su vejez. Tanto por el bienestar físico, psíquico y la lucidez mental de la que disfrutó, como por la independencia familiar y económica que le permitieron trabajar y realizar sus proyectos.

Cuando cesan las obligaciones familiares

En 1973 cuando murió su marido Robert Goldwater, sus tres hijos ya eran mayores e independientes, y sus padres ya hacía tiempo que habían muerto. No tenía obligaciones familiares y no tenía preocupaciones financieras. En ese momento pudo dedicarse a tiempo completo a la creación artística sin más límite que sus propias fuerzas.

A finales de la década de 1970, cuando se acercaba a su septuagésimo cumpleaños, su carrera como artista empezó a tomar vuelo hasta despegar definitivamente en 1982, gracias a la exposición monográfica que le dedicó el MoMA. Conoció al que sería su mano derecha hasta su muerte, Jerry Gorovoy, quién se convertiría en su amigo, su asistente, su manager y hasta su curador. Adquirió su mayor estudio,

una antigua fábrica enorme que le permitiría producir la parte más rica y compleja de su obra. Trabajaría durante tres décadas más, en diferentes medios y formatos, profundizando y ampliando todo el recorrido hecho hasta ese momento con una vitalidad y una fuerza equivalente a la de las generaciones más jóvenes.

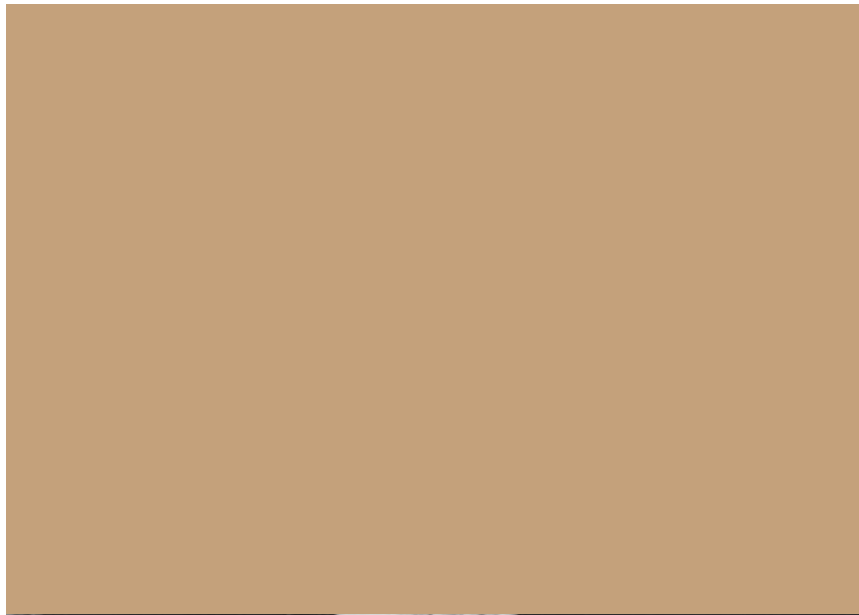


Louise Bourgeois y Jerry Gorovoy en su estudio de Brooklyn preparando el molde de una pieza, 1995. Foto de Jean-François Jaussaud. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 235)

Hasta muy mayor, Jerry Gorovoy la recogía cada día a las diez de la mañana para ir a trabajar puntualmente al estudio, seis días por semana. Cuando sus fuerzas flaquearon siguió trabajando desde su domicilio, con ayudantes. Bourgeois trabajaba de día y de noche, ya que padeció un terrible insomnio, que la dejaba sin dormir incluso tres días seguidos durante sus últimos años de vida. Para sobrellevar el insomnio trabajaba, pensaba y se relajaba mientras dibujaba.

Bourgeois murió en mayo de 2010, a la edad de 98 años. Los que la conocían y acompañaron dicen que trabajó hasta la última semana. Y así lo atestiguan los diferentes proyectos que estaban en marcha y que se realizaron póstumamente o los muchos trabajos que podemos ver en las exposiciones actuales y que datan de su último lustro de vida.

Como dice Bernardac, Bourgeois disfrutó de dos privilegios más durante su vejez. La sabiduría que otorga el conocimiento de uno mismo y la libertad o desparpajo de ser y hacer acorde con lo que uno es, desde el humor y la ironía.



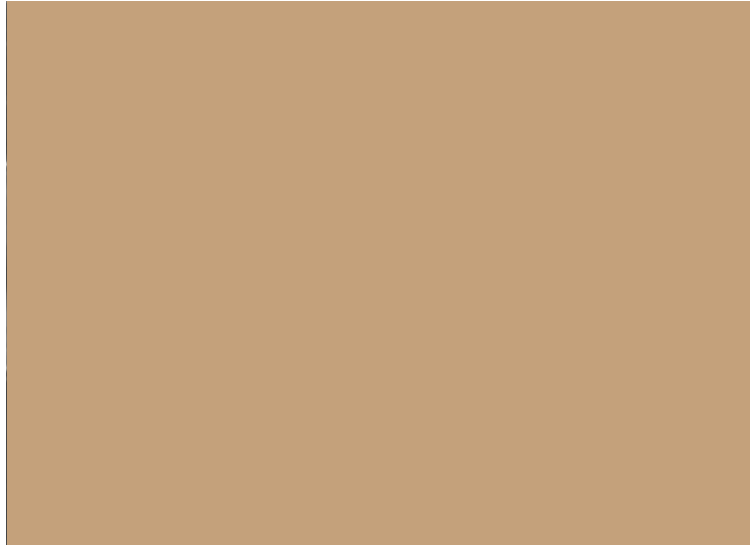
Bourgeois dentro de *Cell IV* (1991).
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 217)

Con mucho garbo

Bourgeois era una artista que reflexionaba mucho sobre sí misma y sobre su trabajo. Lo hizo toda su vida. Estudiar, cuestionarse, experimentar, reflexionar, conceptualizar y psicoanalizarse y vuelta a empezar. Esto le permitió llegar a conocerse en profundidad, acceder a su inconsciente, zambullirse e impregnarse en él, desarrollando un lenguaje muy potente, con muchos significantes capaces de conectar con el inconsciente de muchas otras personas y de ser ricos en significados y lecturas.

A Bourgeois siempre la acompañó el humor, la ironía y cierto aire travieso. Pero el hecho de ser gata vieja y tener el fin del trayecto a la vuelta de la esquina, le dieron aún más desparpajo y simpatía. Así, aunque sus obras siempre estuvieron relacionadas con su biografía y experiencia vital, no es hasta 1982, cumplidos los setenta, cuando se atreve a hablar de algunas de sus experiencias y traumas más personales, cuando habla de su biografía sin pelos en la lengua o cuando realiza algunas de sus piezas más irónicas y con más humor.

Louise Bourgeois
dentro de *Sin título*
(1986). Imagen
extraída de la película
de Jacqueline Kaess-
Farquet de 1991.
(Lorz et al., 2015, p. 100)



Recientemente, en la exposición itinerante “Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells”, se podía ver la proyección “Louise Bourgeois” un film de ocho minutos rodado en 1991 por Jacqueline Kaess-Farquet. Para esta ocasión, Bourgeois preparó una performance y un texto. Aparece, hablando a la cámara y un texto. Aparece, hablando a la cámara situada en el centro de una instalación parecida a *A Banquet* (1978), sentada en un taburete en medio de dos grandes bolas de madera –como las que aparecen en la instalación *No Exit* (1989)–.

Mirando la imagen compositivamente, Bourgeois puede representar un falo erecto entre dos testículos gigantes, como si ella representara el poder del falo. Pero no... o quizá, también... En uno más de sus tantos guiños, la artista se pone en pie y dice que está acompañada por lo que representan dos pechos gigantes, que los senos son el poder. Y mientras habla recoge y aprieta sus propios senos con ambas manos, enfatizando y teatralizando sus palabras, con todo el desparpajo y la naturalidad de este mundo.

En el siglo XXI, aún sigue siendo muy chocante ver a una mujer mayor referirse a sus pechos como algo poderoso. Ella lo tenía muy claro.

Otro ejemplo de su sentido del humor y de su simpatía son estas frases que Bourgeois envió para que fueran leídas en el discurso de aceptación del premio CAA Achievement Award, al que no asistió en persona:

“Lamento mucho que no poder recoger el premio en persona. Mi ausencia no tiene nada que ver con ustedes. Me atañe sólo a mí. Viajo muy mal. [...] Bajo la presión de

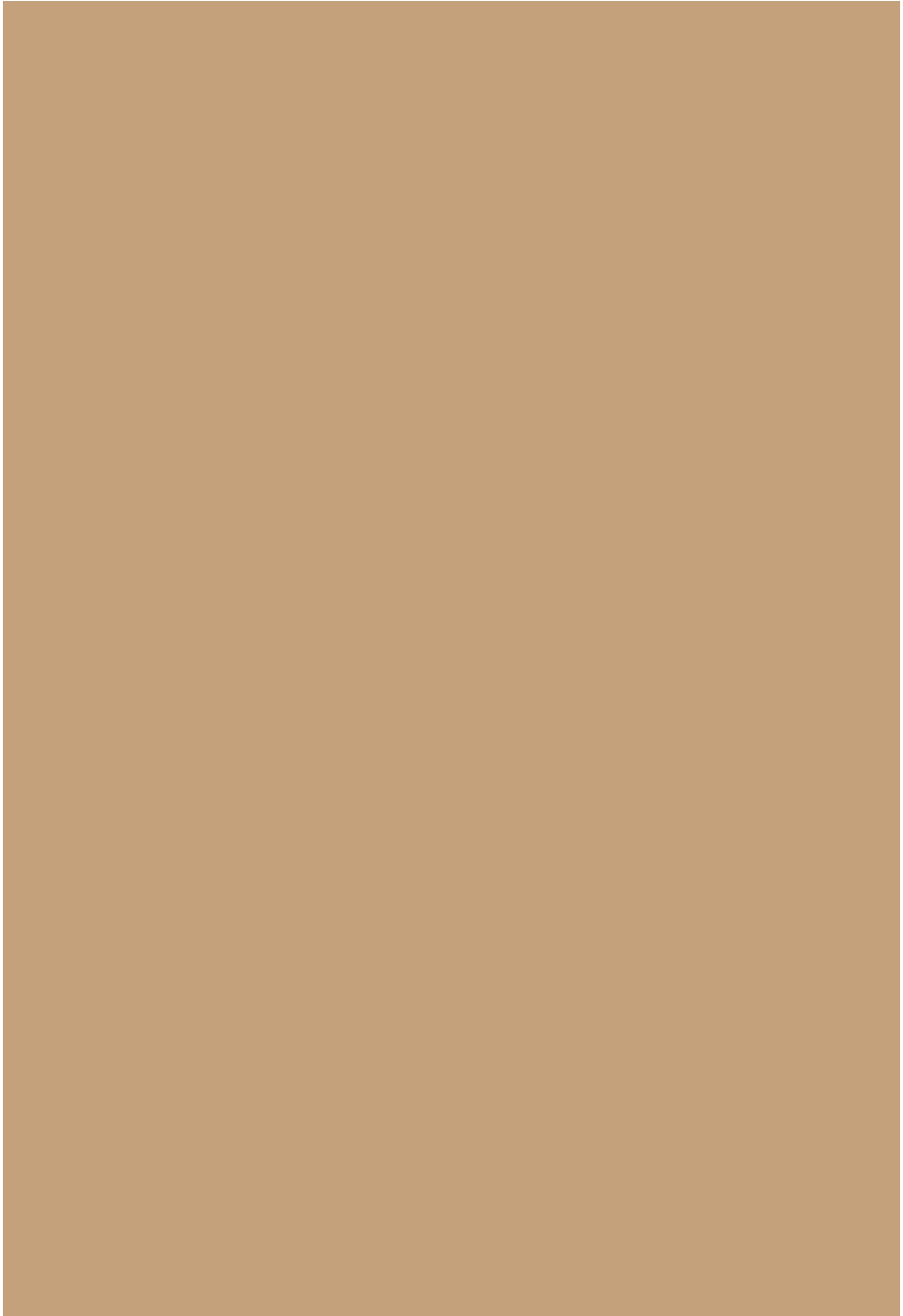
los viajes algunas personas se visten de manera extraña. Otros se vuelven locuaces, o no pueden parar quietos, o se vuelven promiscuos [...] Y hay algo más. Tengo pavor de las preguntas. Aparecer frente un auditorio, por lo general otorga el derecho de hacer preguntas al orador. Es una situación que me aterroriza. Me hace sentir como San Sebastián a punto de ser martirizado con las flechas.” Declaraciones publicadas por primera vez en 1989 en CAA Newsletter, *Primavera*, vol. 14, núm. 1, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 175)

Finalmente, otro ejemplo de su soltura pero aquí con tintes de enfado y esquivez. En algunos de los reportajes o entrevistas en su vejez se puede ver como Bourgeois aún poseía un fuerte carácter. Cuando algo no le gustaba o le molestaba, lo decía sin tapujos. Aquí se pueden leer las ásperas respuestas que Bourgeois da a su entrevistadora, Pat Steir, para el artículo “Mortal Elements”, publicado en 1993:

“Todos ustedes, los entrevistadores, acuden a mí como una manada de pájaros –¿para que les diga qué? Mi trabajo está terminado; no puedo pasar por esto otra vez.– Durante la filmación de la BBC había hasta seis personas a mi lado todo el día. Al final, conseguí agotarme totalmente. Esto no tiene justificación alguna. Ustedes quieren que yo haga todo el trabajo.”

De eso se trata una entrevista...

“Yo soy escultora, no una animadora. O mejor dicho, he descubierto que soy un entretenimiento a pesar de mí misma. La gente en efecto se ríe de mí, Dios los bendiga; me siento halagada, pero hay un límite”. Publicado por primera vez en *Artforum*, vol. 32, núm. 1, pp. 86-87, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 234)



Louise Bourgeois con sus esculturas, *Femme Volage* (1951) y *Lair* (1962).
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 230)

1.1.3 Autonomía: la unicidad del trabajo independiente

En este marco temporal, de la era de la certitud moderna a la de la ansiedad posmoderna, la historia del arte occidental se ha interpretado desde la perspectiva de la modernidad y su posterior disolución, como una serie de movimientos de vanguardia, que se definen por diferentes estilos y enfoques teóricos. Bourgeois, astuta observadora y comentarista de estilos y conceptos, ha seguido un camino independiente, a menudo cerca de sus compañeros artistas, a veces anticipándose y otras en disputa con ellos. Su singularidad ha sido impulsada tanto por su atracción por nuevos retos y su desprecio hacia lo convencional, como por su estrategia de supervivencia en la que la práctica del arte es su particular manera -tal vez su única manera- de relacionarse con el mundo en el que vive [...] (Morris 2007, p.13)

1.1.3.1 Exposiciones puntuales durante las tres primeras décadas

Es cierto que ella celebró su primera exposición individual en 1945 a la edad de treinta y cuatro, siete años después de mudarse a Nueva York. Pero la falta de continuidad es reveladora: sólo dos exposiciones a principios de los 50, otras dos en los 60, la primera participación en la Bienal de Whitney en 1973, y su primera comisión pública en 1978, a la edad de sesenta y siete años. (Dagen, 1995)

Durante toda su trayectoria artística Bourgeois celebró exposiciones relevantes – individuales, colectivas y retrospectivas - pero desde sus precoces dibujos hechos en taller de restauración de tapices hasta los sofisticados dibujos de sus últimos días, su carrera se desarrolló más o menos como un práctica centrada en el taller más que como una sucesión de respuestas a estímulos o peticiones externas.

Hasta finales de 1970, las ofertas de exposiciones fueron pocas y distantes entre sí. Después de algunas exposiciones a finales de la década de 1940 y principios de 1950, Bourgeois trabajó sin exponer públicamente durante más de una década. No fue hasta haber cumplido los setenta, y a través de una retrospectiva en el Museum of Modern Art of New York en 1982, que se unió al circuito del arte dominado por artistas lo suficientemente jóvenes para ser sus nietos. (Morris 2007, p.11)

Tras cruzar el Atlántico, trabajar en su obra fue más complicado para Bourgeois. Había dejado atrás a su entorno y debía adaptarse a un nuevo país. No tenía un espacio de trabajo propio, estaba casada y en los siguientes tres años se convertiría en madre de tres hijos. Su primer hijo había sido adoptado porque creía que no

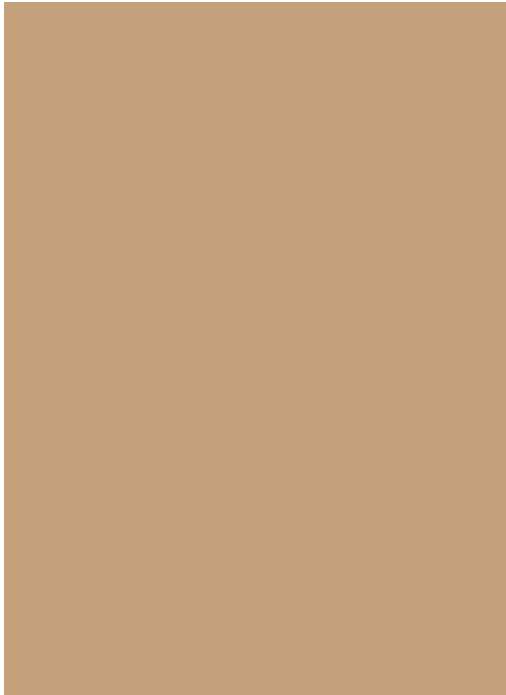
sería capaz de concebir hijos (Greenberg & Jordan, 2003, p. 35). En los dos años siguientes a la adopción, nacieron sus dos hijos naturales.

“El arte era un privilegio al que accedí, y tuve que perseguirlo, incluso más que el privilegio de tener hijos. Todo el mecanismo es el resultado de muchos privilegios, y fue un privilegio ser parte de ello.” (Kuspit 1988, pp.67-68)

A su llegada, participó en dos exposiciones colectivas. La primera en el Brooklyn Museum en 1939 y la segunda en 1942, en la exposición “The Arts in Therapy”, organizada por la asociación de Artists for Victory en el Museum of Modern Art de New York.

Fue en 1945 cuando Bourgeois tuvo su primera exposición individual en la Shafer Gallery con 12 pinturas. En 1947 organizaría la segunda, en la Norlyst Gallery, también de pintura (incluyendo obras como *Conversation Piece* y *Roof Song*). Ese mismo año publicó *He Disappeared into Complete Silence*, un conjunto de grabados y escritos en Hayter’s Atelier 17.

En octubre de 1949 realizó su primera exposición individual de escultura, en la Peridot Gallery, llamada “Late Work 1947 to 1949: Standing Figures”. En esta exposición instaló las piezas directamente en el suelo de la galería.



Bourgeois con sus esculturas en la azotea del edificio “Stuyvesant’s Folly” en Nueva York, 1944.
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 82)

“Ocupé la galería, todo el espacio que se me ofreció, y lo utilicé. En lugar de mostrar obras, el espacio se convirtió en parte de la obra. Peridot se preocupó por el suelo. Les expliqué que las piezas tenían que ir sin ningún tipo de base, fijándolas directamente en un punto del suelo.” (Bloch, 1976, p. 104)

En 1950 tuvo su segunda exposición individual de escultura en la Peridot Gallery y en 1953 expondría por tercera vez en la misma galería, en esta ocasión con esculturas y dibujos. Entre esta exposición y la siguiente pasaron once años. En 1963 presentó “Recent Drawings by Louise Bourgeois” en la Rose Fried Gallery:

Durante once años después del éxito para la crítica de sus dos exposiciones “Personajes”, la escultura de Louise fue prácticamente ignorada. Su presencia en los círculos más influyentes de la cultura de Nueva York era como la esposa de un historiador del arte muy conocido, no como artista. (Greenberg & Jordan 2003, pp. 45-46)



Invitación para la segunda exposición individual de Louise Bourgeois en la Peridot Gallery, Nueva York, 1950.
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 110)

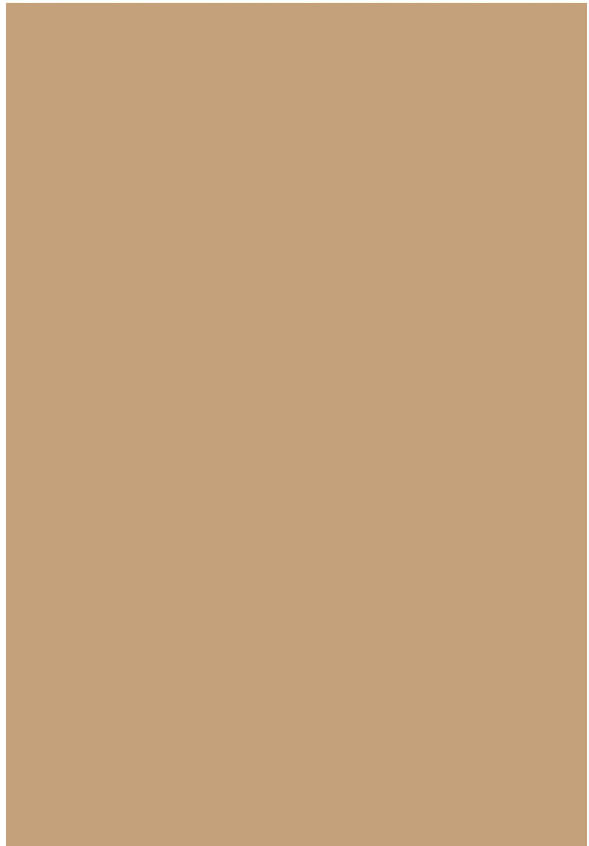
Como comentan Greenberg y Jordan, en 1950 la atención mundial se centró en el llamado expresionismo abstracto. Pintores, en su mayoría hombres, como Jackson Pollock y Willem de Kooning, produjeron grandes y vigorosos lienzos, que enfatiza-

ban el color, la línea y la textura sobre la representación reconocible de una realidad. En el otro lado, Bourgeois ya entrados los cuarenta, estaba preocupada por la escultura, creando pequeños objetos que tenían cualidades narrativas o contaban historias. Ella seguía su propio camino en solitario, haciendo un arte que no estaba de moda.

A pesar de que siguió siendo incluida en exposiciones colectivas durante los años cincuenta y sesenta, su escultura sólo se pudo ver en dos exposiciones individuales en Nueva York entre 1953 y 1978. En resumen, se podría decir que durante casi la totalidad de los años cincuenta, sesenta y setenta, Bourgeois mantuvo una reputación “underground” –conocida por un determinado segmento del público del arte en Nueva York, pero no objeto de gran atención. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 12)

En 1966 Bourgeois todavía estaba trabajando en relativo anonimato, cuando Lucy Lippard empezó a preparar una exposición de jóvenes artistas de vanguardia en

Bourgeois trabajando
la escultura *The
Quartered One* (1964).
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 114)



la Fishbach Gallery de Nueva York. Lippard incluyó a Bourgeois en su innovadora propuesta “Eccentric Abstraction”. Los otros artistas en el programa eran décadas más jóvenes, pero compartían las mismas inquietudes que Bourgeois hacia un arte centrado en el cuerpo y trabajando con materiales poco convencionales, como látex, caucho, goma o cuerdas.

Bourgeois era mucho mayor y no era muy conocida en ese momento. Ella era conocida como parte de la generación expresionista abstracta. [...] No era que no hubiera expuesto, pero nadie de mi generación conocía su trabajo. La conocí porque era la mujer de mi director de tesis en la universidad, Robert Goldwater. [...] (Cuando organicé la exposición) Tenía criterios extraños - no sé exactamente lo que era, pero andaba buscando cosas que fueran modulares y tuvieran un mínimo de estructura y armazón, pero que una vez roto ese armazón, se dejaran caer fuera de él de forma vagamente erótica. (Lucy Lippard, entrevista, Universidad de Texas, 1988, cit. en Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 116)

1.1.3.2 Un reconocimiento que llega tardíamente

En 1973, a la edad de sesenta y dos años, su carrera arrancó. Su marido había muerto ese mismo año y, sin él y con sus hijos ya mayores, Bourgeois desarrolló el aspecto más público de su carrera. Llegaban nuevos tiempos y nuevas oportunidades para las mujeres con el fortalecimiento del movimiento feminista, sobretodo en Estados Unidos y Gran Bretaña. Ese año y el año siguiente serían muy importantes para la carrera de Louise Bourgeois.

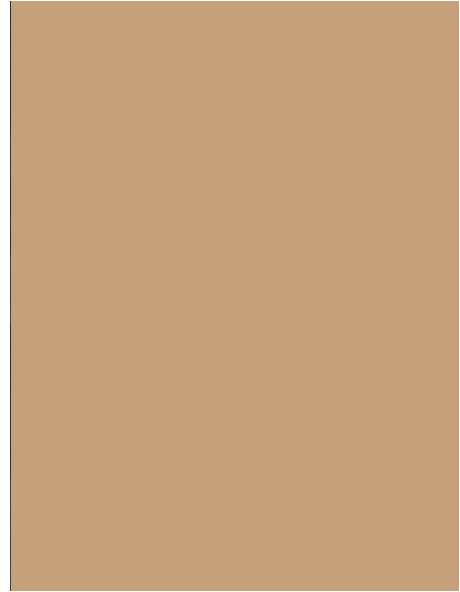
En enero de 1973, su gran escultura *Number seventy-two (The No March)* (1972) se expuso en la Bienal de Arte Americano en el Whitney Museum. Además, el Musée National d'Art Moderne en París compró su obra *Cumul I*.

Al año siguiente, en 1974, participó en “Seminarios con artistas y críticos”³ en el Museo Whitney y enseñó en School of Visual Arts, en la Universidad de Columbia, en Cooper Union y en Goddard College. También fue *artista invitada* en el Instituto Pratt, en Philadelphia College of Arts, en la Universidad Rutgers, en la Universidad de Yale, en Woodstock Artists Association y en New York Studio School.

En diciembre de ese mismo año su exposición individual “Sculpture 1970-1974” se inauguraba en el taller de 112 Greene Street, un espacio gestionado por artistas don-

³ “Seminars with Artists and Critics”

Louise Bourgeois recibiendo el título honorario de Doctora en Bellas Artes de la Universidad de Yale, en 1977. Foto de The Easton Foundation. (Tilkin, 2012, p. 54)



de sus obras se mostraban en un entorno muy distinto al de una galería. En los setenta el SoHo neoyorquino era un barrio distinto e incluso peligroso que alojaba los talleres de los artistas más alternativos. Allí se expusieron entre otras *The Destruction of the Father* (1974), *Hanging Janus* (1968), *Colunnata* (1968) y *Baroque* (1970).

Tres años después, en 1977, se volvería a reconocer a Bourgeois con la distinción de Doctor Honorario en Bellas Artes de la Universidad de Yale. La mención que recibió explicitaba: “Porque la precisión de su artesanía, el alcance de su imaginación y su valiente independencia han sido ejemplares” (Wye, 1982)

Pero el verdadero reconocimiento a su trabajo y el empuje definitivo a nivel internacional de su obra se produjo en 1982, con su retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York, y para entonces Bourgeois tenía setenta y un años.

Comentando sobre este hecho dijo: “nada te protege tanto como el anonimato. Esto, por cierto, ha sido la historia de mi carrera. Durante muchos años, afortunadamente, mis obras no fueron vendidas con finalidad lucrativa o por cualquier otra razón. Y yo era muy productiva porque nadie trataba de copiar mi alfabeto. (...) Mi imagen era mía, y estoy muy agradecida por ello. Trabajé en paz durante cuarenta años “. (Moderna Museet, 2015)

En esa misma época Robert Miller se convertiría en su marchante. A partir de esta retrospectiva empezó a exponer con más frecuencia, a la vez que obtenía honores y



Vista de la instalación de "Louise Bourgeois: Retrospective" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1982. Foto de Katherine Keller. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 235)

la atención de historiadores. En 1992 fue invitada a la dOCUMENTA de Kassel, y al año siguiente a la Bienal de Venecia.

En cuanto a su país de origen, el reconocimiento llegó aún más tardíamente. Si bien se había visto obra de Bourgeois en una exposición colectiva de escultores en 1960, una exposición individual en la Gallerie Maeght-Lelong en 1985, y algunos dibujos y grabados habían sido expuestos en la Bibliothèque National y en el Centre Pompidou, no fue hasta 1995 cuando Bourgeois fue centro de atención en su país natal con una gran exposición de su obra. Así, Alan Riding en su crítica para The New York Times, titulaba el artículo "The French Discover One of Their Own, Sculptor and Feminist" [Los franceses descubren a una de los suyos, escultora y feminista]. (Riding, 1995)

O como ironiza el escritor de Le Monde Philippe Dagen en su artículo para Connaissances des Arts: "los museos franceses muy cautelosos con los artistas que no se pueden clasificar fácilmente, decidieron en 1995, año en que Bourgeois cumplía ochenta y cuatro años, que ya era seguro homenajearla... una mujer nacida en el bulevar Saint Germain el día de Navidad, criada en Choisy-le-Roi, alumna de Léger, Friesz y Lhote y que había dado conferencias en el Museo del Louvre en los años 1930." (Dagen, 1995)

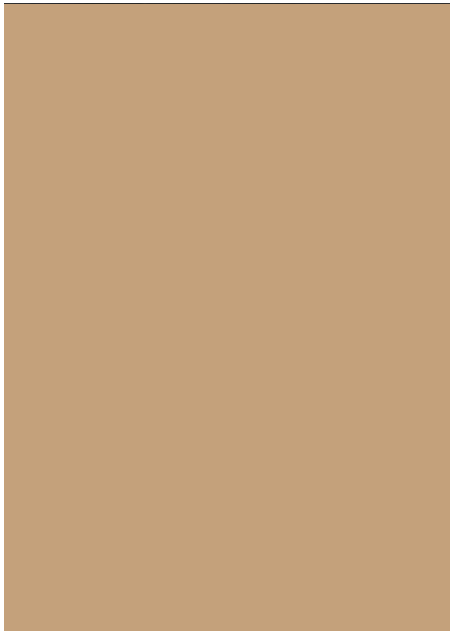
1.1.3.3 Influencias del mercado sobre Bourgeois

Finalmente comentar la influencia de ser o no “escogida por el mercado”, como dice Bourgeois.

Por un lado es evidente que el no haber tenido demasiado éxito durante las cuatro primeras décadas de su carrera, pudo en ciertos momentos desanimarla o desilusionarla, pero nunca fue un factor determinante para que Bourgeois dejara de producir obra. No lo fue su llegada a un nuevo país, no tener un taller donde trabajar, o ser madre de tres hijos. Tampoco lo fue sufrir una depresión por la muerte del padre, entre otros motivos, o regentar un pequeño negocio para aportar a la economía familiar.

Como en muchas otras ocasiones Bourgeois vio el lado bueno del asunto, que evidentemente también lo tenía. Liberada de las exigencias de la moda y del éxito así como de las presiones del mercado, Bourgeois pudo trabajar exclusivamente para sí misma, según sus inquietudes y con mucha libertad. Además, cuando le llegó el éxito, pasados los setenta, compartió fama con otros artistas generaciones más jóvenes, que le aportaron jovialidad, renovación y mucha energía.

“Mi primera gran suerte fue el hecho de no ser escogida por el mercado del arte y quedarme trabajando por mi cuenta. No considero que fuera ignorada. Considero



Vista del interior del taller en Brooklyn.
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 161)

que estaba siendo bendecida con privacidad. Mi segundo golpe de suerte fue mi buena relación con la generación más joven. Mi amor está con ellos. Me relaciono con ellos. Hay un intercambio. Les doy mis sentimientos positivos.” (Storr, 1986, p. 144)

Finalmente, el otro factor positivo de su reconocimiento tardío es la gran cantidad de obra que ya había producido. Así cuando le llegó la oportunidad de exponer con más frecuencia tenía obra suficiente de gran calidad.

Durante cuarenta años, lo que no podía vender se almacenaba en su estudio de Brooklyn. [...] Era como si se hubiera preparado durante toda la vida para ser descubierta de la noche a la mañana. (Greenberg & Jordan 2003, p.51)

Así que en muy poco tiempo y después de muchos años de trayectoria, Bourgeois empezó a recibir atención. Sally Swenson la entrevistó en 1982, para ella la obra de Bourgeois era muy singular y revolucionaria y le preguntó si ella se veía así a sí misma, a lo que Bourgeois respondió:

“No, me veo a mí misma, como varias personas ya han dicho, como una excéntrica. Excéntrico significa lejos del centro, y eso es cierto. Yo no soy una revolucionaria, sino muy independiente, y este ha sido mi gran privilegio, fui capaz de ser independiente porque no dependía de ningún marchante que me dijera tienes que hacer esto o aquello. Por otro lado, tengo gustos muy modestos, incluso hoy en día, y así soy capaz de ser independiente.” (Swenson, 1982, p. 11)

Y lo seguiría siendo durante los treinta años que siguieron a esta declaración. Incluso cuando el éxito creció y creció, Bourgeois siguió viviendo con la misma modestia. The Easton Foundation, constituida por Jerry Gorovoy, su asistente personal durante treinta años, junto con sus hijos, abrirá la casa donde vivió Bourgeois



Imagen de la sala de estar de la parte trasera de la vivienda. Foto de Nicholas Calcott. (Davies, 2015)

como “museo” y centro de estudios. Algunas de las fotografías que se han publicado recientemente del interior de su residencia muestran habitaciones muy pequeñas y muebles humildes y viejos. En general, parece que no se hubiera hecho ninguna reforma durante muchos años. En el artículo de Lucy Davies publicado en el Telegraph en agosto de 2015, se relata cómo después de la muerte de su marido en 1973, Bourgeois tiró la mesa del comedor, la estufa y convirtió el dormitorio en librería. Poco a poco fue ocupando todo el espacio para dedicarlo a su trabajo artístico. Allí vivió y trabajó durante 47 años hasta su muerte a la edad de 98 años. (Davies, 2015)

En 2007, la Tate Modern organizó una mesa redonda sobre Louise Bourgeois en la que participaron Mignon Nixon, Briony Fer, Juliet Mitchell, Frances Morris, Linda Nochlin y Tamar Garb. Es interesante escuchar las respuestas de las ponentes a la pregunta de lo que significó para Bourgeois pasar de la periferia al centro del mundo del arte, hasta convertirse en el fenómeno actual. La persona del público que hizo la pregunta insinúa que parte de su producción reciente, donde revisita temas antiguos o reproduce piezas similares a algunas ya realizadas en el pasado, está motivada por el alto valor que su trabajo ha adquirido en el mercado. Las ponentes arguyen que seguro que a Bourgeois le gustó el reconocimiento que recibió en los últimos años, también a nivel económico, pero que en ningún caso tuvo impacto en su manera de vivir y mucho menos en su trabajo. De las respuestas a esta pregunta me gustaría destacar la de la comisaria de la Tate, Frances Morris, quién trabajó en dos de las mayores exposiciones sobre Louise Bourgeois en Gran Bretaña, en 2000 y 2007. Además de mostrarse de acuerdo con lo ya expuesto, añade cuáles fueron los beneficios que sí le ha aportado su éxito en el mercado. Por un lado, muchas más instituciones y museos se han interesado en adquirir obra de la artista, hecho que permite que su obra pueda ser vista en muchos lugares del mundo. Por otro, su capacidad económica, le permitió almacenar una gran parte de su producción más antigua, con el gran coste que eso implica, y prestar la obra o incluso financiar proyectos que pudieran interesarle para difundir su trabajo. En numerosas ocasiones Bourgeois también donó obra para causas benéficas o de interés social.

No creo que el mercado haya tenido ningún impacto sobre su trabajo, de ningún tipo, en cuanto a las decisiones que ha tomado sobre lo que producir y lo que no. Creo que trabaja indiferente a él. Lo que su reciente éxito sí le ha permitido es colocar obras importantes en museos de todo el mundo, y retener y almacenar una impresionante colección de sus primeros trabajos, los cuáles puede prestar cuando lugares como la Tate quieren organizar exposiciones. Así no tenemos que ir a museos que nos rechazan. Ser capaz de esto, ayudar a las instituciones y apoyar las exposiciones, ha sido su prioridad. (Frances Morris en Daniel et al., 2007)

Además, el éxito comercial también le permitió comprar un gran estudio en los años 80 para trabajar en gran escala, contratar los servicios de profesionales especialistas en diferentes disciplinas para producir sus obras y financiar proyectos que no fueran comisiones. Además pudo contar con un ayudante personal, Jerry Gorovoy, durante las tres décadas más exitosas de su carrera. Gorovoy sería una figura clave para que una Bourgeois octogenaria y nonagenaria pudiera realizar esculturas de gran formato, responder a comisiones de obra por todo el mundo y organizar exposiciones internacionales.



Louise Bourgeois y Jerry Gorovoy fuera de su estudio en Brooklyn, invierno de 1993. Foto de Philippe Bonan. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 235)

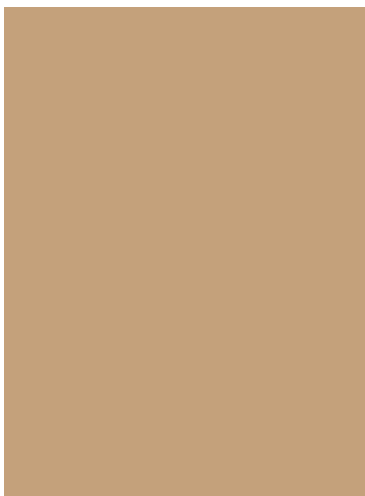
1.2 Una visionaria con gran inventiva

Que una mujer de más de 80 posea tanta energía creativa e inventiva visual, constantemente anticipándose a las preocupaciones de las generaciones más jóvenes, refuerza su posición como precursora y visionaria; lo que confirma una vez más la teoría de que ciertos grandes artistas experimentan un retorno cíclico a la juventud en la vejez. (Bernardac 2006, p.7)

Bourgeois es una artista que arriesga y experimenta con nuevos materiales y nuevas técnicas durante toda su vida. No se contenta cuando consigue buenos resultados, cuando domina un material, cuando fluye con una herramienta, sino que necesita seguir trabajando, seguir buscando nuevas vías de expresión que le permitan comunicar mejor, y sobre todo, seguir aprendiendo, uno de sus máximos placeres existenciales.

“Lo que me interesa fundamentalmente es aprender, todavía tengo que aprender, aprender es la experiencia más liberadora”. (Calderón, 1996, p. 41)

Bourgeois dialoga constantemente con los lenguajes artísticos que surgen en cada década. Así su obra puede relacionarse con el surrealismo, con el expresionismo abstracto, con el minimalismo, con el posminimalismo, etc. Empieza su trayectoria artística con influencias impresionistas y cubistas, y a continuación absorbe, construye y se mueve de la mano de cada uno de los movimientos de las vanguardias. Posteriormente, será capaz de pasar de una estética moderna a la posmoderna.



Vista de la instalación de la exposición Louise Bourgeois: *Sculptures*, Peridot Gallery, Nueva York, 1950. Fotografía de Aaron Siskind. (Greenberg & Jordan, 2003, p. 15)

Frances Morris dice que si la artista fuera un pájaro, sería una urraca, aterrizando y cogiendo de aquí y de allí, visitando diferentes aspectos del arte, robando cosas y conceptos útiles para construir un cuerpo de trabajo original y único. Visitar la obra de Bourgeois es como visitar a varios artistas. A lo largo del tiempo trabaja con diferentes lenguajes, técnicas y materiales. Es pintora, dibujante, grabadora, escultora. Ella ensambla su trabajo, talla, modela, hace moldes, trabaja con materiales que toman forma a través del proceso. Hace instalaciones que ocupan el espacio expositivo o hace intervenciones específicas para espacios concretos. Construye esculturas o utiliza objetos manufacturados, objetos encontrados, objetos de desecho, objetos de la herencia familiar y los yuxtapone creando una nueva formulación. (Morris & MOCA, 2008)

Bourgeois es una de las primeras artistas en instalar sus obras en el espacio expositivo, con su primer environment *Sculptures* (1949). Es pionera en el uso de materiales sintéticos como el látex, la resina, etc. a principios de los años 60. Sus *Cells*, entre la instalación, la escultura, la arquitectura y el happening, nos abren el horizonte para teorizar sobre la escultura contemporánea.

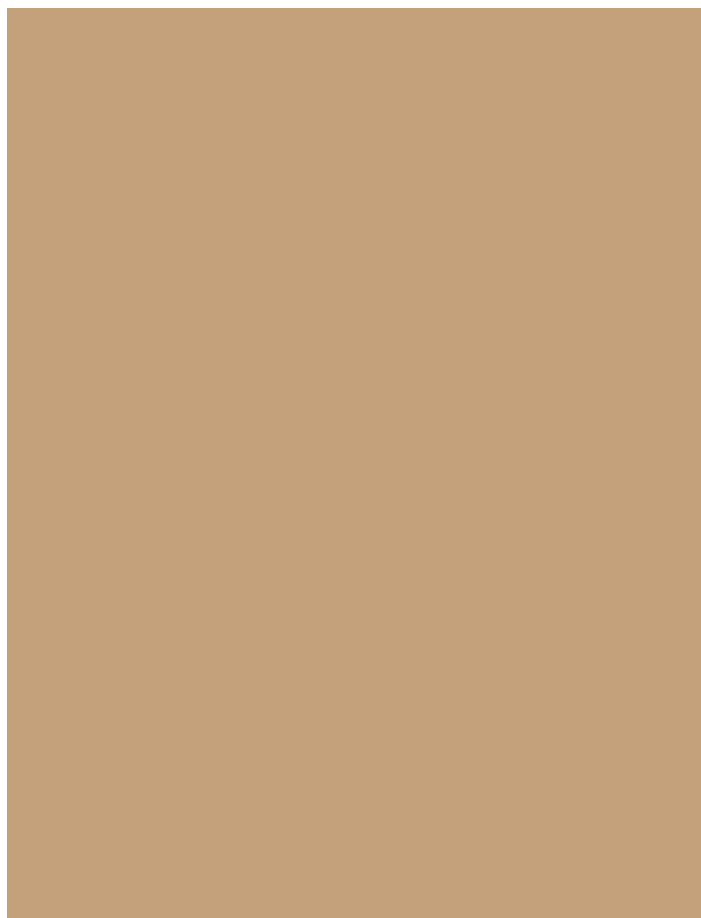
Bourgeois ha sido precursora en la utilización de materiales antes asociados a las artesanías, como vestidos, tejidos e hilos, cosiendo y bordando, otorgando a estos materiales y técnicas el estatus de arte.

Se adelanta a los intereses de su época, tratando temas como la identidad personal, la subjetividad, la sexualidad, la maternidad o el psicoanálisis mucho antes de que estuvieran en el centro de los intereses de la mayoría de los artistas. Además, es precursora por hablar sobre ellos desde su perspectiva individual, la de una mujer, tan pocas veces oída y reconocida anteriormente en la historia del arte.

Es una artista cuya valentía y reconocimiento va creciendo proporcionalmente con su edad. Un gran ejemplo de ello fue su elección por los responsables del Museo Nacional Británico de Arte Moderno, conocido como Tate Modern, para la inauguración de su nueva ubicación en Southwark en el año 2000. Fue la primera artista⁴ comisionada para intervenir en el espacio Turbine Hall, de 150 metros de largo por 35 metros de alto. Los comisarios consideraron que era la elección perfecta porque Bourgeois no solo era la artista de más edad en activo, si no que era una de las artistas más jóvenes y contemporáneas en cuanto a su aproximación al arte, su atracción hacia los nuevos retos y su capacidad de reinventarse continuamente

⁴ La primera artista entre todos los artistas hombres y mujeres.

(Morris & MOCA, 2008). Para Bourgeois era el proyecto más ambicioso que había realizado hasta ese momento. A sus 88 años Bourgeois diseñó tres torres de acero, de nueve metros de altura cada una aproximadamente, bajo el título “I Do, I Undo, I Redo” y su primera *Spider* [Araña] gigante.⁵

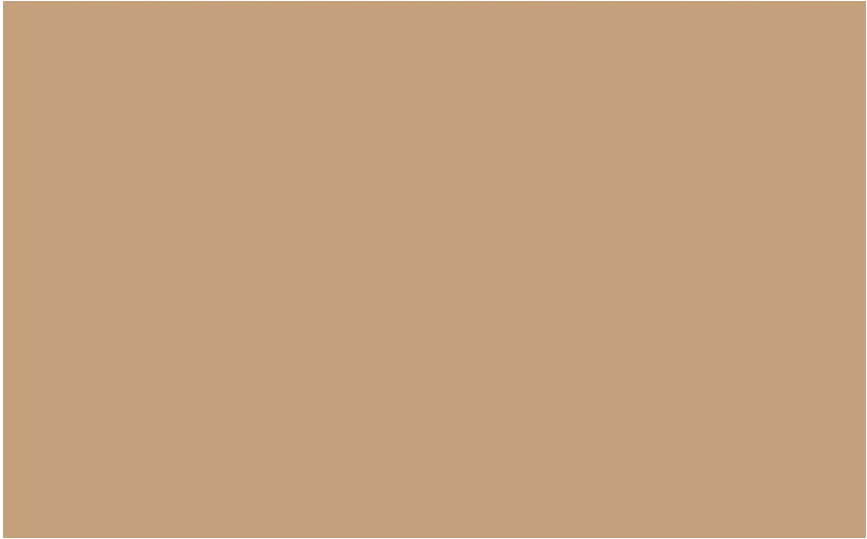


I Do, I Undo, I Redo
(1999-2000)
Tate Modern. Foto de
Marcus Leith y Andrew
Dunkley. Cortesía de
Cheim & Read, Nueva York.
(Warner & Morris, 2000, p. 33)

Bourgeois no cesa en su empeño de aprender e incorporar nuevas técnicas hasta el final de su recorrido. Por ejemplo, en 2002, a raíz de su voluntad de reproducir el libro *Ode à l'oubli* (2002) que contenía collages cosidos de diferentes tejidos y estampados, descubre las nuevas tecnologías de impresión digital que junto con

⁵ Trataremos con más detalle esta obra en el apartado 3.2.1 I Do, I Undo, I Redo

“tintes de archivo” son capaces de recrear los estampados y las texturas de los viejos y usados tejidos de Bourgeois. La artista está muy satisfecha con los resultados. A partir de ese momento imprimirá con esta técnica muchos de sus últimos proyectos en tejido –que se convertiría en el soporte principal para los grabados. Hablamos de proyectos como por ejemplo *Do Not Abandon Me* (2009-2010), una serie en colaboración con la artista británica Tracey Emin o *To Whom It May Concern* (2010), un libro ilustrado con el poeta Gary Indiana. En ambos proyectos se reproducen los efectos del gouache a través de medios digitales. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994)



Ode à l'oubli (2004)
Libro de tela y litografías en color,
34 páginas y cubierta. 27,3 x 33,7 x 5,1 cm.

1.2.1 Fluyendo entre materiales

Ella nació en una generación de artistas que a menudo define su práctica en función de las herramientas y los materiales con los que trabaja – recordamos a David Smith como un escultor en hierro, a Giacometti por sus figuras en bronce, a Barbara Hepworth por su trabajo en piedra. Sin ceder ni un ápice en seriedad y respeto hacia el conocimiento técnico y la artesanía, la práctica artística de Bourgeois, su “firma”, está al contrario inscrita en el viaje de un material a otro, de una técnica a otra, siguiendo una necesidad imparable de experimentar a través de los medios de manera que anticipa en algunas décadas, el fácil tránsito entre técnicas y materiales del que disfrutaban muchos artistas contemporáneos. (Morris 2007, p.17)

1.2.1.1 Los inicios tradicionales

Como expone Frances Morris, Bourgeois es una de las primeras artistas en romper con el trinomio artista-material-técnica de la época moderna, siendo capaz de trabajar con muchos materiales en diferentes técnicas con conocimiento, rigor y profesionalidad. Se consolida así como un referente en el manejo plural de técnicas y materiales tan característico del arte contemporáneo y habitual en los artistas del siglo XXI.

En sus años de formación Bourgeois trabaja con materiales tradicionales. Óleo para la pintura, aguafuerte para el grabado, madera y bronce para la escultura. No obstante, muy pronto ya practica con diferentes técnicas y materiales con buenos resultados. Este tránsito entre medios podría corresponder a la etapa de formación de muchos artistas en la búsqueda de un lenguaje propio. Pero la mayoría de artistas, pasados unos años de trabajo, tienden a especializarse, como en casi todas las áreas profesionales o de conocimiento, para poder profundizar en el manejo y propiedades de una técnica o un material.



Fallen Woman (1946-1947)

Óleo sobre tela. 35,5 x 91,5 cm. Colección privada.

(Lorz et al., 2015, p. 21)

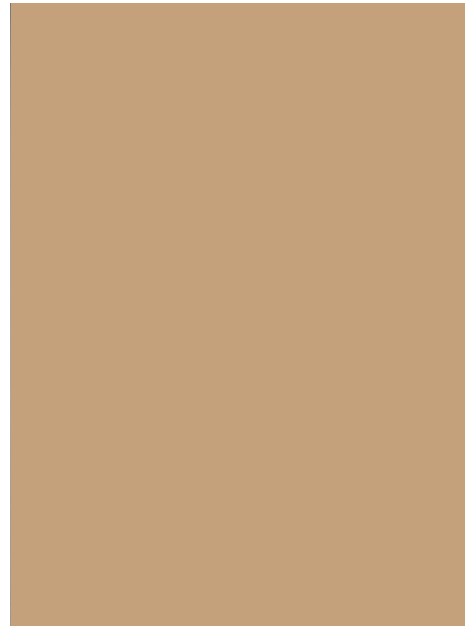
No es este el caso de Bourgeois, cuyo sello personal es precisamente este fluir entre muchos materiales y medios. Una vez superada su etapa de formación y después de varios lustros de trabajo artístico, con dos exposiciones individuales de pintura al óleo y dos de escultura en madera con un razonable éxito de la crítica, se retira de los circuitos como artista durante más una década. Y contrariamente a lo que cabría esperar, cuando vuelve a principios de los años 60, lo hace para aventurarse a exponer un trabajo radicalmente diferente de todo lo que había hecho hasta entonces, con materiales y formas completamente nuevos.

1.2.1.2 Experimentando con la materia

“En la década de 1960, el estilo de Bourgeois se hizo más individual. En un cambio radical de sus escultura de madera, empezó a experimentar con materiales como látex y yeso para expresar sentimientos complejos que habían salido a la superficie. Esto fue en parte resultado del psicoanálisis que había empezado a principios de 1950, tras la muerte de su padre en 1951. Ella continuó explorando el cuerpo humano, pero ahora desde adentro hacia afuera. Aunque de una manera más abstracta, sus formas, con sus interiores laberínticos, se pueden interpretar como representaciones del cuerpo fragmentado, vuelto sobre sí mismo “, dice Iris Müller-Westermann. (Moderna Museet, 2015)

Nos situamos en enero de 1964, Bourgeois celebra su primera exposición después de una larga ausencia con la exposición individual “Louise Bourgeois Recent Sculpture”, en la cual se incluye *Lair* (1962) y *Fée Couturière* (1963) Robert Storr, comenta cómo la obra expuesta en esta muestra no podría haber diferido más del trabajo exhibido hasta ese momento: “en lugar de utilizar madera, estaba usando yeso, látex y varias resinas; en lugar de utilizar materiales duros había optado por los blandos, en lugar de tallar, estaba vertiendo y modelando el material.” Robert Storr, “The Discreet Charm of Louise Bourgeois”, Tate Magazine, Summer 1995. Cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 114)

Torso, Self Portrait (1963-1964)
 Bronce pintado blanco (pieza de pared).
 62,9 x 40,6 x 20 cm.
 Colección The Easton Foundation
 (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 232)



Mirando atrás, con la perspectiva de los años, Bourgeois comentaría cómo llegó un momento en el cual los materiales tradicionales acotaban las posibilidades del trabajo artístico y en cambio, nuevos materiales o materiales de proceso, le abriría las puertas para expresar sus nuevas preocupaciones:

“Cuando quieres decir algo, consideras diferentes maneras de hacerlo, como un compositor podría tocar en diferentes claves o con diferentes instrumentos. Poco a poco, y en general por eliminación después de haber intentado todo lo demás, encuentro el material más idóneo” (Swenson, 1982, p. 6)

Por ejemplo, el yeso que generalmente es usado para hacer pruebas, esbozos o moldes, resultó ser un material muy versátil y lo empezó a utilizar como material final. Como declara Bourgeois, el yeso permite trabajar muy rápido, ya que el tiempo de fraguado puede ser de sólo unos minutos, dependiendo de la densidad de yeso en el agua, de la temperatura, etc. Así, aunque el resultado final sea frágil, se puede realizar una pieza en muy poco tiempo. Otra grandeza del yeso es que se puede trabajar vertiendo el material, salpicando, modelando... o se puede dejar endurecer y trabajarlo como una talla, devastando, cincelandando, lijando hasta encontrar la forma deseada.

“El yeso está muy cerca de nuestras emociones y muy cerca de la clase de deseo impetuoso que se tiene cuando se quiere hacer algo. El yeso responderá, aunque no sea fuerte.” (Swenson, 1982, p. 7)

1.2.1.3 El azúcar de las piedras

En 1967 Bourgeois hace el primer viaje a Italia, a las canteras y los talleres de mármol de Pietrasanta, donde trabajará piezas como *Colonnata* (1968), *Femme Couteau* (1969-1970), *Number seventy-two* (1972) y *Sleep* (1967). En el futuro viajará muchas veces a Italia para trabajar en mármol.

En 1981 Bourgeois regresa a Italia durante el verano. En Carrara, produce más de veinte nuevas piezas de mármol. Además, en esta ocasión experimenta con el tejido de una camiseta blanca, fija las dobleces y las sujeta para dar la forma deseada. Finalmente, le aplica escayola para dar consistencia a la pieza. Esta forma se convertirá en el modelo para la obra de mármol blanco *Femme Maison* (1983).

En octubre de 1988, Bourgeois viaja nuevamente a Carrara, Italia, donde empieza una serie de obras en mármol rosa con inscripciones alrededor de las bases de mármol. *Untitled (With Hand)* (1989) lleva la inscripción “I Love You”, en *Untitled (With*

Hands) se puede leer “We Love You”, y en *Untitled (With Foot)* (1990) inscribe “Do You Love Me?”.

Cumul I (1969)
Mármol blanco.
57 x 127 x 122 cm. Colección
Centre George Pompidou.
(www.studyblue.com)

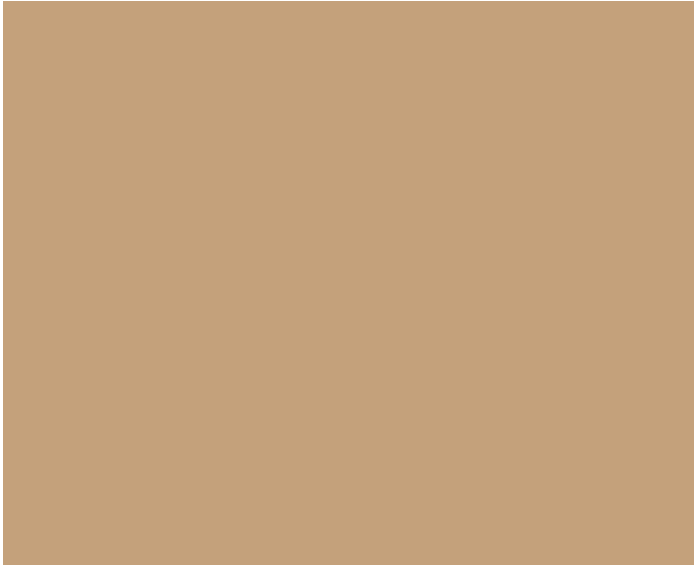


1.2.1.4 Un mundo de objetos

En los años 1980 y 1990, cuando las jóvenes generaciones desarrollan el lenguaje de la instalación, Bourgeois se reinventa a sí misma y construye sus magnéticas *Cells*. En los años 1940 hubiera sido imposible imaginar que la artista estaría desarrollando este tipo de lenguaje cuatro décadas más tarde.

A finales de los 80 y hasta el final de su vida realiza su serie *Cells*, espacios a menudo contruidos a partir de materiales arquitectónicos recuperados como viejas puertas, ventanas o malla de alambre, combinándolos con objetos de todo tipo y con sus propias esculturas.

Dentro de las *Cells* se encuentran una gran cantidad de objetos y materiales de diferentes características: muebles (sillas, taburetes, mesas, camas, etc.), objetos personales (ropa, frascos de perfume), objetos antiguos (lámparas, vajillas, tubos de experimentos), objetos encontrados (sillas, bloque de granito), trozos de objetos (pedazo de tapiz antiguo), objetos residuales (hierros, tuberías, viejas herramientas), materiales más o menos manufacturados y orgánicos (huesos de animales, esferas de madera) o industriales (espejos, perchas, orinal) y esculturas de la artista (en bronce, mármol, madera, etc.).



Cell VII (1998)
Metal, vidrio, tejido,
huesos y cera.
81,5 x 207 x 221 x 210 cm.
(Crone et al. 1998, p.148)

En las *Cells* de Bourgeois hay muchos elementos que hacen referencia directa a la vida de la artista, pero aunque no supiéramos nada de su historia, muchos de los objetos nos despertarían nuestros propios recuerdos y pensamientos. Estas estructuras y su contenido son elocuentes, están llenas de imágenes y artefactos curiosos, estimulantes y provocativos. Nos cuentan historias y hacen que uno quiera saber más.

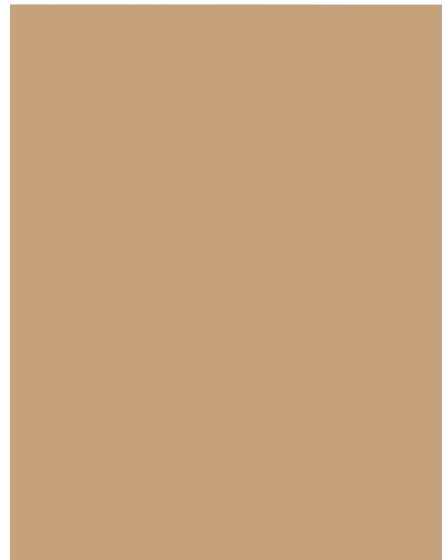
1.2.1.5 Tejidos, textiles y prendas de vestir

A partir de los 90 Bourgeois volverá a innovar, y empezará a trabajar con todo tipo de textiles, realizando piezas tridimensionales a partir de un material blando y sin estructura como el tejido. Se trae desde Francia un baúl familiar lleno de ropa. Usa viejas prendas de vestir, mayoritariamente propias y de su madre, que había guardado durante muchos años. En un primer momento utiliza las prendas colgándolas dentro de sus *Cells*. Más adelante, realizará esculturas y piezas bidimensionales con el tejido. Trabjará profundamente la imaginería vinculada a las bobinas de hilo, a la costura, a la reparación y arreglo de tejidos apareciendo recurrentemente hasta el final de su trayectoria.

Es estimulante pensar que aunque el tejido haya sido central en su producción al final de su carrera, para Bourgeois quizá éste fuera el primer material con que trabajó en su vida. No sólo porque convivió y ayudó en el negocio familiar de restauración

de tapices, sino porque el tejido se encontraba por todo el espacio de su casa. Sólo hace falta mirar las fotografías del hogar familiar para ver como las telas y los tejidos eran utilizados como material arquitectónico: cubriendo sillas, como mantel para las mesas, como división entre habitaciones, colgando alrededor de las camas, etc. Para Bourgeois el tejido estuvo siempre asociado con la arquitectura. Finalmente, la moda fue siempre muy apreciada en la familia. Como muestran muchas imágenes, su padre, al igual que toda la familia, siempre iba muy bien vestido. Tanto él como su hija posteriormente, se interesarían por la alta costura, por la ropa de los sastres y modistas más conocidos de Francia. Así podemos afirmar que su elección del tejido en su última etapa es un retorno hacia el material más familiar y no hacia un nuevo o desconocido material. (Morris & MOCA, 2008)

Conscious and Unconscious (2008)
 Tejido, goma, hilo y acero inoxidable.
 175,2 x 93,2 x 46,9 cm. Roble blanco,
 vidrio y acero inoxidable (vitrina)
 224,8 x 167,6 x 94 cm. Prestado en
 nombre de Artist Room Foundation
 (D'Offay & Askew, 2014, p. 66)



Así, trabajando el tejido como material artístico le permitirá volver a sentir el reto de descubrir las posibilidades de una nueva técnica, de extender su lenguaje, reinventarse nuevamente creando un nuevo microcosmos.

También es muy interesante constatar que la cabeza humana no aparece casi en la obra de Bourgeois hasta el final de su recorrido y a partir del uso del tejido como material escultórico. Es aquí cuando realiza numerosas series de figuras humanas y cabezas. Éstas nos hablan de esculturas del Caribe, momias egipcias, mausoleos, personas quemadas, de heridos de guerra, de cirugía plástica, etc. Nos hablan de la humanidad, de la vejez, de la desesperación y del trauma, pero también de la dignidad, de lo anecdótico y trivial, del humor y de la energía. Del siempre presente placer del material. (Morris & MOCA, 2008)



Rejection (2001)

Tela, acero y plomo. 63,5 x 33 x 68,5 cm.

Colección Cheim & Read, Nueva York.

(Tilkin, 2012, p. 74)

1.2.2 Nuevas formas de expresarse

“Lo que significa el arte moderno es que uno tiene que seguir encontrando nuevas maneras de expresarse, de expresar los problemas, que no hay manera establecida, no existe un enfoque único. Esta situación es dolorosa, y el arte moderno trata sobre la situación de no tener ninguna manera definida de expresarse. Por esta razón el arte moderno seguirá, porque esta condición se mantiene” (Kuspit 1988, p.82)

1.2.2.1 Con infinitas posibilidades

Recientemente leí esta cita publicada en el web de Simon Zabell, artista británico y profesor de Bellas Artes de la Universidad de Granada.⁶ Para Zabell, Bourgeois tenía razón al afirmar que el arte moderno se diferenciaba del precedente en su “insaciable necesidad por la novedad y la originalidad”. En los comentarios una persona respondía: “Bourgeois aclara bien poco sobre la situación del arte contemporáneo”, y aunque “podría estar de acuerdo con lo de las ansias de novedad permanente”, no lo estaba en absoluto con “que eso pueda causar dolor a quién lo practica”, y añadía “empieza a cansarme el arte hecho con pesadumbre y dolor”.

Aunque creo que ninguno de los dos acierta en lo que Bourgeois quiere decir en esta cita, sus comentarios me hicieron pensar mucho. Es indiscutible el apetito por lo nuevo y original que trajeron consigo las vanguardias y el arte moderno en general, pero creo que esto no es a lo que se refiere Bourgeois en primera instancia. Ella habla de la falta de un canon, de un sistema de representación dominante en el que el artista se sienta seguro, cuyos límites estén bien acotados y permita crear a partir de él. El problema no es tanto tener que ser original e innovador –creo que ese momento ya había pasado en 1982, fecha de las declaraciones–, sino el tener que encontrar tu propia manera de expresar lo que tú quieres en cada ocasión. Creo que se refiere al no saber por donde empezar, al poder escoger cualquier material, técnica o recurso para materializarlo, el que cualquier reflexión o pensamiento puedan ser un motivo, el que todo y a la vez el vacío pueda ser arte. Como ella dice “el que no haya un enfoque único, una manera definida”. Y, ¿porque es eso doloroso? Porque es tremendamente difícil. Creo que aquí doloroso significa costoso, que requiere muchísimo esfuerzo y dedicación.

⁶ <http://simonzabell.com/blog/artist-quote-louise-bourgeois/>

En el arte de Bourgeois no hay “pesadumbre” por ninguna parte. Bourgeois trabaja con pasión, día y noche, durante más de siete décadas. Ella cree que ser artista es un privilegio. O como dice Julia Kristeva:

[...] No te vayas a creer que Little Pea [Louise Bourgeois] se interesó por la angustia. Ella es conceptual, como lo fue su madre antes que ella; consideraba la situación objetivamente, es decir, científicamente; no emocionalmente. “No estaba interesada en la ansiedad”, declaró, “sino en la perspectiva: en ver las cosas desde diferentes puntos de vista”.^{7,8} (Kristeva, 2007, p. 247)



She Lost It (2) (1992)
29,2 x 44,5 cm. Serigrafía.
Colección del Museum of
Modern Art New York.
(<http://www.moma.org/>)

Aunque a simple vista pueda parecer todo lo contrario, cuando más se profundiza sobre el trabajo de Bourgeois más evidente se hace su carácter conceptual y analítico. Y aunque algunas de sus piezas y de sus declaraciones tienen que ver con el dolor físico y emocional, su aproximación no es la de una persona que victimice o que no sepa salir de su dolor. Muy al contrario, lo analiza, lo descompone, lo expresa con diferentes medios y técnicas hasta que consigue apaciguarlo, reconciliarse, verlo desde otro punto de vista. Además, toda la obra de Bourgeois está salpicada con ironía y humor, compasión y alegría, osadía y fortaleza.

⁷ Las palabras entre comillas son palabras de Louise Bourgeois que aparecen con la debida citación en el texto de Julia Kristeva.

⁸ Kristeva utiliza “Little Pea” para referirse a Louise Bourgeois. Bourgeois, escribió un pequeño relato bajo el título de *She Lost It* (1947) donde una mujer abandonada empequeñece hasta el tamaño de un guisante (“Pea” en inglés).

Volviendo a la cita, creo que en otros momentos de la historia y de las civilizaciones las diferentes culturas han desarrollado un arte propio que les ha acompañado durante un tiempo suficiente como para convertirse y trasladar parte de su identidad e ideología. Una especie de lenguaje representacional propio, con sus iconos, símbolos y signos. Con un grado de abstracción más o menos alejado de la naturaleza. Con una representación del espacio y del movimiento propios. Durante el siglo XX y XXI, en occidente, el arte no cesa de cuestionarse a sí mismo, los movimientos de vanguardia, el dadaísmo, el surrealismo y todo lo que viene después representa esta comprensión que Bourgeois tiene sobre el arte. Se trata de un arte donde se lucha por derrumbar cualquier canon preestablecido, negación tras negación, para dar paso a una apertura total de lo que puede llegar a ser arte.

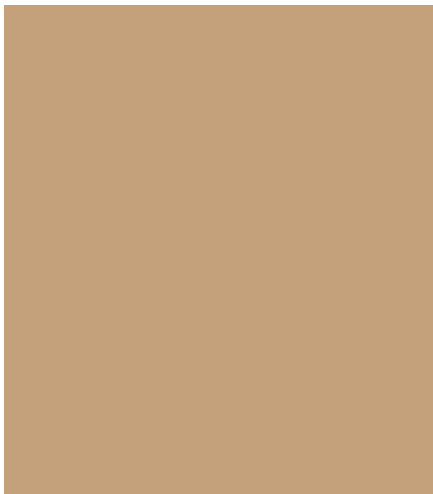
Por el otro lado, con el advenimiento del posmodernismo, con la fragmentación, hibridación y relativización de los puntos de vista, con la importancia del sujeto y de la subjetividad, nos encontramos con un tipo de arte donde hay tantas aproximaciones posibles como personas que lo produzcan. Un arte que intenta dar expresión a la “condición humana”, donde cada persona sufre para poder expresarse adecuadamente.

De todas maneras, seguramente con la perspectiva de los siglos, toda esta variedad y fragmentación actual quedará simplificada, como quedó la de siglos pasados, por las aportaciones artísticas cuya fama y relevancia resistan el paso del tiempo.

Volviendo a lo conceptual en su trabajo, mientras hablaba de las motivaciones detrás de sus grabados, Bourgeois dijo: “Son siempre un llamamiento a la razón... una estrategia que se desarrolla para ser tolerado, aceptado, amado.” Dado el poder bruto de gran parte de su arte, la parte analítica de su naturaleza puede resultar sorprendente, pero su decidida lealtad a la razón se puede ver en muchos aspectos de su vida. Fue muy elogiada por su inteligencia cuando era niña y continúa dependiendo de ello, leyendo constantemente, demostrando y analizando, con la esperanza de encontrar entendimiento. Algunas de sus costumbres son reveladoras: constantemente se refería a diccionarios para encontrar el matiz exacto de una palabra en francés o en inglés, y consultaba sus muchas enciclopedias para acceder a otros tipos de información. Tenía pasión por la precisión; examinaba los índices de los libros, y si por ejemplo encontraba un error, lo corregía con lápiz. Podía buscar información sobre un mito en su volumen de Larousse o atreverse a buscar información sobre una batalla medieval en un antiguo volumen de historia de Francia. Describía estos libros de referencia como lo que la ayudaba a “acertar... a ser capaz de encontrar la última palabra sobre un tema... a ser culta.... Al principio lo hacía para ser valorada por mis padres. Soy una investigadora... siempre lo fui y lo sigo siendo... siempre buscando la pieza que falta. La búsqueda continúa para siempre.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 14)

1.2.2.2 En reinención constante

Frances Morris compara a Louise Bourgeois con Francis Bacon y Alberto Giacometti, los describe como los tres grandes artistas del siglo XX que trabajan en los márgenes de la corriente dominante, fuertemente solitarios y grandes existencialistas. En cada década, en cada trabajo, siempre vuelven al mismo grupo de poderosos temas. Sin embargo, Bacon y Giacometti se diferencian de Bourgeois en que su obra es absolutamente reconocible, ambos investigan a lo largo de su carrera manteniendo el mismo lenguaje visual, estético y formal. En cambio, Bourgeois reinventa en cada etapa los términos de su compromiso con el arte. El núcleo se mantiene allí, pero la manifestación física es completamente diferente. Y es esta gran diversidad formal y estética la que hace que su trabajo sea tan atractivo e innovador. Cada tema se aproxima desde una perspectiva técnica y material completamente diferente, incluso cuando es una artista nonagenaria sigue siendo capaz de enfrentarse a un nuevo reto y asumir una nueva técnica o un nuevo material generando una propuesta original. (Morris & MOCA, 2008)



Vista de la instalación de Louise Bourgeois: *À l'infini* en la Fondation Beyeler en Suiza (2001-2012) donde la escultura de Bourgeois *Cell XVII (Portrait)* (2000) fue aparejada con *Caroline* (1961) de Giacometti. Propiedad de Alberto Giacometti Estate. (Lorz et al., 2015, p. 53)

Bourgeois empieza su carrera artística con la pintura, el grabado y el dibujo. A partir de finales de los años 40 se centra en la escultura y la acompaña el dibujo y la escritura durante tres décadas. En los 70 realiza dos performances y tres grandes esculturas, mucho más relacionadas con la instalación, el environment o incluso el happening. En la década de los 80 empieza a realizar cinco instalaciones arquitectónicas precursoras de la serie *Cells* y retoma la técnica del grabado. En la década de 1990 y hasta 2010 crea su serie *Cells*. El dibujo, la escritura y la escultura objeto serán una constante en toda su trayectoria.

Grabado

Bourgeois empieza con el grabado a finales de los años 1930, primero experimentando en casa con técnicas de relieve y luego aprende litografía en el Art Students League. En la primera exposición colectiva en la que participa en 1939 exhibe algunos grabados en el Museo de Brooklyn.

En 1946 continúa aprendiendo diferentes técnicas de grabado en Stanley William Haytter's Atelier 17. En 1947 publica *He Disappeared into Complete Silence*, un conjunto de grabados y escritos que aparecen en todos los monográficos sobre la artista y que realizó en el mencionado estudio, donde durante muchos años iría a grabar. Bourgeois también adquirió una pequeña prensa para trabajar en su taller. Pero a finales de 1940, cuando empieza a trabajar seriamente en la escultura, deja de lado el grabado y no lo retoma hasta finales de 1980. Eso sí, durante las tres décadas siguientes y hasta su muerte, Bourgeois fue una creadora inmensamente prolífica en la técnica de grabado.

Cabe destacar que además de la intensa práctica y de su formación y producción en importantes talleres de grabado, Bourgeois también aprendió mucho estudiando grabados antiguos:

Su conocimiento del grabado viene de libros de finales del siglo XIX y XX ilustrados con grabados de acero. La cantidad y la calidad de sus ilustraciones son lo que reclamó el interés de Bourgeois hacia esos libros, y los ha coleccionado desde su temprana edad adulta. Aunque considera de interés secundario los temas de los libros, se ha concentrado en la colección de varias áreas temáticas que son las que acostumbran a tener ilustraciones especialmente buenas: literatura infantil; medicina (especialmente la oftalmología) e instrumentos médicos; tejeduría, bordado y tapicería; y los diccionarios y enciclopedias, quizás la parte más preciada de su colección. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 22)

Para entender el alcance de la práctica del grabado en la trayectoria artística de Bourgeois es indispensable visitar el archivo en línea que el MoMA está construyendo "The Complete Prints & Books". En este sitio se puede leer amplia información sobre la producción en esta técnica de Bourgeois, consultar a su impresionante trabajo de catalogación –se calcula que habrán alrededor de 4000 entradas documentadas, que incluyen los estados y variantes conocidos para cada grabado– además de visualizar de los grabados y acceder a un ensayo de referencia sobre el tema escrito por la comisaria del MoMA Deborah Wye.

“El grabado, en lugar de ser un medio de reproducción, para mí fue un medio creativo”. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994)

Es también impresionante su clasificación de la producción de grabados en diez técnicas principales: aguatinta, estampación digital, punta seca, grabado sobre metal, aguafuerte, litografía, fotograbado, relieve, serigrafía y otras técnicas.



Bourgeois en el estudio de su apartamento en 142 East 18th Street, c. 1946. (Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 97)

Pintura

Durante su formación la pintura fue uno de los medios principales para Bourgeois. Sus dos primeras exposiciones individuales fueron de pinturas. En 1945, en la Bertha Shafer Gallery, expuso 12 cuadros –incluyendo *Natural History*. En la segunda en 1947, en la Norlyst Gallery, se pudieron ver *Conversation Piece* y *Roof Song*.

Sin embargo, llegó un momento en que la pintura dejó de interesarle. En una entrevista con Bernard Mercadé concedida en 1993 decía: “Las dos dimensiones no me

satisfacen, necesito la realidad proporcionada por la tercera dimensión.” (Bourgeois et al., 1998, p. 255)



Sin título (Casa) (1941)
Óleo sobre tela.
30,4 x 40,6 cm.
(Kellein, 2006, p. 52)

La pintura quedaría relegada a un segundo plano, aunque encontremos pintura –óleo, témpera, acuarela– encima de grabados o dibujos a lo largo de toda su carrera.

Escultura

Bourgeois empieza su formación escultórica a finales de los años 30 cuando frecuenta academias y talleres de artistas en París. Recordamos que es el pintor, Fernand Léger, quién por primera vez ve en Bourgeois una tendencia natural hacia lo escultórico.

De hecho, sus dos siguientes exposiciones individuales en 1949 y 1950 son de escultura. Las piezas allí expuestas las había empezado a tallar en 1941 junto con *Pregnant Woman*.

En 1964 muestra un tipo de trabajo escultórico radicalmente diferente al que había hecho anteriormente. Trabaja con materiales como escayola, látex o resina, materiales de proceso, más líquidos, consiguiendo una escultura es mucho más orgánica y amorfa.

A partir de la década de los 70 empieza a desarrollar un tipo de obra abiertamente interesada por el espacio y la instalación, aunque nunca dejará de trabajar la escultura tradicional, entendida en el sentido moderno, es decir, la escultura monolítica⁹, aislada, autónoma, o simplemente, la escultura-objeto, hasta el final de su carrera artística.

⁹ Uso el término “monolítico” en el sentido de algo hecho de una pieza, rígido, según las acepciones 3 y 4 del diccionario de la Real Academia Española.

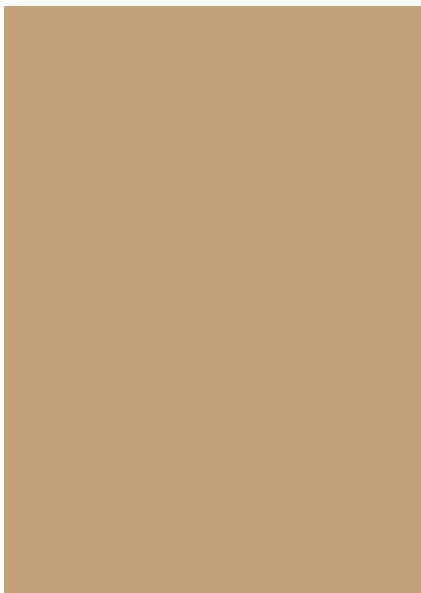
Woman with packages (1949)

Bronce pintado blanco y negro y acero inoxidable.

165,1 x 45,7 x 30,5 cm.

Colección The Easton Foundation.

(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 45)



La escultura es el medio que más ha definido la trayectoria artística de Bourgeois y por el que más se la conoce. Debido al gran interés de la escultura en su trabajo se desarrolla este punto en profundidad en el segundo capítulo de esta tesis.

Dibujo

La madre de Bourgeois descubre pronto el talento de su hija para el dibujo, y a la edad de 12 años la niña empieza a ayudar en el negocio familiar de reparación de tapices, dibujando las partes estropeadas y faltantes de los tapices a reparar. Bourgeois dibujó toda su vida, quizá fue la técnica que desarrolló en primer lugar y la que le acompañó hasta sus últimos días.

En 1939, cuando ya ha emigrado a los EEUU empieza a sufrir nostalgia, no tiene espacio para trabajar y padece insomnio severo. Es entonces cuando descubre el poder terapéutico del dibujo.

“Uno no puede dormir durante la noche, entonces hace dibujos. Si uno tiene miedos, los expresa dibujando y desaparecen”. Douglas Maxwell, “Louise Bourgeois”, *Modern Painters*, nº 2 verano 1993, cit. en (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 76).

Bourgeois mantuvo tres tipos de diarios, uno escrito, otro oral y otro dibujado. Para ella el diario en formato de dibujo era el más apreciado:

“Pero el único diario que me importa es el diario de dibujos. Hago los dibujos durante la noche, cuando estoy en la cama apoyada sobre almohadas. [...] Guardo mis diarios de dibujo con mucho cuidado.” (Publicado en febrero de 1995 en *World Art*, n°2, p. 108. Bourgeois, Bernadac, & Obrist, 1998, pp. 305)



Sin título, c.1953.

Tinta sobre papel, 33 x 50,1 cm. Colección particular.

(Bernadac, 1995, p. 30)

En 1963, después de 11 años sin exponer, Bourgeois reapareció en la Rose Fried Gallery con una colección de dibujos “Recent Drawings by Louise Bourgeois”. En la presentación de la exposición se decía:

Estos dibujos no son específicamente preparatorios para obras de arte en otro medio. En cambio, son signos activos de una vida interior rica y de una extraordinaria visión. Aunque abstractos, no requieren una apreciación hermética, un divorcio de nuestros reflejos de percepción adquiridos. Por el contrario, invitan a nuestras asociaciones, sugiriendo ritmos y experiencias de la naturaleza de una forma increíblemente precisa. D.R., Rose Fried Gallery, *Recent Drawings by Louise Bourgeois*, New York, 1963, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 112)

En Bourgeois el dibujo tiene entidad propia, y aunque muchos dibujos puedan convertirse en obras en otras técnicas en el futuro, también sucede en camino inverso, temas desarrollados en otros medios que reaparecen en dibujos más tardíamente. Otros motivos son expresados únicamente a través del dibujo como formato final.

Por último destacar que en 1994 hizo una serie de más de doscientos dibujos llamados *Insomnia Drawings*.



Sin título (1998)

Lápiz y tinta roja sobre papel. 22,9 x 29,8 cm. Cortesía de la Galerie Karsten Greve Köln y Cheim & Read New York. Foto de Christopher Burke. (<http://projekte.adk.de/>)

Escritura

En cuanto a la escritura, Bourgeois mantuvo diarios escritos desde su infancia. Diarios que le sirvieron para pensar y cuyas reflexiones aparecen a menudo en sus obras.

“He mantenido diarios durante toda mi vida, desde que era una niña, desde que podía mirar a alguien a la cara –y atrapar emociones visuales y recordar las mías propias–. Los diarios son para mi propia reflexión.” (Publicado anteriormente en febrero 1995 en *World Art*, n.2, p.108. Bourgeois, Bernadac, & Obrist, 1998, pp. 304)

En muchas de sus obras, en formatos muy diferentes, el texto aparece como parte de la pieza, como un material más con que dar forma. Por poner algunos ejemplos, el texto acompaña la serie de grabados *He Desapeared into Complete Silence* (1947) tiene tanta importancia como la parte gráfica, el texto que aparece en su trabajo para Art Forum en 1982 cuando cuenta por primera vez su historia familiar es lo que nos permite interpretar las fotografías que acompaña, el texto aparece bordado en trabajos sobre

tela o grabado sobre diferentes materiales en muchas de sus instalaciones dándonos elementos a partir de los cuales sumergirnos en la obra, etc.

Bourgeois también manipula el lenguaje oral y escrito con precisión y estilo. “Me encanta el lenguaje”, dijo. “Puedes soportar cualquier cosa si la escribes... Las palabras conectadas pueden crear nuevas relaciones... una nueva manera de ver las cosas.” Cada año de su vida adulta mantiene una agenda donde se enumeran citas e información mundana, y que además sirve como cuaderno de dibujos pequeños y repositorio de pensamientos al azar, pensamientos analíticos, e incluso breves narraciones. Cuando sufre insomnio, Bourgeois puede dibujar o puede escribir multitud de pensamientos que llenan su mente. Ella escribe detrás de los dibujos, a veces indicando los orígenes de una imagen en concreto. Escribe notas sobre las guardas de libros, notas que considera “indispensables”. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 14)

Pero Deborah Wye continúa explicando que aún siendo tan importante el lenguaje para Bourgeois, las palabras no son suficientes porque hay muchas cosas que no consigue expresar con ellas. Bourgeois cree que comunica mucho mejor y más directamente lo que quiere a través del lenguaje artístico-plástico.

Finalmente, una parte muy importante de la producción escrita de Bourgeois es la formada por cientos de libretas y notas, con todo tipo de formatos, que llenó durante su psicoanálisis. Bourgeois empezó el tratamiento en 1952. Asistió a la terapia intensivamente hasta 1966, y más ocasionalmente hasta 1984.

Escritura en hoja suelta de 1959.
27,9 x 21,6 cm, LB-0464.
The Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong,
2015, p. 92)





The Confrontation (A Banquet / Fashion Show of Body Parts) (1978)
Performance realizada en la Hamilton Gallery of Contemporary Art, New York.
Madera pintada, látex y tejido. 113 x 61 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
(Kotik, Sultan, & Leigh, 1994, p. 27)



Confrontation (1978)
Madera pintada, látex, tejido. 220 cm x 935 x 445,9 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum Nueva York.
(<http://pastexhibitions.guggenheim.org/>)

Performance

La performance es un formato mucho menos frecuente en la obra de Bourgeois. Aún así, dos de sus performances han tenido bastante difusión en los monográficos sobre la artista. Especialmente la primera *A Banquet / A Fashion. Show of Body Parts* (1978).

A Banquet / A Fashion. Show of Body Parts (1978)

Esta performance se celebró la Hamilton Gallery de Nueva York, dentro de su instalación *Confrontation* (1978). Para esta performance Bourgeois invitó a críticos, historiadores del arte y estudiantes como público y para hacer de modelos llevando unas telas con protuberancias cosidas encima representando formas anatómicas. Mientras los modelos andaban, Susan Cooper actuaba y un locutor narraba “She Abandoned Me”. Durante la performance se anulaba la distancia crítica de los profesionales del arte invitándolos a participar en la performance.



She Lost It, 12 de mayo de 1992
Performance en The Fabric
Workshop, Philadelphia.
(Bourgeois et al. 1998, p. 50)

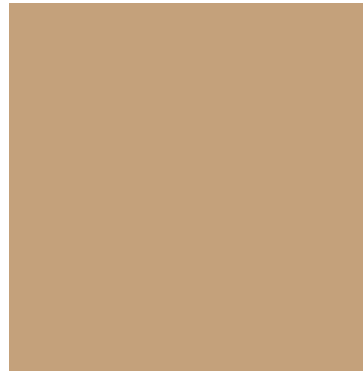
She Lost It (1992)

She Lost it es una parábola escrita en 1947 en el diario de la artista que fue impresa en 1992 por Bourgeois sobre una gran tela de seda y publicada en una edición limitada por The Fabric Workshop. Durante la performance, el público podía leer la tela con el texto impreso, mientras se desenrollaba del cuerpo de un hombre para volverse a enrollar cubriendo a una pareja abrazada. La performance empezó con la actuación de un mago y después se proyectó una presentación de *He Disappeared into Complete Silence* (1947), acompañada por la lectura de las nueve parábolas de este portfolio. (Bourgeois et al., 1998, p. 50)

Arte tridimensional: instalación, environment, diaporama o happening

En lo referente a la escultura en su concepción más contemporánea, entendida como arte tridimensional o intervención en el espacio, podemos decir que cuando Bourgeois realiza *The Blind Leading the Blind* (1949) o realiza su primera exposición “Sculptures” en la Peridot Gallery en el mismo año, ya está trabajando estos conceptos. En esta exposición instala sus esculturas directamente en el suelo, sin pedestal, ocupando todo el espacio de la galería. Así, el conjunto de obras y el espacio que ocupan forman una unidad. Los visitantes no observan las figuras como elementos externos a su persona, si no que caminan entre ellas, adentrándose en el espacio que ocupa la escultura, entrando dentro de la obra.

The Blind Leading the Blind (1949)
Madera pintada. 170,4 x 163,5 x 41,2 cm.
(Bernadac, 2006, p. 88)



Este impulso hacia el trabajo en el espacio real, anticipando *Articulated Lair or Cells*, también llevó a Bourgeois a construir una obra como *The Blind Leading the Blind* (1949) en la que la escultura tiene la cualidad de mueble-ocupante del espacio en que se encuentra. Como tal, aparece un objeto común o racional que, sin embargo, tiene la capacidad de albergar su propio mundo de asociaciones.” Rosalind Krauss, *Magician’s Game: Decades of Transformation, 200 Years of American Sculpture* (exhibition catalogue), Whitney Museum of American Art. New York, 1976, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 100)

En la década de 1970 Bourgeois desarrollará un tipo de escultura manifiestamente interesada en el espacio como *Destruction of the Father* (1974) y *Confrontation* (1978) y en las relaciones que allí se establecen. Un tipo de arte tridimensional, que comprende manifestaciones como la instalación, el environment o el happening.

Lo que con el tiempo surgió más claramente fue el carácter híbrido de su práctica, en la que las interacciones entre el espectador y la escultura en la escena jugaban un

papel clave. Ya en 1976, empezó a pensar en las primeras instalaciones que había ideado para sus esculturas totémicas como “esculturas ambientales” [environment] similares a ‘happenings’, convirtiendo al espectador en un participante activo [...] (Potts, 2007a, p. 263)

Durante los 80 continúa en esta dirección y creará cinco piezas que se consideran todas ellas precursoras directas de la serie *Cells: Articulate Lair* (1986); *Untitled* (1986); *No Exit* (1989); *No Escape* (1989) y *Gathering Wool* (1990).

A partir de aquí Bourgeois da un paso más y consolida su trayectoria como escultora con su serie *Cells*. En 1991 crea su primera *Cell* y en 2010 se finaliza la última, durante estos 20 años construyó 55 *Cells*.

La tejeduría

El arte de la tejeduría fue el hábitat de la primera infancia de Louise Bourgeois. Mucho antes de aprender a dibujar y de colaborar en los talleres de reparación de tapices de su familia, Bourgeois vivía imbuida en esta práctica observando trabajar a su madre y a su abuela, así como al equipo de mujeres tejedoras. La madre de Bourgeois amaba su trabajo e investigaba y aplicaba diferentes técnicas de este arte.

La familia materna de Bourgeois eran fabricantes de tapices, y abuela materna y su madre –inusualmente para esa época- habían continuado con el negocio familiar, no en la manufactura sino en la reparación. Su madre, no sólo se interesaba por el proceso de reparación sino también por la recuperación y la regeneración del negocio de los tapices. Una de las cosas que hizo fue investigar y reinventar algunas de las técnicas tradicionales que en esos momentos, a principios del siglo XX, ya habían desaparecido de las prácticas habituales. Ella era brillante, innovadora e dedicada con su trabajo. Para la artista trabajadora y comprometida en que se convertiría Bourgeois, su madre no habría podido ser mejor modelo. (Morris & MOCA, 2008)

En ellas la aguja, el alfiler y la acción de tejer adquirirán un significado profundo que va más allá de la propia acción. La aguja en Bourgeois es sinónimo de perdón ya que lo que estaba roto, desunido, lo vuelve a unir. “En mi infancia, todas las mujeres utilizaban agujas. He sentido siempre la fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja sirve para reparar daños. Es una demanda de perdón” Vid. Revista *Arte y Parte*. N° 1. 1996, p.68

Durante toda su vida Bourgeois guardó la ropa de la casa familiar (manteles, servilletas, ropa de cama, etc.), su ropaje y otros efectos personales (vestidos, cami-

sas, lencería, etc.). Todos estos objetos personales, se convertirían en materiales de creación artística a partir de mediados de 1990. Bourgeois los cortaría, cosería y recosería, otorgando a estos tejidos que ya habían sido “vividros” una vida propia como objetos en el mundo del arte.

Además para Bourgeois, esta técnica estaba fuertemente relacionada con la reparación psicológica: “Yo siempre tuve miedo de ser apartada y abandonada. La costura es un intento de mantener las cosas juntas y hacer de ellas un todo “. (Hauser & Wirth, 2010)

En 2002 empezó haciendo dibujos de rayas y cuadros tejiendo finas tiras de tejido hechas de su ropa. Los trabajos posteriores forman estructuras poligonales, cosiendo las telas para que dibujen círculos concéntricos y espirales similares a las de las telas de araña y a los de los efectos vibrantes de un caleidoscopio. (Hauser & Wirth, 2010)



Bourgeois restaurando un tapiz en 1990.
(Greenberg & Jordan, 2003, p. 9)

En el 2010, la Fondazione Prada en Venecia y Hauser & Wirth en Londres albergaban una exposición individual sobre la obra bidimensional en tejido realizada por Louise Bourgeois. La exposición contaba con más de setenta “dibujos en tejido” [fabric drawings] realizados entre 2002 y 2008. Estas composiciones de tela son obras abstractas aunque profundamente personales, ya que hacen referencia a las “reencarnaciones pasadas de los materiales”. Los mosaicos de retales son piezas abstractas y heterogéneas que a menudo derivan su lógica formal de las yuxtaposiciones de sus estampados y otros motivos característicos de la artista. Durante un período de seis años sus diseños evolucionaron hacia la exploración de geometrías más complejas y hacia la incorporación de otros elementos formando un collage.



Sin título (2005)
Tela y cuentas. 45,7 x 34,9 cm.
BOURG34396
(<http://www.hauserwirth.com/>)

1.2.3 En consonancia con los nuevos tiempos

Claramente no es coincidencia que todo esto ocurriera en los ochenta. El reconocimiento de la obra de Louise Bourgeois sólo podía llegar con el surgimiento de una nueva sensibilidad típica de la “generación posmoderna” que abogaba por un retorno a la subjetividad, a una forma de expresionismo, a un eclecticismo percibido como liberador de las estrictas normas formalistas. Este nuevo enfoque en la auto-observación en las últimas décadas a raíz de una pérdida de valores y del colapso de las ideologías –sobre todo hace hincapié en el cuerpo, en las formas orgánicas, y en la sexualidad, ámbitos en los cuales Bourgeois fue pionera. Hoy en día, numerosos artistas cultivan un enfoque que antes parecía demasiado figurativo, demasiado personal y excesivamente sensual. (Bernardac 2006, p.7)

Bourgeois fue consistente con sus intereses durante su trayectoria artística. Aunque cuando nos asomamos a una obra tan variada técnica y formalmente pueda parecer lo contrario, hay un núcleo de temas a los que siempre vuelve: una gran variedad de emociones, el cuerpo, la sexualidad, la maternidad, la familia, la biografía, la memoria, el inconsciente, la identidad y la subjetividad. La identidad ya sea entendida como aquellos rasgos individuales o colectivos que nos caracterizan –según la Real Academia de la Lengua Española– o entendida como aquellas acciones que llevamos a cabo durante nuestra vida y que por lo tanto nos identifican –en un sentido más Arendtiano. La subjetividad entendida como el sí mismo entrelazado con el entorno cultural y social.



Sin título (doble cara) (1943)
Tinta y lápiz sobre papel
milimetrado. 21,2 x 27,9 cm.
(Kellein, 2006, p. 79)

Es razonable pensar que en todas las épocas, estos grandes temas de la condición humana han sido elaborados, pero en ciertos períodos de la historia documentada se ha hecho más hincapié en unos temas que en otros. La idea principal de este punto es afirmar que cuando muchos de estos temas se convirtieron en inquietudes predominantes para artistas e intelectuales a finales del siglo XX, Bourgeois ya hacia tiempo que los trabajaba y por lo tanto, allí estaba para convertirse en ejemplo y referente para las jóvenes generaciones.

Este punto se desarrollará alrededor del ensayo “La diversidad en el arte norteamericano desde 1975 hasta la actualidad” [1996] de Johanna Drucker porque resume los principales cambios producidos el arte occidental durante el siglo XX y analiza la producción del arte americano del último cuarto de siglo a partir de una selección de obras del fondo del Whitney Museum of American Art (en adelante Museo Whitney).

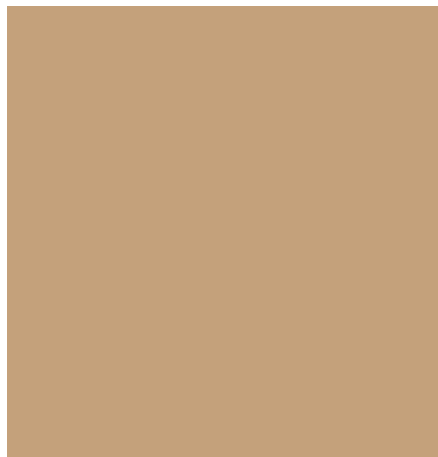
Este período nos interesa porque es en la década de 1980 y de 1990 cuando el trabajo de Louise Bourgeois gana fama internacional. En la década de 1980, Bourgeois celebró 32 exposiciones individuales en Norteamérica, una de las cuáles fue la importante retrospectiva que el MoMA le dedicó en 1982. Además se organizaron ocho exposiciones individuales en Europa: Francia, Gran Bretaña, Holanda, Alemania y Suiza. Pero la década de mayor expansión geográfica de Bourgeois es la de 1990. Sólo en Norteamérica se organizaron 55 exposiciones, 58 en Europa, tres en Sudamérica, dos en Asia y dos en Oceanía. Dicho esto, hay que señalar que la gran mayoría de estas exposiciones fueron organizadas por galerías de arte y no por museos u otras instituciones artísticas. La difusión institucional sucedería en las siguientes dos décadas hasta el día de hoy.

Nuestro objetivo será relacionar los cambios expuestos por Drucker con la trayectoria artística de Bourgeois y evidenciar la afinidad de los temas predominantes en el arte más representativo de fin de siglo con el trabajo que Bourgeois estaba realizando.

1.2.3.1 MACBA, Museo Whitney y Louise Bourgeois

Como parte de la investigación para este punto pedí consejo a Aida Sánchez de Serdio, una de las profesoras que más me aportó a nivel conceptual durante la carrera de Bellas Artes. Quería que me recomendara bibliografía sobre el concepto de la posmodernidad en el contexto del arte. Entre las referencias que me envió encontré un magnífico texto “La diversidad en el arte Norteamericano desde 1975 hasta la actualidad” de Johanna Drucker publicado en el citado catálogo. En la exposición se presentaba una amplia selección del fondo artístico del Museo Whitney. Daba la casualidad que

Louise Bourgeois había tenido una larga y estrecha relación museo, así que este texto me permitía, además, cerrar un pequeño círculo.



Portada del catálogo de la exposición que se realizó en el MACBA en 1996. (<https://www.moma.org/>)

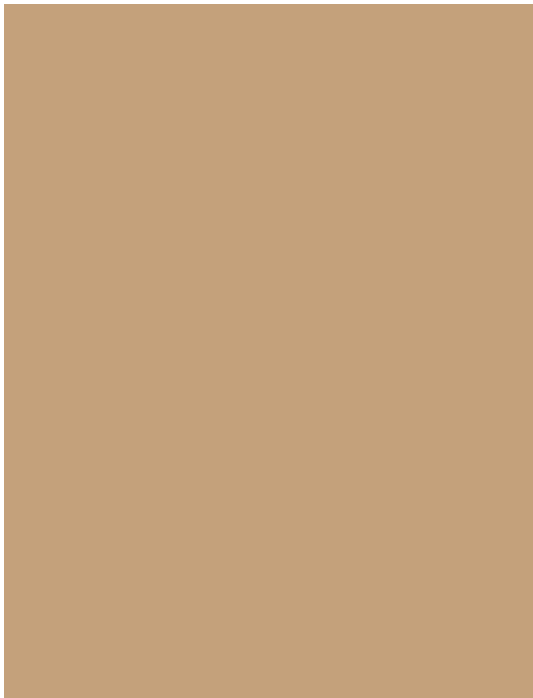
En verano de 1996, el MACBA y el Museo Whitney firmaron un convenio de colaboración que incluía el intercambio y la coproducción de exposiciones entre los dos centros. “Identitat Múltiple” fue la primera concreción de ese acuerdo. Para Miquel Molinos i Rubiola, director del MACBA, Estados Unidos como –como centro de la cultura visual– había situado las cuestiones de diversidad cultural e identidad múltiple en el centro del debate artístico, cultural y político. Esta exposición permitía acercar este debate a la ciudad de Barcelona.

En las salas del MACBA, se pudieron ver los trabajos de gran formato de Sol Lewitt y Dennis Oppenheim junto con una instalación de Jonathan Borofsky. Irónicas esculturas de Jeff Koons y la obra crítico-social de Barbara Kruger. Piezas de Lynda Benglis y Ana Mendieta que reivindicaban lo orgánico y lo femenino junto con las pinturas antimilitaristas de Leon Golub y las propuestas minimalistas de Carl Andre. La producción de los años ochenta y noventa quedaba reflejada en obras como las de Sherrie Levine y Martha Rosler, que investigan la relación entre lenguaje e imagen; las de David Hammons y Jean-Michel Basquiat, que exploran la identidad cultural; o las de Mike Kelley y Sue Williams, que se sumergían en la memoria de los conflictos de la infancia. (MACBA, 1996)

En la exposición no encontramos ninguna obra de Louise Bourgeois. Desde la perspectiva actual resulta sorprendente, primero por el número de exposiciones internacionales que Bourgeois ha merecido en los últimos años, segundo por las numerosas veces que había expuesto anteriormente en el Museo Whitney y tercero

y más importante, por la consonancia temática de su obra con los temas de la exposición en el MACBA. Esta institución neoyorquina es la que ostenta una mayor colección de arte norteamericano del siglo XX. En la muestra se pudieron ver unas setenta obras de más de cincuenta artistas que daban buena cuenta del arte producido en Estados Unidos entre 1975 y 1997.

Es interesante saber que el Museo Whitney fue fundado por la escultora, coleccionista y filántropa Gertrude Vanderbilt Whitney para promocionar el trabajo de artistas americanos vivos en esa época que tenían dificultades para exhibir o vender su trabajo. Gertrude Whitney se convirtió en la principal patrocinadora de arte americano desde 1907 hasta su muerte en 1942. En 1929 ofreció su colección de 600 obras al Museo Metropolitano de Arte, pero fue rechazada. En consecuencia, en 1930 Gertrude Vanderbilt decidió abrir su propio museo, el Museo Whitney de Arte Americano. Su colección creció hasta llegar a las 10.000 piezas. (Whitney Museum of American Art, 2015)



Gertrude Vanderbilt Whitney
en su taller en Greenwich
Village, 1907.
(<http://fine-art-review.com/>)

Louise Bourgeois, en los costados del mundo del arte durante los inicios de su carrera, tubo la suerte de que el Museo Whitney le comprara obra en varias ocasiones y de participar en sus exposiciones en 19 ocasiones antes de la exposición del MACBA.

Este es el listado de exposiciones colectivas e individuales organizadas por el Museo Whitney en que Bourgeois participó:

AÑO	COLECTIVA/INDIVIDUAL	NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN
1945	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Painting
1946	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings
1947	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Painting
1948	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Painting
1951	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings
1953	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings
1954	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings
1955	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings
1956	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings
1957	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings
1958	Exposición colectiva	Nature in Abstraction
1960	Exposición colectiva	Annual Exhibition 1960. Contemporary Sculpture and Drawings
1962	Exposición colectiva	Annual Exhibition 1962. Sculpture and Drawings
1963	Exposición colectiva	Sin título
1968	Exposición colectiva	Annual Exhibition. Sculpture
1970	Exposición colectiva	Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture
1973	Exposición colectiva	1973 Whitney Museum Biennial Exhibition. Contemporary Art
1976	Exposición colectiva	200 Years of American Sculpture
1977	Exposición colectiva	30 Years of American Art 1945-1975. Selections from the Permanent Collection
1981	Exposición colectiva	Decade of Transition 1940-1950
1983	Exposición colectiva	1983 Whitney Museum Biennial Exhibition
1984	Exposición colectiva	The Third Dimension. Sculpture of the New York School
1985	Exposición colectiva	Affiliations. Recent Sculpture and its Antecedents
1987	Exposición colectiva	1987 Whitney Museum Biennial Exhibition
1988	Exposición colectiva	Figure as Subject. The Revival of Figuration Since 1975
1989	Exposición colectiva	Art in Place. 15 Years of Acquisitions
1989	Exposición colectiva	Enduring Creativity
1992	Exposición colectiva	American Masters. Six Artists from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art
1993	Exposición colectiva	The Elusive Object. Recent Sculpture from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art
1997	Exposición colectiva	1997 Whitney Museum Biennial Exhibition
1999	Exposición colectiva	The American Century. Art & Culture. 1950-2000
1999	Exposición colectiva	Zero-G. When Gravity Becomes Form
1998	Exposición individual	Louise Bourgeois: Topiary
2003	Exposición individual	Louise Bourgeois. The Insomnia Drawings

Pero hay que tener en cuenta que las dos únicas exposiciones individuales que le dedicó el Whitney fueron posteriores a 1996. Por otro lado, aunque en los noventa la carrera de Bourgeois había despegado a nivel internacional aún contaba con un reconocimiento institucional y museístico limitado en Europa, muy lejos del que goza en la actualidad, con cinco grandes exposiciones individuales –cuatro de las cuáles en grandes museos– en Europa sólo en el año 2015.¹⁰ Para añadir un dato más, cuando el MACBA realizó esta exposición sólo una institución artística en España –la Fundación Tàpies en 1990– había mostrado el trabajo de Louise Bourgeois.

Como anécdota, mencionar otra omisión de Bourgeois por parte del Museo Whitney cuando no la incluyó en una de sus exposiciones en 1978. A la artista debió de resultarle doloroso porque en respuesta y con humor les dedicó un serie de grabados hechos bajo el nombre de *Whitney Murders*. (MoMA, 2015a)

El Museo Whitney no incluyó a Bourgeois en una exposición en 1978 y como respuesta Bourgeois realizó una serie de grabados bajo el nombre "Whitney asesina".
(www.moma.org)



¹⁰ Louise Bourgeois: *Works on Paper* (16.06.2014 - 12.04.2015). TATE Modern, Londres, Reino Unido - www.tate.org.uk

Artist Room: Louise Bourgeois, *A Woman Without Secrets* (16.01.2015 - 18.04.2015). Southampton City Art Gallery, Southampton, Reino Unido - www.southampton.gov.uk

Structures of Existence: The Cells (27.02.2015 - 02.08.2015). Haus der Kunst, Munich, Alemania - www.hausderkunst.de

I Have Been to Hell and Back (14.02.2015 - 17.05.2015). Moderna Museet, Estocolmo, Suecia - www.modernamuseet.se

He estado en el infierno y he vuelto (15.06.2015 - 27.09.2015). Museo Picasso de Málaga, España - www.museopicassomalaga.org

Volviendo a la exposición “Identidad Múltiple”, nos interesa por representar una muestra del arte norteamericano más influyente a finales del siglo XX, por ser donde se encontraba la capital mundial del arte y donde residía la artista protagonista de este estudio. En su catálogo se analiza cómo las artes visuales se diversificaron exponencialmente y se intenta establecer un marco crítico, a partir de las relaciones entre las obras y los cambios acontecidos en la cultura del mundo artístico –del concepto de autonomía al de contingencia– y en la esfera social al que pertenece bajo la gran influencia de la cultura de masas.

Este marco crítico, con los cambios y conceptos que explicita, son de gran ayuda para entender la consonancia de la obra de Bourgeois con las preocupaciones y ocupaciones más relevantes en el campo del arte en el último cuarto de siglo. Así, aunque en esta exposición no se presentara ninguna obra de Bourgeois, permite entender porque su trabajo ganó relevancia durante estas décadas.

1.2.3.2 De la autonomía moderna a la contingencia posmoderna

Motivada por dos motores, la innovación formal y la visión utópica de la vanguardia, está claro que la modernidad comprendía una gran variedad de estilos visuales, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, a mediados de siglo muchos de estos estilos habían acabado en la cuneta, empujados por una concepción dominante del arte moderno que consideraba la abstracción como expresión estética definitiva. Aunque muchos proyectos críticos están ligados a la abstracción (desde una política de la negación hasta una ideología del individualismo desinhibido), el arte abstracto estableció un concepto crucial en las mentes de quienes habían aprendido a apreciar sus virtudes formales: la idea de que el significado de una obra de arte debería ser evidente en su forma visual. (Whitney Museum of American Art, 1996, p. 91)

La idea fundamental de la modernidad es la autonomía. A mediados del siglo XX, muchas de las obras que disfrutaron del estatus de arte ponían el énfasis en su propia forma visual (estructura, dimensiones, materiales, colores, gesto, etc.). En otras palabras, eran obras autosuficientes, cuyo significado era visible e independiente del contexto en el que habían sido creadas. En cambio, a finales de siglo y “gracias a los esfuerzos de diferentes grupos de activistas por situar la identidad en el centro del debate”¹¹, el concepto fundamental será el de contingencia. Lo importante serán los

¹¹ Todas las frases presentadas entre comillas durante este punto corresponden a frases recogidas literalmente del ensayo que da título apartado, “La diversidad en el arte norteamericano desde 1975 hasta la actualidad” de Johanna Drucker.

temas relacionados con la identidad y la subjetividad del artista. Es decir, las circunstancias que rodean tanto la creación de la obra como a su interpretación, relacionando la experiencia vivencial del creador con la cultura y la sociedad que lo precede.

Los artistas contemporáneos han hecho de la compleja telaraña de interconexiones sociales, personales, culturales e históricas un rasgo formal manifiesto de gran parte de su obra, y no un simple aspecto del modo en el que se debe conseguir que el contexto haga referencia a la obra para poderla comprender en su totalidad. [...] el significado de cada obra de arte se forja en la intersección de las esferas social y estética. Resumiendo, no existe valor formal diferenciado de la red cultural en la que se produce. (Whitney Museum of American Art, 1996, p. 91)

Muy significativa es la siguiente afirmación de Allan Schwartzman donde también se refiere al paso de la modernidad a la posmodernidad. En él señala a Bourgeois como una de las protagonistas de este cambio de orientación hacia el contenido de la obra, más allá del propio arte. De este modo, la transición no sólo pivota sobre Andy Warhol y su fusión de cultura popular con alta cultura, sino que Bourgeois juega un papel igualmente significativo al tratar los temas relacionados con la identidad.

La obra de Bourgeois es importante para la historia del arte prevaleciente precisamente porque cambia el foco de la forma al contenido (el examen del lugar y de la identidad del individuo). Este cambio –de un arte que trata simplemente sobre arte a un arte que se concentra en algo que va más allá– es nada menos que el paso de la modernidad a la posmodernidad. A menudo se ha argumentado que la transición pivota en Andy Warhol, con su ruptura de la barrera entre la “alta cultura” y la “baja cultura” y su exploración del arte en relación con la cultura en general. Pero, en realidad, Bourgeois es igualmente crucial, por sacar el arte de su encasillamiento y poner al individuo al frente y en el centro, por hacer que la exploración sobre temas de identidad sean el propósito del arte. (Schwartzman, 2003, p. 94)



Louise Bourgeois y Andy Warhol en 1987. Foto de Inge Morath.
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 235)

1.2.3.3 Del objeto a la experiencia

La retrospectiva de 1982 en el Museum of Modern Art presentó a un público amplio el rango completo de consecución de Bourgeois. Justificó a algunos, que desde hacía tiempo habían reconocido el poder de su trabajo, y fue una revelación para muchos otros, quienes se introdujeron en sus exploraciones del instinto humano, necesidad, e identidad. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 12)

A continuación retrocederemos a los años 1930 y 1940 cuando Bourgeois empezó su carrera artística, con la intención de precisar los principales cambios sociales y artísticos que se sucedieron en el tránsito de la modernidad hacia la posmodernidad.

En la década de 1930 el arte moderno se había instaurado como la corriente principal de pensamiento político y artístico. El concepto ya había evolucionado desde sus inicios y lo seguiría haciendo para incluir las nuevas tecnologías del momento: la electricidad, el teléfono, la radio y los vehículos, con sus importantes implicaciones para la sociedad.

En la década de 1940 reinó el expresionismo abstracto, un movimiento moderno que combinaba aportaciones del surrealismo, del cubismo y del fauvismo, con artistas tan significativos como Henri Matisse, Pablo Picasso o Joan Miró, junto con las aportaciones de Piet Mondrian, Fernand Léger, Max Ernst y el grupo de André Breton entre muchos otros. A mediados de la década de 1940, Bourgeois empezó tallar sus esculturas semi-abstractas, con influencias del surrealismo tardío. Este movimiento aún estaba activo en Nueva York durante la posguerra debido a que muchos de los integrantes del movimiento se habían exiliado desde París, entre ellos, Max Ernst, Yves Tanguy, Joan Miró y Marcel Duchamp. Bourgeois los conoció a todos personalmente. En el mismo periodo se afilió al movimiento emergente de la New York School of Abstract Expressionism y entre otras actividades, participó en unas jornadas de tres días, moderadas por Alfred Barr y Robert Motherwell, donde participaron Barnett Newman, Mark Rothko, Willem de Kooning y Ad Reinhardt. Bourgeois participó en exposiciones colectivas con los expresionistas abstractos durante los 1940 y 1950. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 11)

A mediados de 1940 la propuesta pictórica de Jackson Pollock sería la elegida para revolucionar el concepto de arte. Su pintura ejemplificaba cómo el proceso creativo podía ser tan importante como el resultado final de la obra. Otros muchos expresionistas siguieron sus pasos.



One and Others (1955)
47,3 × 50,8 × 42,9 cm. Whitney Museum of American
Art, Nueva York. Foto de Jerry L. Thompson.
(<http://whitney.org/>)

En la década de 1950 y 1960 la pintura abstracta evolucionó hacia nuevas direcciones como la abstracción geométrica. A finales de los años 60 el posminimalismo, arte procesual y el arte povera emergieron como conceptos revolucionarios. A principios de los 60 Bourgeois también empezó a trabajar con un tipo de arte mucho más procesual, con materiales como el látex o el yeso para expresar sentimiento complejos que había empezado a analizar a través del psicoanálisis. En 1966, Lucy Lippard incluyó el trabajo de Bourgeois en su conocida exposición *Eccentric Abstraction*.

Invitación para la exposición
"Eccentric Abstraction", texto
impreso sobre vinilo, 15,2 cm y
25,4 cm. Imagen de Fischbach
Gallery, Nueva York.
(<http://arttattler.com/>)



Pero la “fe en la capacidad del arte para comunicar” directamente a través de la experiencia estética empieza a derrumbarse en esta época. Las nuevas propuestas artísticas, el arte performativo y la instalación, ponen el énfasis en la experiencia, y abren el campo de significación de la obra de arte, mucho más allá de sí misma, hacia un amplio abanico de posibilidades que van desde la exploración del sí mismo y de la biografía hasta los grandes temas, sociales, políticos y culturales.

Los artistas implicados en Fluxus, en el Situacionismo, en los happenings, el Gutai y en otros grupos de la esfera internacional hacen cada vez más hincapié en los hechos y la experiencia, y no en los objetos, como aspecto primario de la actividad artística. Con ello, estos artistas empiezan a demostrar que el significado de una obra de arte está constituido a partir de un campo disperso que se extiende desde la vida personal del artista hasta la comunidad, desde la esfera de los medios de comunicación y la cultura de masas hasta los dominios de actualidad de la política inmediata y de los momentos de la retórica activista centrada en cuestiones concretas. Whitney Museum of American Art, 1996, p. 90)

Los happenings son eventos inesperados, misteriosos y a menudo espontáneos. Se sucedían cuando grupos de artistas o amigos se reunían en un lugar específico, y realizaban ejercicios absurdos o físicos, en acciones aleatorias o aparentemente desconectadas. Las performances son actuaciones que combinan escultura, danza, música, poesía, sonido, y todo lo que se pueda imaginar. A menudo invitan a la participación del público. En sus inicios se articulaban a partir de conceptos minimalistas, de improvisación espontánea o de expresividad enfatizados en el expresionismo abstracto.

El arte performativo a menudo elimina la distancia entre el artista y el espectador. Es momentáneo y efímero, y por lo tanto, se consideraba que cualquier registro de la experiencia, sólo daría cuenta de una perspectiva o de una parte de la performance.¹²

Aunque esta expresión artística es poco habitual en Louise Bourgeois, también tuvo su experiencia en este medio realizando dos performances significativas, *A Banquet / A Fashion. Show of Body Parts* (1978) y *She Lost it* (1992). Ambas muy relacionadas con su trabajo anterior y venidero, tanto en el formato como en el contenido.

La última propuesta de este periodo que se aleja de la escultura tradicional es la instalación. En esta modalidad artística se ponen en juego las dimensiones espacio y tiempo en relación al espectador que transita por ellas. La mayoría de instalaciones se caracterizan por combinar diferentes técnicas y tecnologías.

¹² Información consultada en la página “Modernism” de Wikipedia el 12-06-2015
<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Modernism&oldid=666471645>



Sin título (1996)

Tela, hueso, caucho y acero. 300,4 x 208,3 x 195,6 cm. Cortesía de la Galerie Karsten Greve Colonia y Cheim & Read Nueva York. Fotografía de KUB, Markus Tretter.
(<http://projekte.adk.de/>)

Hay quien argumenta que este tipo de arte existe desde la prehistoria, pero sólo se ha considerado como una categoría en el arte hasta mediados del siglo XX. Sus raíces se pueden encontrar en los “readymade” de Marcel Duchamp o en los “objetos Merz” de Kurt Schwitters. En 1958, Allan Kaprow había usado el término “environment” para designar sus espacios interiores intervenidos. Pero la intencionalidad del artista para crear una “instalación” como se entiende hoy en día se enraíza en el arte conceptual de los años 60. De hecho, el término “instalación” se recogió por primera vez en el Oxford English Dictionary en 1969 y ganó protagonismo como expresión artística predominante en la década de 1970.

Un environment o una instalación artística estimula un mayor número de sentidos durante su experiencia estética de lo que harían las disciplinas artísticas tradicionales como la pintura o la escultura, que a menudo muestran los trabajos enmarcados sobre un fondo blanco o sobre un pedestal. Las instalaciones pueden ser permanentes o

temporales, construidas para un espacio expositivo, un espacio público o un espacio privado. Pueden contener todo tipo de materiales, artefactos, objetos manufacturados o partes de la naturaleza. También pueden incluir todo tipo de medios como vídeo, sonido, performances, realidad virtual, Internet, etc.

La primera vez que Bourgeois expuso escultura lo hizo instalando las piezas en el espacio de la galería, permitiendo que los visitantes pasaran entre sus *Personages*. Así, su primera instalación fue en 1949, en la Peridot Gallery, nueve años antes que el citado environment de Allan Kaprow. Pero no sería hasta la década de 1970 cuando Bourgeois empezaría a investigar más a fondo las posibilidades de esta modalidad. Al fin, en los años 80 crearía su serie *Cells* –entre instalación, environment, diaporama y arquitectura– que aportaría una gran riqueza conceptual y de experiencia estética al arte tridimensional.



***Bullet Hole* (1992)**
Acero, vidrio, madera y setas. 228,6 x 259 x 180,3 cm.
Colección de la artista.
(Crone et al. 1998, p.133)

Los años 70 se suelen considerar la década en la que la diversidad estilística pasó a ser tan manifiesta que se hace imposible imponer la habitual periodización de la historia del arte. Es la década en la que cierto poder pasó del centro hacia los colectivos activistas y sociales para regresar al centro “con una fuerza transformadora”.

Los procesos históricos que provocaron ese cambio nacieron de las transformaciones culturales. En los años sesenta y setenta, el mundo artístico experimentó importantes desplazamientos de poder del centro a los márgenes: los enclaves elitistas del *establishment* del arte “serio” se abrieron a la fuerza gracias a una serie de ataques sistemáticos y estratégicos procedentes de artistas de minorías étnicas y de mujeres.

El movimiento por los derechos civiles, el de liberación de la mujer y las protestas antibélicas señalan tres olas de asalto contra el *statu quo* dominante en la sociedad norteamericana. [...] El movimiento artístico femenino (que aunaba a muchas artistas activistas unidas apenas en un sentido formal) abrió a la fuerza los límites formales y conceptuales del *establishment*. De repente, los temas, las materias, los motivos, los métodos de trabajo, los materiales, las tradiciones y las sensibilidades de todo tipo tenían que considerarse dentro de la esfera del mundo artístico. (Whitney Museum of American Art, 1996, p. 91)

El texto continúa hablando de la gran aportación de artistas como Jackie Winsor, Lynda Benglis o Ana Mendieta. Ésta última por su enriquecimiento de las artes visuales con significado “relativo a las tradiciones y a temas personales, desafiando definitivamente la idea de la obra de arte autónoma cuyas propiedades formales eran portadoras de significados únicos y supremos”. Aquí, evidentemente, también se habría podido incluir la obra de Louise Bourgeois porqué como hemos expuesto en el subcapítulo anterior trató temas relacionados con lo personal y la biografía desde su perspectiva de mujer ya en los años 40, experimentando constantemente con materiales y métodos de trabajo.

[...] a principios de los años setenta, el auge del feminismo generó un movimiento de arte de mujeres, y Bourgeois fue reconocida como un referente para las mujeres artistas. Su *Femme Maison* (Mujer Casa) una imagen de los años cuarenta –un cuerpo de mujer con una casa en el lugar de la cabeza– se convirtió en un símbolo familiar para las feministas. [...] En el ejemplar de 1975 de la revista *Artforum*, ilustrada con una obra de Bourgeois en la portada, la crítica Lucy Lippard declaró: “A pesar de su aparente fragilidad, Bourgeois es una artista, una mujer artista, que ha sobrevivido a casi cuarenta años de discriminación, éxito y omisión intermitente, en la lucha de gladiadores de la arena artística de Nueva York.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 12)

En las siguientes dos décadas, 1980 y 1990, es el tema del lenguaje y la cultura de los medios de comunicación la que gana preponderancia. Se argumenta que aunque pueda parecer que estos temas no tienen que ver con las reivindicaciones de los grupos activistas de los setenta, sí la tienen, porque al fin y al cabo, la identidad individual y la identidad comunitaria –“mujer”, “negro” o “chicano”– son en gran parte producto del lenguaje y de los medios de comunicación.

Los artistas prestaban atención a las formas en que se transmiten los estereotipos como parte del lenguaje cotidiano y a cómo el racismo y el sexismo se inscriben en la iconografía de la vida diaria, y se reciclan en experiencia vívida a través de la imaginería de los medios. [...] Para las artistas se trató de un momento clave que les per-

mitió romper con previas reivindicaciones de su “femineidad” esencial y centrar su atención en la construcción cultural de la categoría de “mujer”. (Whitney Museum of American Art, 1996, p. 92)

Bourgeois era una amante del lenguaje, lo utilizaba con maestría como un material más para dar significado a sus obras. En el apartado 1.2.2. Desarrollo multidisciplinar se ha hablado del uso y la creatividad de Bourgeois con el lenguaje.

1.2.3.4 El dominio de la cultura de masas

En estrecha relación con lo dicho anteriormente, entramos a analizar el segundo gran influjo sobre el arte de finales del siglo. De los cambios que se producen en la esfera social de este período destaca la gran influencia del “arte mayoritario” o “cultura de masas” en el mundo del arte, con su gran aportación de imágenes, materiales y medios.

La cultura de masas ha tenido un papel muy influyente en el arte del siglo XX. Ya en los años 50 en el Reino Unido y después en Estados Unidos surgió el arte pop, un arte basado en la cultura popular que se apropiaba de las imágenes procedentes de los medios de comunicación, de la publicidad o de los cómics, entre otros. Un movimiento en contraposición a lo que se consideraba la cultura elitista de las bellas artes y al imperante expresionismo abstracto, con su rigidez formalista y la “genialidad” del artista detrás de él.



Cell II (1991)

Vidrio, madera, mármol, espejo. 210,8 x 152,4 x 152,4 cm.

Cortesía de Carnegie Museum of Art Pittsburgh.

(Crone et al. 1998, p.124)

Pero es a partir de la revolución de Internet, en los años ochenta accesible a los sectores académicos, científicos y gubernamentales, y desde principios de los noventa accesible a toda la sociedad, cuando nuestro mundo occidental, rápidamente, se ha visto invadido por infinidad de imágenes desde multitud de medios e interfaces cada vez más presentes en nuestra vida. No puedo ni imaginar cuántas imágenes ve una persona al día, mucho más allá de la ya prehistórica televisión analógica y de la publicidad en los espacios públicos, en la actualidad vemos cientos de imágenes a través de internet casi omnipresente en nuestra vida, en el móvil, las tabletas, los portátiles, los ordenadores de mesa y los televisores, en nuestro lugar de trabajo, en el espacio público o en la intimidad del hogar.

Así aunque durante los 80 el arte cuestionó “el modo en el que se mezclaban los conceptos de valor, autoridad, autenticidad y penetración crítica en la distinción entre un objeto artístico y una imagen mediática”, en la década siguiente y hasta la actualidad, el mundo mediático se ha convertido en “infinitamente más poderoso que el artístico cuando se trata de formar el sentido que tenemos de nosotros mismos, de nuestro mundo, de nuestras creencias y de nuestra comprensión.” El poder del mundo mediático no ha dejado de crecer exponencialmente hasta nuestros días, cuando el entorno está más “saturado de imágenes” que nunca, y aún más “densamente poblado por las invenciones del mundo mercantilizado del simulacro y el espectáculo descrito por los críticos del mundo posmoderno” (Guy Debord, Jean Frannois Lyotard y Jean Baudrillard). (Whitney Museum of American Art, 1996, p. 92)

De una manera más sutil, sin hacer referencia directa a la sociedad del espectáculo, creo que el posicionamiento de Bourgeois respecto a este despliegue de imágenes y tecnología –vídeos, videojuegos, videos musicales, anuncios, y banners entre otros– que a menudo llenan nuestra cabeza sin dejar espacio para mucho más, es lo que el teórico Norman Bryson llama *rhopografía*, muy presente en la obra de Bourgeois, como señala Mieke Bal en su ensayo “Una casa para el sueño de la razón” sobre la celda *Spider* (1997). En esta celda, como en tantas muchas otras, encontramos un espacio cilíndrico delimitado por malla de alambre. En el centro una silla que invita al espectador a situarse en ella, alrededor básicamente espacio vacío y algunos pequeños objetos, humildes, en ocasiones personales. En esta celda encontramos un pedazo de tapicería, un frasco de perfume, un pedazo de hueso.

Bryson llama *rhopografía* a la representación de algo enteramente ordinario, la descripción de “aquellas cosas que carecen de importancia, la base material sin pretensiones de la vida que la “importancia” continuamente por alto”. (Bal, 2006, p. 57)

El uso de objetos de su propio pasado, que Bourgeois introdujo a finales de los ochenta y principios de los noventa, es un elemento significativo en la arquitectura de lo humilde, no espectacular pero intenso, sentido de hábitat. No solamente invocan, a través de la figuración metonímica, la vida individual que encapsuló a estos objetos pequeños en un pasado que es narrativizado en el presente de la contemplación. (Bal, 2006, p. 58)

[...] esta obra, por citar a Bryson una vez más, aspira a persuadir a la visión de “despojarse de su educación mundana, tanto el avasallamiento de la mirada por las ideas que el mundo tiene acerca de lo que merece atención, como la pereza de la mirada, las turbiedades y entropías de la visión que aparta de su campo la creación entera menos aquello que el mundo presenta como espectacular” (Bal, 2006, p. 59)



Spider (1997)

Acero, tejido, madera y técnica mixta.

477 x 686 x 437 cm.

(Crone et al. 1998, p.142)

Es decir que Bourgeois invita al espectador a concentrarse en su propia subjetividad, a fijar su atención en cosas a las que normalmente se ignora para poder transfigurar lo mundano, lo pequeño y aprender a verlo desde otra perspectiva. Deja mucho espacio para que cada uno pueda zambullirse en su propia historia a partir de los pequeños elementos que sitúa a su alrededor y que despiertan nuestras narrativas personales. Se podrían considerar, en este sentido, que muchas de sus *Cells*

son celdas de recogimiento, espacios íntimos donde protegerse de esta avalancha de imágenes y espectáculo en el que vivimos.

1.2.3.5 ¿Qué función le queda a las bellas artes?

Volviendo al poder actual de los medios de comunicación y a la saturación de imágenes y de invenciones del mundo mercantilizado, si a eso le añadimos que “los lugares de los que dependen las bellas artes para mantener su identidad (museos y galerías) y las instituciones mediadoras de la crítica y la edición se disuelven en el mundo de la moda, el patrocinio empresarial, la publicidad y la recaudación de fondos”, la pregunta que nos viene a la cabeza es: ¿Qué papel desempeña en la actualidad el mundo de las bellas artes?¹³ ¿Seguirá existiendo como tal en el futuro?

Leyendo el ensayo de Johanna Drucker creo que su respuesta se podría resumir en dos puntos:

La primera función del mundo artístico consistiría en fijar la atención sobre un tema en concreto. Es decir, observar lo que está sucediendo, los cambios políticos, sociales, culturales y escoger aquellos temas que requieren ser analizados, con el objetivo último de visibilizarlos, otorgarles notoriedad y darlos a conocer a la opinión pública:

El mundo artístico proyecta una lente hacia el mediático, examina los fantasmas del consumo y la identidad, del encanto y del horror y, finalmente, del poder, a medida que se van produciendo en el espectáculo diario de nuestras vidas. [...]

El arte llama la atención sobre sí mismo como acto autoconsciente de enmarcado, dando importancia a una cosa, separándola de ese campo prolífico. (Whitney Museum of American Art, 1996, p. 93)

La segunda gran función del arte sería contestar las verdades absolutas –estables, universales– sobre un tema. Invitar a la reflexión desde diferentes puntos de vista que aportan comisarios, investigadores, críticos, periodistas, educadores y público en general, a partir de las propuestas plástico-conceptuales de los artistas que desarrollan esos temas en su obra. El objetivo es dialogar, aflorar interpretaciones disidentes, aportar perspectiva, generar debate para atender a la pluralidad significados que emergen de cada obra, acontecimiento o experiencia de nuestro mundo híbrido y migrante.

¹³ En este contexto “el mundo del arte” o “de las bellas artes” hace referencia a los museos, galerías, editoriales de arte e instituciones críticas y no tanto a los artistas productores de las obras.

El arte actualmente pone en cuestión el significado en sí, y nos exige que prestemos atención a las complejas formas en que se produce ese significado, en lugar de ofrecer una verdad estable, universal o trascendente. La presencia visual como significado puro y forma estética es un concepto inservible en un mundo en el que la hibridación, la mutación y la contaminación son rasgos sociales y estéticos manifiestos. (Whitney Museum of American Art, 1996, pp. 93–94)

Con este mismo propósito me explicaba Cristina Savage ¹⁴ que en el Museo Picasso estaban aplicando una metodología del MoMA que se llama “Estrategias de pensamiento visual”. Lo que pretenden formulando preguntas abiertas como “¿Qué está pasando en la obra?” es que cada visitante cuente las historias que se le ocurran, partiendo de sus vivencias personales, al observar una obra particular. Se invita al público a exponer las ideas que tiene y a compartirlas con el grupo para comprender que hay muchas lecturas e interpretaciones posibles.

Porque la realidad es que muchísima gente visita los museos como punto de interés turístico, pero no entiende lo que ve en su interior. Como dice Savage “Andan perdidos. A menudo quieren adivinar el significado de una obra, pero no hay una respuesta correcta.” Supongo que mucha gente sólo busca distraerse, y sigue soñando con una sociedad donde haya valores claros y verdades estables. Donde todo sea más fácil y sencillo.



Interior de la exposición “He estado en el infierno y he vuelto” en el Museo Picasso Málaga, 2015.
(<http://www.museopicassomalaga.org/>)

¹⁴ Entrevisté a Cristina Savage, educadora del Museo Picasso de Málaga, durante mi visita a la exposición “Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto”. Se puede leer la entrevista completa adjunta al final de la tesis.

En las sabias palabras de Johanna Drucker:

La dificultad no reside en la lectura del significado de las obras de arte contemporáneas, sino en el deseo de que ese significado sea estable, finito y garantizable. Si los inicios del siglo XX se caracterizaron por los sueños modernos de formas puras y cambio utópico, su final se distingue por una energía febril que lleva a las artes visuales hacia un compromiso dinámicamente fértil con las muy diversas contingencias de la experiencia, reales e imaginarias, empaquetadas y producidas, vividas y recicladas. (Whitney Museum of American Art, 1996, p. 94)

Y así es la obra de Louise Bourgeois, absolutamente fértil, con una inmensa y ecléctica producción generada a partir de las contingencias vividas, soñadas, imaginadas o recicladas por la artista. Un cuerpo de obra capaz de albergar infinidad de lecturas y de generar significado convirtiéndose en materia prima de exposiciones, literatura, ensayos especializados o investigaciones desde muy diversos campos de conocimiento, para finalmente, devenir arte mayoritario o cultura de masas. Este será el hilo argumental del siguiente subcapítulo “La araña que nunca dejó de tejer”, con el que cerraremos el primer capítulo de la tesis.



Louise Bourgeois con *Spider IV* (1996).
(Greenberg & Jordan, 2003, p. 22)

1.3 La araña que nunca dejó de tejer

Paulo Herkenhoff: Entonces, ¿qué te viene a la cabeza cuando digo “Web”?
Louise Bourgeois: Oh, pienso en una tela de araña, por supuesto. Ella teje su red. Te diré que, Ode à ma mère ha sido un tema muy importante, porque ha estado en la base de todas mis arañas. Se refiere a laboriosidad y protección. Defensa y fragilidad. Las arañas que he hecho en la última década han sido un gran éxito. Y no me opongo a cómo pueda sonar esta declaración a los demás, ¡porque el éxito es sexy! (Storr et al., 2003, p. 18)

La madre araña

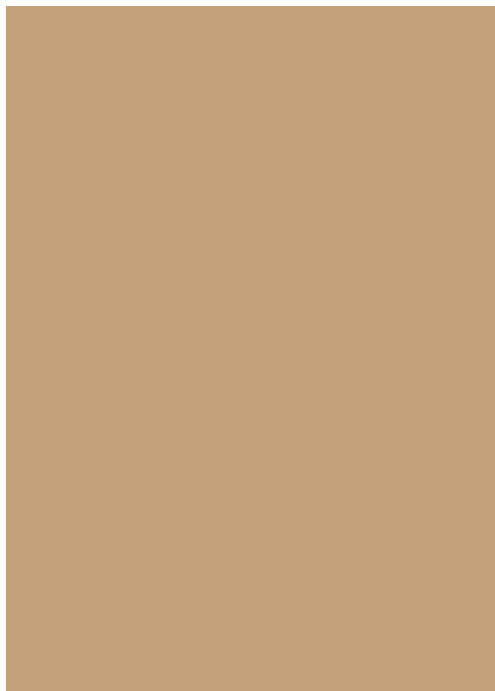
La araña en el idioma de Bourgeois se llama madre, y la araña teje y desteje en nuestro imaginario, y arma la historia –la historia de todos– con su doble movimiento: su labor nos protege, pero también nos caza y nos destruye. El gesto de la araña equivale al gesto de la creación –siempre el origen–, al de la labor minuciosa y atenta –siempre la mirada–, y Louise Bourgeois cede al animal todo el poder, toda la palabra: lo cede a un animal pleno de carga femenina. (Medel, 2015)

La araña es uno de los símbolos más potentes de Louise Bourgeois y sin lugar a dudas es la imagen por la que más popularmente se la conoce. En la actualidad hay gigantescas arañas de Bourgeois al menos en cinco localizaciones permanentes –en Gran Bretaña (Tate Modern), Canadá (National Gallery of Canada), España (Museo Guggenheim de Bilbao), Japón (Mori Art Museum de Tokio) y Corea del Sur (Samsung Museum of Art)– además de haber sido instalada temporalmente en más de 30 ciudades alrededor del planeta, entre ellas Ad Dawha, Ciudad de Méjico, Sao Paulo, San Petersburgo y Estocolmo.

Bourgeois dibuja su primera araña [Spider] en 1947. En la década de los 1990 realiza una serie de arañas que culminan con *Maman* (1999) una gigantesca araña de más de nueve metros de altura que se proyecta con motivo de la comisión para el enorme espacio Turbine Hall de la Tate Modern.

Anteriormente, Bourgeois ya había asociado la araña con la figura de su madre. La primera vez fue en un conjunto de gravados llamados *Ode à ma mère* (1995) [Oda a mi madre]. De hecho, en la mayoría de ocasiones que Bourgeois se refiere a la simbología de la araña lo hace para asociarla a su progenitora:

“La amiga (la araña - ¿por qué la araña?) porque mi mejor amiga era mi madre y ella era reflexiva, inteligente, paciente, suave, razonable, delicada, sutil, indispensable,



Maman (1999)
Acero y marmol.
9,2 x 8,91 x 10,23 m.
Tate Modern. Foto Marcus
Leith y Andrew Dunkley.
Works collection of the
artist, courtesy Cheim &
Read, New York.
(Warner & Morris, 2000, p. 47)



Spider (1947)
Tinta y carboncillo sobre papel
marrón. 29,2 x 22,2 cm. Colección
particular, Nueva York.
(Tilkin, 2012, p. 22)

ordenada y tan útil como una araña. Ella también podía defenderse, y defenderme a mí, negándose a contestar preguntas personales, embarazosas inquisitivas y ‘estúpidas’.” (Manchester, 2009)

Siempre he compartido la idea de que la araña era además el áter ego de Bourgeois, o en palabras de Xavier Antich “el último transvestimiento de la artista” (Bosch & Martinell i Callicó, 1999, p. 59) o como lo explica Elena Medel “el animal a quién Bourgeois cede todo el poder, toda la palabra”. (Medel, 2015)

Bourgeois es la gran araña-artista que se apropia del espacio y que es capaz de construir un refugio allí donde lo necesita. Un espacio que se hace suyo. Para vivir en él y sustentarse. Es una trabajadora incansable que teje y repara a la vez que caza y habita. Vulnerable pero fuerte. Una araña artista que dibuja con su propio cuerpo:

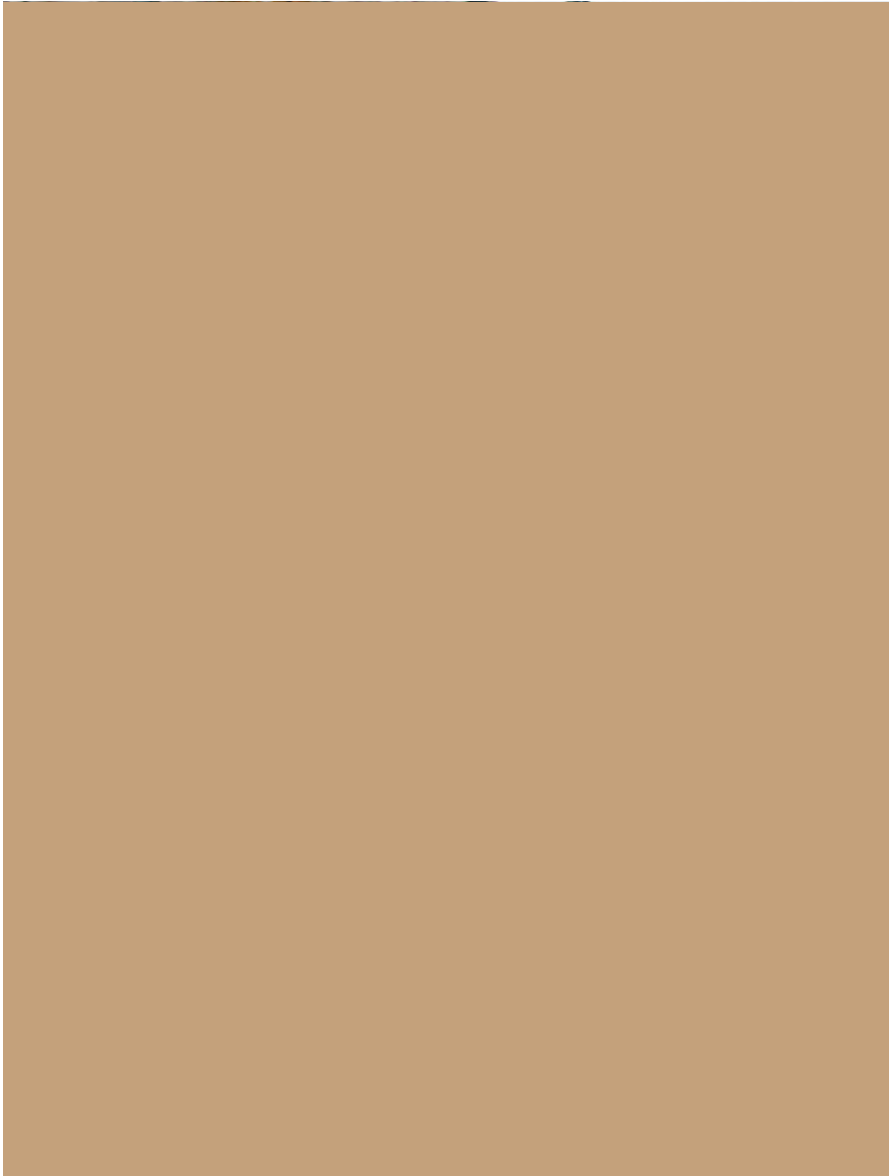
“¿Qué es un dibujo? es una secreción, como un hilo en una tela de araña ... Es un tejido de punto, una espiral, una tela de araña y otras organizaciones significativas del espacio.” (Manchester, 2009)

Y así son y fueron, arañas, Bourgeois y su madre, tejedoras, dibujantes, escultoras y arquitectas del espacio.

Para acabar de analizar cómo Louise Bourgeois llegó a ser una artista contemporánea durante siete décadas, además de las muchas casualidades de su biografía, de su extensa formación e independencia en su trabajo, de su capacidad para innovar e investigar, es indispensable entender su descomunal capacidad para crear. Se trata de un trabajo lúcido, y sobretodo constante. Una constancia que a lo largo de una vida centenaria ha permitido desplegar una obra exorbitante, profunda e influyente, adjetivos que desarrollo en cada uno de los tres puntos de este subcapítulo.

En el primero, “Capacidad de producción”, reflexionaremos sobre la extensión de su trabajo, es decir, la cantidad de obra y exposiciones individuales que Bourgeois ha producido. Discutiremos sobre las dificultades de catalogación de la obra y se presentará una aproximación a su producción artística a través del análisis de las exposiciones individuales de Bourgeois hasta la fecha de finalización de este estudio. Presentaremos las limitaciones metodológicas, de acceso a la información y finalmente se presentarán los resultados del análisis.

El segundo punto, intenta analizar la profundidad que posee su trabajo, gracias un lenguaje personal con una potente simbología. Para empezar se distinguirán dos aspectos necesarios para que un símbolo desempeñe su función. Se continuará con las claves para crear un lenguaje artístico propio y se finalizará con algunas de las princi-



Spider (1996)

Bronce. Altura 926,5 cm. Instalación fuera del Museo del Estado del Hermitage, St. Petersburg, Russia, 2001. (Storr et al., 2003, p. 4)

pales características del idioma de Bourgeois como son el oxímoron; la ambigüedad, la ambivalencia y la polisemia; el humor y la ironía; y la disonancia visual narrativa. En el tercer y último punto, “Capacidad de reproducción”, hablaremos de la influencia y del alcance de su obra a partir del comentario sobre de las exposiciones colectivas en las que ha participado, sobre los catálogos y monográficos y otros tipos de publicaciones alrededor de su obra y finalmente, sobre algunos de los artistas a quienes influyó. Es impresionante descubrir la variedad de discursos teórico-artísticos en los que la obra de Bourgeois es significativa a través de las exposiciones colectivas en las que ha participado. De la misma manera que lo es analizar la cantidad de literatura que se ha escrito tomando su trabajo como punto de partida.

Para resumir esta introducción volvemos a nuestra metáfora, la gigantesca mujer araña que tejió y dibujó, cosió y remendó, con cuerpo y alma, durante una larguísima vida. Una artista que se apropió del espacio necesario, construyó refugios, protegió casas, cazó presas y atacó a sus enemigos. Una vida de trabajo diligente con la que tejió una enorme web, una trama de conceptos, materiales, formas y emociones. Un tejido en que sus hilos fueron y son hilvanados e incorporados a otros tejidos del conocimiento contemporáneo.



Sin título (2006)
Tela, 121,9 x 152,4 cm.
Colección Ursula Hauser, Suiza.
(Tilkin, 2012, p. 16)

1.3.1 Una producción inmensa

La capacidad de Bourgeois manejando herramientas, o asistentes directos en el manejo de éstas (en la actualidad trabaja con una costurera y un grabador a diario), está tan garantizada en la actualidad como lo estuvo en cualquier momento del pasado. (Morris 2007, p.17)

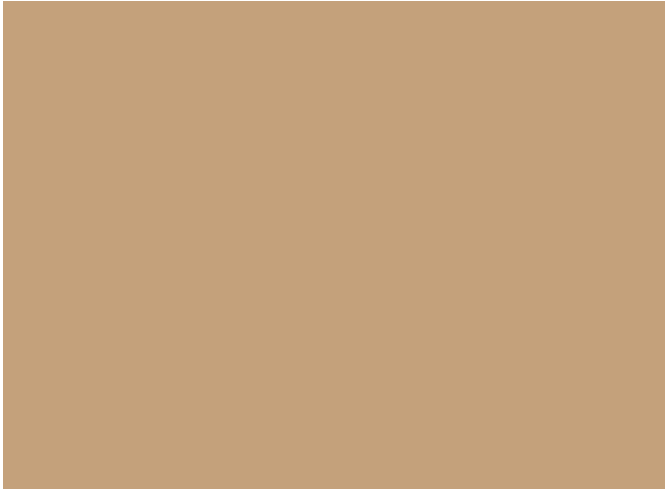
Frances Morris escribe este comentario sobre Bourgeois cuando ella ya ha cumplido los 95 años y sigue trabajando con gran afán. Evidentemente, sus sentidos y su destreza con las manos acusan el paso del tiempo, pero no por ello deja de crear, ya sea personalmente o con ayudantes. De hecho, en sus últimos años, produce una gran cantidad de obra bidimensional, mayoritariamente hace composiciones con tejidos, dibujos, pinturas y grabados, siendo estos formatos mucho más manejables que las obras tridimensionales.

Diez años antes, Manuel Calderón entrevistó a Louise Bourgeois para el periódico ABC. Corría el año 1996, Bourgeois tenía 85 años e iba a celebrar una exposición en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid. A la pregunta “¿Cómo trabaja ahora?” Bourgeois respondió: “Trabajo de manera constante todos los días, he participado recientemente en la Bienal de Sao Paulo y estaré en la próxima Bienal del Whitney. También estoy preparando una obra nueva, una escultura para la Biblioteca de París. Se llama “Toi et Moi” porque está hecha con un material semejante al espejo, en su mayor parte aluminio fundido y pulido [...] (Calderón, 1996, p. 41).

Nada más y nada menos.

Cell (Hands and Mirror)
(1995) y *Le Defi III* (1993) (al fondo) en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1996.
<http://www.soledadlorenzo.com/>





Spider (1994) en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1996. (<http://www.soledadlorenzo.com/>)

Muchos nos preguntamos cuál es la producción de Louise Bourgeois, cuántas obras ha creado, si existe algún tipo de registro o índice completo, puesto que la impresión que se siente al asomarse a su trabajo es de una inmensidad casi inconmensurable.

Escribí al Louise Bourgeois Studio, que es la empresa que se encarga de gestionar su obra y los derechos de autor y reproducción asociados a ella, para preguntarles sobre este tema pero me dijeron que de momento no existía un catálogo exhaustivo. El Louise Bourgeois Studio y The Easton Foundation –administrado por Jerry Gorovoy y sus hijos– están trabajando para abrir la antigua vivienda de la artista como centro para investigadores en 2016. Quizá elaborar catálogo completo de toda la obra será uno de los proyectos que emprendan en el futuro próximo. Y seguramente ya tengan uno o varios catálogos funcionando aunque no sean de acceso público.

Desde mi perspectiva de estudiosa de la obra de Bourgeois no deja de sorprenderme que habiendo visto tantos catálogos e imágenes en Internet, siempre descubra nuevas obras que no había visto hasta entonces.

Bourgeois murió en 2010, y aún así, en la mayoría de exposiciones póstumas se exhiben trabajos que nunca antes habían sido expuestos. Sin ir más lejos, la exposición “Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back” del Moderna Museet de Estocolmo, abierta en febrero de 2015 y que en junio de ese mismo año viajó al Museo Picasso de Málaga destacaba tres informaciones al respecto. Primero, se trataba de la exposición que había reunido un mayor número de obras de Bourgeois tanto en Suecia como en España, con más de 100 piezas en exposición: 47 esculturas, una celda, una pintura y 54 trabajos en papel y tejido. Lo que comúnmente se llama una retrospectiva que pretendía mostrar todo el alcance de su producción así como

destacar su experiencia con diferentes materiales, técnicas y escala. Pues bien, el segundo punto es el hecho que un tercio de las obras fueran inéditas, es decir treinta y tres obras nunca antes habían sido mostradas al público. Finalmente, el tercer dato asombroso es que cuarenta y siete obras –casi la mitad de las que integraban la exposición– habían sido creadas después del año 2000, siendo Bourgeois una artista nonagenaria. (Müller-Westermann, 2015, p. 5)

1.3.1.1 Inventariar la obra de Bourgeois

Si nos propusiéramos hacer un inventario de toda su producción nos encontraríamos con grandes dificultades. Algunas de acceso a la información, ¿dónde se encuentra su obra?, ¿quién la posee? Rastrear las obras que están en manos institucionales o de grandes colecciones es relativamente sencillo, pero hacerlo exhaustivamente sería mucho más complicado. Por otra parte, ¿cómo podríamos localizar todas las obras que ya se encuentran en manos privadas, cuando muchos de los propietarios quieren el anonimato?

Otro tipo de dificultad tendría que ver con establecer los criterios de lo que se considera una obra susceptible de ser expuesta o catalogada. Evidentemente las obras tridimensionales de gran formato, escultura pública, instalaciones o esculturas de cierto tamaño son fácilmente catalogables, pero ¿qué sucede con medios como el dibujo? Bourgeois dibujó desde niña hasta los sus últimos días de su vida. Dibujaba para crear, para investigar, para pensar, para acceder a su inconsciente, para ocuparse durante los largos períodos de insomnio, para distraerse o para concentrarse. ¿Deberían catalogarse todos sus dibujos? ¿Los que están en pedazos de papel, en servilletas o en los bordes de las libretas? ¿Los que se encuentran en sus diarios o los que son claramente preparatorios para otros medios? ¿Cuándo los dibujos contienen pintura o guache o témperas, los seguimos considerando dibujos?

O de igual manera, ¿cómo catalogamos sus trabajos escritos? Recientemente se han encontrado cajas llenas de textos, muchos de ellos fueron expuestos en la exposición itinerante “Louise Bourgeois. The Return of the Repressed”. El texto en Bourgeois es un material más, muchas veces lo encontramos acompañando ilustraciones, sobre un pentagrama musical, cosido sobre tela o grabado sobre una escultura. Lo encontramos como reflexión, como enunciado, como poesía o como juego de palabras.

Quizá el caso de estudio más evidente para ilustrar la gran dificultad de referenciar todo su trabajo sea el gran proyecto de catalogación de obra impresa de Louise Bourgeois llevada a cabo por el Museum of Modern Art of New York (MoMA).

A principios de 1990 Bourgeois decidió donar al MoMA la totalidad de su obra impresa. En 1994 se había publicado un primer catálogo que contenía 150 composiciones con sus evoluciones y variaciones, representando un total de 600 grabados entre 1938 y 1993. El MoMA coge el testigo del proyecto y empieza a trabajar en un nuevo catálogo que comprenderá el anterior más el trabajo en este medio que Bourgeois realizará en el futuro, más las publicaciones ilustradas por ella. Como ya se ha mencionado, Bourgeois trabajó mucho en este medio durante los 20 años previos a su muerte, enviando un ejemplar de cada nueva obra impresa con sus diferentes estados y variaciones. En total del archivo del MoMA, más algunos grabados en otras manos, más las publicaciones ilustradas, asciende a 4.000 imágenes que serán accesibles en su web en el futuro. (MoMA, 2015a, sec. The Complete Prints & Books)

El MoMA cuenta con un equipo de catalogadores y mucha información recopilada a partir de diferentes fuentes. La magnitud del trabajo al que se enfrentan es colosal. No sólo porque tengan más de 4000 grabados que catalogar, si no porque se proponen una catalogación completa que incluye: el número de referencia, el título, los estados/variaciones, las fechas, la descripción de los materiales y técnicas que aparecen en la composición, el tipo de soporte, las inscripciones que pueda tener, los datos sobre editores e impresores, la información sobre las ediciones –pruebas de artista, impresiones *hors commerce*, impresiones *bon à tirer*, pruebas de estado–, documentación adicional sobre la edición, cambios de estado o intervenciones a mano con otras técnicas, antecedentes sobre el proyecto donde se inscribe el grabado, comentarios y observaciones –de la artista, comisarios, críticos, entre otros–, bibliografía donde el grabado aparece citado, el antiguo número de catalogación cuando lo hubiera, el número de acceso y línea de texto de la colección del MoMA, información sobre otras colecciones públicas donde se pueda encontrar y los derechos de imagen. (MoMA, 2015b, sec. Guide to the Entries)

Estamos hablando del más conocido museo de arte moderno, referencia indiscutible a nivel mundial, en el epicentro económico del planeta, con todos los recursos económicos y humanos a su alcance, y aún así, este proyecto inmenso que sólo abarca una parte de la producción de Bourgeois tomará años en acabarse. No sólo eso, si no que será imposible llegar a abrazar la totalidad del trabajo impreso puesto que como ellos mismos indican en su web los grabados que se encuentran en colecciones privadas no aparecen mencionados en su catálogo. Y hay muchos más de los que pensamos.

Así pues, si será posible o no realizar una catalogación completa de la producción de Bourgeois en todas sus manifestaciones sigue siendo una pregunta que no podemos responder. La organización que se propusiera una meta semejante debería

contar con un gran equipo humano y muchos recursos económicos para concluir el proyecto en un horizonte a largo plazo.

1.3.1.2 Una aproximación a las exposiciones individuales

Otra manera de acercarse a su producción es a través del análisis de las exposiciones. ¿Cuántas exposiciones individuales y cuántas colectivas se han realizado a partir de su trabajo, dónde se han organizado? Evidentemente, hay muchas limitaciones metodológicas que se deben tener en cuenta.

El acceso a la información que tengo es limitado. Hubiera sido útil saber cuántas obras había en cada exposición y si éstas se repetían a menudo en otras o si en cada exposición había sólo un pequeño porcentaje ya expuesto y el resto era inédito. Eso nos daría información sobre qué tipo de obra ha tenido más proyección, en qué lugar geográfico e incluso podríamos intentar averiguar algunos porqués. En cuanto las exposiciones individuales sería muy interesante saber cuáles se han centrado en una técnica, medio o material como “obra sobre papel”, “esculturas en mármol”, “dibujos recientes”, “trabajos sobre tejido” y cuáles eran temáticas, es decir que la selección de las obras se regía por un concepto o una tema central como “Moi, Eugenie Grandet”, “Abstraction”, “The Reticent Child”, etc. Este tipo de análisis sobre su obra también nos arrojaría información para entender su producción y como se ha organizado y presentado para generar significado a través del mundo del arte.

Evidentemente podría obtener esta información para muchas de las exposiciones más recientes a través del catálogo de la muestra. Pero no siempre existe una publicación o si la hay, a veces es realmente difícil acceder a ella. Y cuanto más atrás miramos en el tiempo, peor. Es más, aún si tuviera acceso a toda esta información, registrarla y procesarla sería una tarea enorme para el tiempo del que dispongo, ya que mi archivo actual cuenta con 323 exposiciones individuales. Por los mismos motivos, no he podido analizar quién organiza las exposiciones que cuantifico, y de qué tipo de actor del mundo del arte se trata: una galería, un museo, un centro de arte, una entidad gubernamental, etc.

Otra limitación con la que me he encontrado es que el listado con el que he trabajado no es el cien por cien exhaustivo, ya que, aunque las principales exposiciones estén recogidas, siempre habrá exposiciones menores de las que no existe ningún registro centralizado. De la misma manera que hacer un catálogo implica muchas complicaciones, realizar un listado mundial completo con todas las exposiciones en que se haya mostrado obra de Louise Bourgeois es casi imposible.



Exposición "Homenatge a Louise Bourgeois" en la galería Lluc Fluxà Espai HC, abril de 2011, Palma de Mallorca.

Por ejemplo, en marzo de 2011, la galería Lluc Fluxà Espai HC reabrió sus puertas con la exposición "Homenatge a Louise Bourgeois". Su propietaria, Maria Fluxà, conoció a Louise Bourgeois en los años 80, entablaron una amistad a través de sus numerosos encuentros y trabajaron conjuntamente en el libro de artista "Metamorfosis". Como ella misma me contó¹⁵, varios de los grabados de su colección, habían sido enviados como felicitaciones de Navidad que Bourgeois mandaba a sus amigos y conocidos. Entre adquisiciones y obsequios la galerista cuenta con una pequeña colección de obras de Bourgeois. En la exposición "Homenatge a Louise Bourgeois" se mostraron diez grabados, un dibujo y una escultura de la artista, además de dos fotografías de Bourgeois realizadas por el fotógrafo Alex Van Gelder, otras fotografías biográficas de Maria Fluxà donde aparece con Louise Bourgeois, otros trabajos de Maria Fluxà y se proyectó el documental *Louise Bourgeois* (1993) dirigido por Camille Guichard y la animación de Juan Delcan *The Spider* (2007).

El 1 de marzo de 2014, la misma galerista prestó una parte de su fondo de obras de Louise Bourgeois que se expone bajo el título "Louise Bourgeois, la Sage Femme" en el Palau de la Música de Barcelona. Anteriormente también había expuesto parte o la totalidad de su fondo para la organización de exposiciones en ocho otras ciudades de España y en Augsburg, Alemania. Ninguna de ellas aparece en los listados que he consultado.

¹⁵ Tuve el placer de conocerla y hablar con ella en esa exposición, y años después, en el 2015, cuando volvimos a coincidir en ocasión de la exposición "He estado en el infierno y he vuelto" del Museo Picasso. En este segundo encuentro le hice una entrevista que se puede leer al final de este trabajo de tesis.



Exposición "Louise Bourgeois. La sage femme".
(www.palaumusica.cat)

Quizá se trate de exposiciones pequeñas en cuanto a número de piezas, o quizá sea porque se organizan en espacios expositivos menores, pero aún así, son exposiciones sobre la obra de la artista. Se puede muy bien imaginar que este tipo de muestras se hayan organizado en otros muchos lugares del planeta sin que aparezcan en las biografías más reconocidas.

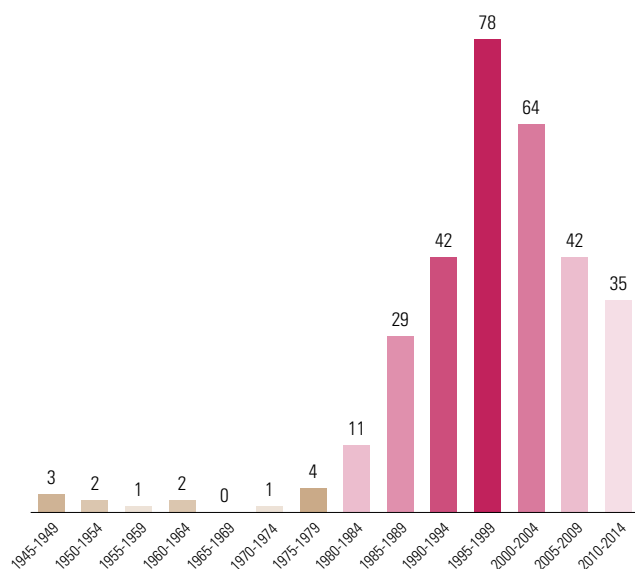
Pero a pesar de las limitaciones expuestas, he considerado que el análisis sobre la información de la que dispongo es atractiva por tratarse de una aproximación muy

distinta a la producción de Bourgeois sobre la que nunca he leído nada publicado. La información con la que he trabajado parte mayoritariamente del listado de exposiciones publicado por la Galería Hauser&Wirth, en su web <http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/biography/> (Hauser & Wirth, 2014). Esta información ha sido contrastada con un listado que me ha facilitado el Louise Bourgeois Studio y con información genérica que he obtenido en páginas web de diferentes galerías y museos.

323 exposiciones individuales

Mi archivo inicial cuenta con 321 registros con las mayores exposiciones de Louise Bourgeois entre 1945 y 2015, más dos exposiciones que se inaugurarán en 2016.

En un primer análisis temporal obtenemos el siguiente gráfico:



En el gráfico del número de exposiciones por quinquenios vemos que durante los siguientes 30 años después de su primera exposición individual sólo tuvo ocho exposiciones en solitario. Es a finales de los años 70 cuando su carrera empieza a arrancar con dos exposiciones en 1978 y dos en 1979, y sigue con fuerza en la década de 1980 con un total de 40 exposiciones –11 en el primer lustro y 29 en el siguiente. Esta dinámica tan ascendente llegará a su apogeo en la década de los 90 cuando se sumaran un total de 120 exposiciones, las 42 del primer lustro más las

78 del segundo –su máximo histórico. En la siguiente década, la de 2000, la cifra total es de 108 exposiciones, muy cercana a la anterior, aunque si vemos los datos por lustros, vemos que la tendencia es decreciente, con 64 exposiciones en el primero y 42 en el segundo.

Bourgeois muere en 2010. En el siguiente lustro, se organizarán 35 exposiciones, que aunque son muchas, siguen la tendencia a la baja de los dos lustros anteriores. Pero hay que mencionar que este análisis es cuantitativo y no cualitativo (como ya hemos apuntado) y que aunque en número sean menor, algunas de las exposiciones realizadas en el último lustro han sido las mayores exposiciones realizadas hasta ese momento en los respectivos países. Además, la gran mayoría de éstas son organizadas por grandes museos y muestran una importante cantidad de obra. En consecuencia, durante la última década las exposiciones de Bourgeois se han organizado en mayor número que antes en museos y grandes instituciones artísticas en lugar de ser las galerías los principales agentes organizadores.¹⁶

En la tabla adjunta se muestran las principales exposiciones organizadas en el último quinquenio donde se puede apreciar esta tendencia que acabamos de describir:

AÑO	CENTRO EXPOSITIVO	NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN	CIUDAD	PAÍS
2010	Gemeentemuseum	Louise Bourgeois and Hans Bellmer – Double Sexus	Den Haag	Netherlands
2010	Kukje Gallery	Louise Bourgeois: Les Fleurs	Seoul	Korea
2010	Maison de Balzac	Louise Bourgeois: Moi, Eugénie Grandet	Paris	France
2010	Nordic Watercolour Museum	Louise Bourgeois: Mother and Child	Skärhman	Sweden
2010	Hauser & Wirth London	Louise Bourgeois: The Fabric Works	London	England
2010	Fondazione Emilio e Annabianca Vedova	Louise Bourgeois: The Fabric Works	Venice	Italy
2010	Museum of Cycladic Art	Louise Bourgeois	Athens	Greece
2010	Gallery Paule Anglim	Louise Bourgeois	San Francisco CA	EEUU
2011	Galerie Lelong	Estampes et dessins	Paris	France
2011	Kunstforeningen GL Strand	Louise Bourgeois: Mother and Child	Copenhagen	Denmark
2011	Cheim & Read	Louise Bourgeois: The Fabric Works	New York NY	EEUU
2011	Fondation Beyeler	Louise Bourgeois. A L infini	Riehen	Switzerland

¹⁶ Este es un tema muy interesante que requeriría un análisis profundo, cualitativo y cuantitativo, en otro estudio.

AÑO	CENTRO EXPOSITIVO	NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN	CIUDAD	PAÍS
2011	National Gallery of Iceland	Louise Bourgeois. Kona/Femme	Reykjavik	Iceland
2011	Fundación Proa	Louise Bourgeois. The Return of the Repressed	Buenos Aires	Argentina
2011	Museu do Arte Moderno	Louise Bourgeois. The Return of the Repressed	Rio de Janeiro	Brazil
2011	National Gallery of Canada	Louise Bourgeois	Ottawa	Canada
2012	Casa Encendida	Louise Bourgeois (2000-2010): Honni Soit Qui	Madrid	Spain
2012	Faurschou Foundation	Louise Bourgeois: Alone and Together	Beijing	China
2012	Qatar Museums Authority Gallery	Louise Bourgeois: Conscious and Unconscious	Doha	Qatar
2012	Heide Museum of Modern Art	Louise Bourgeois: Late Work	Bulleen	Australia
2012	Hamburger Kunsthalle	Louise Bourgeois. Passage dangereux	Hamburg	Germany
2012	Graphische Sammlung der ETH Zürich	Louise Bourgeois. The Graphic Series	Zurich	Switzerland
2012	Freud Museum	Louise Bourgeois. The Return of the Repressed	London	England
2012	Art Gallery of Alberta	Louise Bourgeois	Edmonton	Canada
2013	Goetz Collection	Happy Birthday! The Goetz Collection Turns 20	Munich	Germany
2013	Scottish National Gallery of Modern Art	Louise Bourgeois: A Woman without Secrets	Edinburgh	Scotland
2013	Faurschou Foundation	Louise Bourgeois: Alone and Together	Copenhagen	Denmark
2013	Fruitmarket Gallery	Louise Bourgeois: I Give Everything Away	Edinburgh	Scotland
2013	Museo del Palacio de Bellas Artes	Louise Bourgeois: Petite Maman	Mexico City	Méjico
2013	Fruitmarket Gallery	Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings & The Late Suites	Edinburgh	Scotland
2014	Middlesbrough Institute of Modern Art	Louise Bourgeois: A Woman without Secrets	Middlesbrough	England
2015	Southampton City Art Gallery	Louise Bourgeois: A Woman without Secrets	Southampton	England
2015	Lund Fine Art	Louise Bourgeois: Late Work	Oslo	Norway
2015	Museo Picasso Málaga	Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back	Málaga	Spain
2015	Moderna Museet	Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back	Stockholm	Sweden
2015	Garage Museum of Contemporary Art	Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells	Moscow	Russia
2015	Haus der Kunst	Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells	Munich	Germany

Países y continentes donde se ha expuesto el trabajo de Bourgeois

Si analizamos el número de exposiciones por países, vemos que EEUU ha organizado casi el 40% de sus exposiciones hasta la actualidad. El país donde Bourgeois emigró en el año 1938, el cual le concedió su segunda nacionalidad, y donde asentó su residencia y lugar de trabajo hasta su muerte, es también y con mucha diferencia, el país que le ha rendido mayor homenaje, con un total de 127 exposiciones individuales hasta la actualidad.

A mucha distancia le siguen cuatro grandes potencias europeas, Alemania, Francia (su país de origen), Gran Bretaña y Suiza.

Felizmente, España se encuentra en el sexto lugar con un total de 11 exposiciones¹⁷, y por encima de países como Canadá, Italia, Suecia o Australia. Es una gran satisfacción que en nuestro país haya tanto interés relativo por el trabajo de Bourgeois. Supongo de debe haber factores socioculturales que nos despiertan afinidad hacia su obra. Los motivos por los cuales nuestro país es uno de los más potentes en cuanto a la difusión de la obra de Bourgeois sería también otro estudio que me gustaría desarrollar en el futuro.

¹⁷ Sin contar las organizadas a partir de la colección de Maria Fluxà.

(Las anteriores y las siguientes tablas las he elaborado a partir de un listado de datos en inglés que no se he podido traducir.)

PAÍS	NRO. EXPOS.	%	POSICIÓN
EEUU	126	39,1%	1
Germany	27	8,4%	2
France	26	8,1%	3
UK	25	7,8%	4
Switzerland	17	5,3%	5
Spain	11	3,4%	6
Canada	10	3,1%	7
Sweden	10	3,1%	8
Austria	8	2,5%	9
Italy	7	2,2%	10
Netherlands	5	1,6%	11
Australia	4	1,2%	12
Brazil	4	1,2%	13
Denmark	4	1,2%	14
Japan	4	1,2%	15
Méjico	4	1,2%	16
Korea	6	1,9%	17
Belgium	2	0,6%	18
Finland	2	0,6%	19
Greece	2	0,6%	20
Iceland	2	0,6%	21
Norway	2	0,6%	22
Poland	2	0,6%	23
Russia	2	0,6%	24
Argentina	1	0,3%	25
Bermuda	1	0,3%	26
China	1	0,3%	27
Costa Rica	1	0,3%	28
Cuba	1	0,3%	29
Czech Republic	1	0,3%	30
Hungary	1	0,3%	31
Luxembourg	1	0,3%	33
Portugal	1	0,3%	34
Qatar	1	0,3%	35
Total general	322	100,0%	

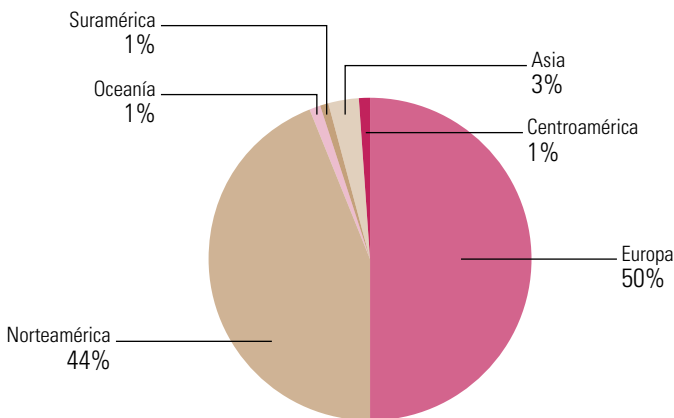
A continuación detallo la información sobre las exposiciones individuales realizadas en España y registradas en mi listado de referencia:

AÑO	LUGAR	NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN	CIUDAD
1990	Fundació Tàpies	Louise Bourgeois. A Retrospective Exhibition	Barcelona
1996	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Louis Bourgeois	Sevilla
1996	Galerie Soledad Lorenzo	Louise Bourgeois	Madrid
1999	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura	Madrid
2001	Guggenheim Museum Bilbao	Louise Bourgeois	Bilbao
2002	Galería Soledad Lorenzo	Louise Bourgeois	Madrid
2004	CAC – Centro de Arte Contemporáneo	Louise Bourgeois: Stitches in Time	Málaga
2007	Espacio AV	Louise Bourgeois: La Sage Femme	Murcia
2012	Casa Encendida	Louise Bourgeois (2000-2010): Honni Soit Qui	Madrid
2015	Museo Picasso Málaga	Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back	Málaga
2016	Guggenheim Bilbao	Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells	Bilbao

A las que hay que añadir las organizadas entorno a la colección de Maria Fluxà que, como he mencionado, no aparecían incluidas en el listado de Hauser & Wirth ni en el listado proporcionado por el Louise Bourgeois Studio en mayo de 2015:

AÑO	LUGAR	NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN	CIUDAD
2001	Ciudadela-Polvorín, Ayuntamiento de Pamplona	Grabados Louise Bourgeois. Colección Maria Fluxà	Pamplona
2002	Pabellón de Convenciones, Feria ESTAMPA	Louise Bourgeois. La Sage Femme. Colección Maria Fluxà	Madrid
2003	Museo Internacional de Arte Contemporáneo	Louise Bourgeois. La Sage Femme. Colección Maria Fluxà	Lanzarote
2004	Sala de Exposiciones del Museo de la Pasión	Louise Bourgeois. La Sage Femme. Colección Maria Fluxà	Valladolid
2004	Instituto Leonés de Cultura	Louise Bourgeois. La Sage Femme. Colección Maria Fluxà	León
2005	Fundació Pilar i Joan Miró. Ajuntament de Palma	Louise Bourgeois. Repairs in the sky.	Palma de Mallorca
2005	Kunst Sammlungen	Louise Bourgeois. La Sage Femme	Ausburg
2007	Espacio AV (EAV)	Louise Bourgeois. La Sage Femme	Murcia
2009	Casa da Parra, Xunta de Galicia	Louise Bourgeois. La Sage Femme. Colección Maria Fluxà	Santiago de Compostela
2011	Galeria Lluc Fluxà Espai H.C.	Homenatge a Louise Bourgeois	Palma de Mallorca
2014	Palau de la Música Catalana	Louise Bourgeois. La Sage Femme	Barcelona

Si agregamos los datos por continentes vemos que Norteamérica (EEUU, Canadá y México) han acogido el 44% de las exposiciones y sorprendentemente, Europa lo supera con un 50% de las muestras. Situadas a gran distancia encontramos Asia, seguido de Oceanía y Suramérica (incluyendo las exposiciones realizadas en Centroamérica).



Si analizamos las exposiciones por continentes a lo largo de las décadas, vemos que durante los cuatro primeros decenios, Norteamérica, y concretamente los EEUU, fue el único país del mundo donde se pudieron ver exposiciones individuales de Louise Bourgeois.

Es sólo a partir de la exposición que el MoMA dedica a Louise Bourgeois en 1982 que la artista consigue un renombre internacional, lo cual ayuda a que tres años después, en 1985, se celebren las tres primeras exposiciones en Europa: “Louise Bourgeois” en la Serpentine Gallery en Londres y “Louise Bourgeois. Retrospektive 1947-1984” de la Maeght-Lelong Gallery que viajará de París a Zúrich. Hasta el final de la década se organizaran cinco exposiciones más en Ámsterdam, París, Frankfurt, Zurich y North Yorkshire.

La década de 1990 es un período de éxito frenético para Bourgeois en el que se consolida como artista internacional, participando en 120 exposiciones individuales en cuatro continentes y 23 países. Es también la primera década en que se organizan más exposiciones en Europa que en Norteamérica, es decir que Europa coge el relevo en cuanto a la organización de exposiciones y difusión de su obra, una tendencia que se acentuará en las dos décadas siguientes. Es también en los 1990 cuando se organizan por primera vez exposiciones en Sudamérica, Asia y Oceanía. Vemos que en Asia aparece una pequeña tendencia al aumento de exposiciones en este continente, con cuatro exposiciones en la década de 2010 y con tres en el primer lustro del siglo XXI (teniendo en cuenta que sólo estamos a mitad de la década, y que por lo tanto puede que el número crezca en los próximos años).

Nro. Expos. Individuales										
CONTINENTES	1940	%	1950	%	1960	%	1970	%	1980	%
Europa	0		0		0		0		8	20,0%
Norteamérica	3	100,0%	3	100,0%	2	100,0%	5	100,0%	32	80,0%
Asia	0		0		0		0		0	
Sudamérica	0		0		0		0		0	
Oceania	0		0		0		0		0	
Total	3		3		2		5		40	

Nro. Expos. Individuales										
CONTINENTES	1990	%	2000	%	2010	%	TOTAL	%		
Europa	58	48,3%	65	61,3%	30	69,8%	161	50,0%		
Norteamérica	55	45,8%	35	33,0%	6	14,0%	141	43,8%		
Asia	2	1,7%	3	2,8%	4	9,3%	9	2,8%		
Sudamérica	3	2,5%	2	1,9%	2	4,7%	7	2,2%		
Oceania	2	1,7%	1	0,9%	1	2,3%	4	1,2%		
Total	120		106		43		322	100,0%		

Si entramos a ver los datos detallados de estos tres continentes minoritarios, vemos que en Asia, en la década de 1990, las dos únicas exposiciones organizadas fueron en Japón. En la década siguiente, otra vez se organizaron dos exposiciones en Japón y una en Russia. Es en lo que llevamos de la década actual cuando más países asiáticos han organizado exposiciones individuales sobre Bourgeois: China, Corea del Sur, Qatar y Russia.

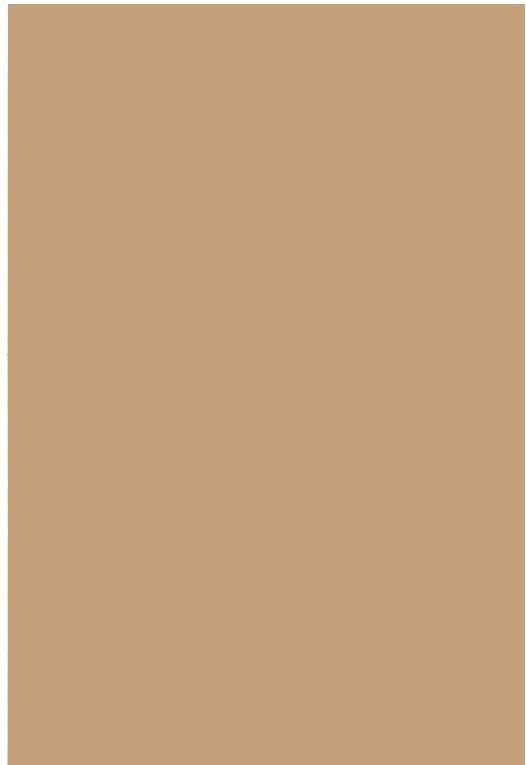
En cuanto a la región de América Latina y el Caribe, se organizó una exposición en Costa Rica y otra en Cuba en la década de 2000 y una en Argentina y otra en Brasil en la siguiente década aún en curso.

Finalmente, en Oceanía, las cuatro exposiciones organizadas en las tres últimas décadas han sido en Australia.

1.3.2 Desglosando el idioma Bourgeois

“Me encantan todos los artistas y los entiendo (un rebaño de sordomudos en el metro). Son mi familia y su existencia evita que me sienta sola. [...] Dios inventó el arte (incluyendo todas sus formas) como un recurso para la supervivencia. El público es una pamplina, innecesario. La comunicación es rara; el arte es un lenguaje, como el idioma chino. ¿Quién lo entiende? Los sordomudos en el metro.” (Notas tomadas en 1984, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 131)

1.3.2.1 El secreto de los símbolos



Sin título (1950)
Tinta y carboncillo sobre
papel. 55,88 X 38,1 cm.
Propiedad de Robert Gober.
(<http://www.bampfa.berkeley.edu/>)

Pensar simbólicamente

“Cuando era pequeña mi madre me estaba mostrando algo sobre un tapiz y de repente se hizo un nudo. Por lo general, los nudos suceden a las personas perezosas, porque no quieren enhebrar la aguja con demasiada frecuencia. Pereza pura. Así que

trabajan con un hilo demasiado largo. Ahora bien, si un hilo es demasiado largo se va a enredar en un nudo, y me encanta deshacer los nudos. Pasé mucho tiempo –incluso hoy– deshaciendo nudos. Era tan paciente porque representaba una actividad simbólica, yo era capaz de deshacer algo que era un problema: estaba dentro de mis competencias. Pero para eso es necesario saber si tienes dos hilos o uno... Para mí un nudo es un problema que hay que entender y eliminar. La gente se pelea, pero si uno es lo suficientemente inteligente y paciente puede solucionar el problema.” (Sobre *Untitled* (1950), Bourgeois & Rinder, 1999)

Esta cita nos señala cómo Louise Bourgeois piensa desde niña en términos simbólicos. Algo que para el común de la gente puede resultar muy tedioso, se convierte en una actividad instructiva y valiosa a través de lo que simboliza. Para eliminar el nudo es importante entender si se ha hecho con un hilo o con dos, pues eso nos ayudará a deshacer el enredo. También implica análisis, saber el porqué, en muchos casos es porque el hilo es demasiado largo, de tal manera que nos proporciona información sobre como no repetir el error. Por último y más importante, se trata de un problema cuya solución que está dentro de las posibilidades de uno, y que básicamente necesita de paciencia para solucionarse. Así que vale la pena un poco de perseverancia para solucionar un problema, algo que da sentido y nos hace sentir bien.

Evidentemente, si uno no conoce esta cita de Bourgeois quizá no llegue a pensar en todos estos significados que pueden simbolizar los nudos dibujados por la artista. O quizá sí.

En todo caso, el lenguaje artístico de Bourgeois está lleno de símbolos muy potentes. En este punto analizaremos que es aquello importante para que los símbolos personales de uno comuniquen con otras personas, algunas claves para entender cómo Bourgeois asienta su lenguaje artístico y las características principales de su idioma.

Colmar de significado

“Los símbolos son sólo botellas vacías. Funcionan únicamente a través de lo que pones en ellos –los símbolos personales implican un alfabeto personal, nuestra singularidad es todo lo que tenemos. La imagen es sagrada y no debe ser robada.” (Notas tomadas en 1986, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 132)

Muy visual la metáfora de Bourgeois. Los símbolos són como botellas que podemos llenar con mil y un significados. Algunas botellas se pueden llenar con licores muy añejos, algunas con vinos bien jóvenes o quizá las llenemos con algún buen mejunje de nuestro recetario más personal.

Los significados pueden y deben ser personales. Porque como bien dice Bourgeois nuestra unicidad es valiosísima, es lo que nos hace quién somos, únicos en este mundo. Y por lo tanto, ¿qué sentido tiene llenar nuestros símbolos con significados ajenos o prestados con los que realmente no nos identificamos?

Llegar a un receptor cualificado

Sally Swenson preguntó a Bourgeois si en su trabajo tenía su propio lenguaje, a lo que respondió: “Cierto. [Pero] Si tienes el privilegio de tener un lenguaje privado, tienes el peligro de que nadie lo entienda excepto tú mismo “. (Swenson, 1982, p. 11)

Y para que esto no suceda, es necesario que los símbolos que la artista utiliza respondan a las inquietudes de la sociedad en la que vive. Sólo así, logran comunicarse con sus contemporáneos y servir de símbolo en el futuro, en lugar de funcionar como una superstición del pasado sin ninguna base ni conexión con la realidad actual.

A diferencia de muchos de sus colegas, que se entusiasmaron con el primitivismo, a ella no le interesa en absoluto. “Lo detesto, es la falsa ingenuidad y una forma de superstición y, en mi pasión por los símbolos, ya que es otro mundo de expresión, me gustan los símbolos de hoy y de mañana.” (Perera, 2008, p. 22)

Y aún así, no siempre se llegará a todo el público, sino sólo a aquellas personas que tengan afinidad, conocimiento o alguna experiencia con lo que el símbolo representa. O en palabras de Bourgeois: “No se pueden entender las formas eróticas si uno es totalmente inocente y un símbolo es un símbolo sólo si aquello que representa es conocido.” Y añade: “Para comprender el lenguaje o vocabulario de un artista determinado, en un modo no descriptivo, debe haber una actitud atenta y receptiva por parte del espectador, con respeto, perseverancia y paciencia”. Bourgeois es plenamente consciente de la dificultad que entraña manejar un lenguaje artístico tan elaborado como el suyo, y por eso pide esfuerzo. Y realmente ese fue mi caso, sólo cuando le he dedicado tiempo con una buena actitud y mucho empeño, he empezado a percibir su lenguaje. La otra palabra clave para todo espectador de arte, es respeto. Es fácil caer en el menosprecio de la obra de un artista porque no somos capaces de reconocer su lenguaje. Bourgeois también admite que la gente siempre ve algo nuevo en el trabajo “cosas que el artista no puso allí o que no sabía que había puesto –analogías sucesivas o asociaciones de temas con los símbolos serán leídas y reinterpretadas.” Por este motivo, lo realmente importante es que el trabajo se sostenga a sí mismo, “sin explicación”, pues una vez fuera del estudio, “la pieza empieza una vida propia

para bien o para mal” y “la intención del artista ya no importa” (Notas de finales de la década de 1960, cit. en Bourgeois et al., 1998, pp. 75–76)

Habiendo dicho esto y estando de acuerdo con la afirmación de que todo objeto de arte tiene una vida propia más allá de la que el artista quiso darle, hay que decir que Bourgeois controla y maneja muy bien la simbología y el mensaje de su obra, ya sea a través del título, de palabras o frases sobre la pieza, con textos que la acompañan o con declaraciones posteriores, Bourgeois conduce la mirada del espectador hacia una determinada perspectiva e induce su pensamiento hacia un tipo de asociaciones y analogías determinadas. Por eso en la gran mayoría de los innumerables catálogos y monográficos de la artista, muchas de las obras se interpretan según las palabras de la propia artista, así las interpretaciones tienden a homogeneizarse. Evidentemente, siempre hay personas que dan interpretaciones muy distintas sobre una pieza. Y eso, lejos de molestar a Bourgeois, era algo que ella apreciaba:

[...] Varias personas me dijeron esto, pero no lo era. No era mi intención. Siempre me hace muy feliz que la gente me dé una interpretación que sea una completa sorpresa para mí. Significa que la pieza funciona a muchos, muchos niveles y será capaz de albergar muchas interpretaciones. (Swenson, 1982, p. 8)

Una última reflexión respecto al hecho de que un trabajo concreto debe sostenerse a sí mismo. Creo que sería más acertado pensar que el trabajo debe de sostenerse en relación a los otros trabajos del artista, que es lo que nos permite oír su idioma. Y aunque es fantástico cuando un trabajo se sostiene por sí mismo en términos absolutos –dejando de lado la intención del artista, las explicaciones de los críticos y sin ver nada más de la obra del artista–, en la gran mayoría de los casos, lo que hace atractiva una obra individual, es el formar parte de una propuesta artística con un lenguaje original y bien articulado. Es decir, visualizar y conceptualizar el conjunto de una obra que nos permita acercarnos a una nueva subjetividad, aportándonos maneras de pensar, ver y sentir. Dentro de una obra tan colosal como la de Louise Bourgeois siempre encontraremos piezas que puede que nos parezca que no se sustentan por sí mismas, incluso piezas que nos desagradan profundamente o no nos interesan, pero en el conjunto de la obra juegan su parte y tienen su relevancia. Es en esta globalidad desde donde hay que aproximarlas.

Entre lo manifiesto y lo oculto

Volviendo a los símbolos y a aquello que los integra, encontré esta definición de Áurea Muñoz del Amo que me pareció muy interesante porque coincide en uno de los aspectos esenciales sobre los símbolos recogidos en una declaración de Bourgeois.

El símbolo forma parte integrante de nuestra iconografía. El símbolo es un icono visual que encierra una complejidad significativa socialmente difundida y aceptada, resumida en forma de expresión gráfica. En este sentido es importante señalar que el símbolo es una unidad sintética cuyo significado se debate entre dos polos opuestos: lo manifiesto y lo oculto. Tras la objetividad iconográfica del símbolo se esconde siempre un sentido más profundo. El símbolo integra lo consciente y lo inconsciente bajo una misma apariencia. (Muñoz del Amo, 2013, pp. 21–22)

La clave de esta definición es entender que un símbolo es una “unidad sintética cuyo significado se debate entre lo manifiesto y lo oculto”. Unidad sintética, con capacidad de aglutinar muchos significados complejos y no siempre análogos, de sintetizarlos y representarlos bajo una misma expresión gráfica. Los símbolos significan, comunican dirigiéndose a nuestro consciente y a nuestro inconsciente. Los significados conscientes los podemos procesar como discursos mentales, elaborar como información sobre el símbolo y describir para que otras personas entiendan las asociaciones y analogías sobre las que trabaja. Pero en un símbolo siempre habrá algo de misterioso, algo que funciona a nivel inconsciente y que es extremadamente difícil de explicar con palabras. Algo que nos hace resonar y sentir emociones únicas o que nos proyecta hacia lugares internos de nuestro ser a los que no llegamos desde la consciencia.

En este mismo sentido, Louise Bourgeois afirma que su obra está compuesta a mitades iguales por material inconsciente y memoria (entiendo que la parte de nuestra memoria que tiene que ver con el proceso consciente de recordar o pensar en eventos pasados, de registrar acontecimientos por diferentes métodos y acceder a ellos para trabajarlos posteriormente). Su obra, sus símbolos, siempre han jugado con el misterio de las cosas, mucho más allá de los que la artista nos cuenta explícitamente o lo que el símbolo significa más popularmente.

“Claro que el inconsciente es importante en mi obra, pero también para las personas que sólo quieren ser conscientes. Es una mezcla al cincuenta por ciento entre inconsciente y memoria. Si no hay memoria, hay vacío. Mi obra nunca ha sido explícita, sino que se ha situado en el misterio de las cosas.” (Calderón, 1996, p. 40)

Y es este misterio, lo que no es explícito, lo que da cierto margen para que cada uno pueda sintonizar con el símbolo desde su propia subjetividad.

1.3.2.2 Modelar un lenguaje artístico

Bourgeois es una creadora nata de símbolos que expresan las inquietudes de una época. Ella escoge y recrea sus propios símbolos, algunos muy personales y poco populares, otros sin embargo, con una larguísima genealogía que se remonta a los orígenes de la historia. Bourgeois es conocedora de los relatos mitológicos y los utiliza como inspiración y como parte explícita en su obra. También conoce el arte de la prehistoria de primera mano ya que viaja con su marido e hijos, en 1953 a las cuevas de Lascaux, en Francia. Viaje que ejerce una fuerte influencia en su posterior trabajo.¹⁸ Es también una gran conocedora del arte etnográfico, del arte tribal, del arte de los niños y de arte de los degenerados, temas estudiados y ampliamente desarrollados en la tesis doctoral y posterior docencia de su marido, Robert Goldwater. Todos estos conocimientos le permitirían jugar o hacer referencia a interpretaciones de símbolos que son “socialmente difundidos y aceptados”, de acuerdo con la definición anterior de Muñoz del Amo.

Pero casi todos los símbolos que utiliza se los hace suyos, se los apropia otorgándoles un significado personalizado que se añade a los muchos niveles de significación que ya poseen, un significado que a veces es radicalmente nuevo. Y eso tiene un riesgo elevado:

“[...] Esta pieza [Femme Couteau] tiene que ver con la tristeza de la que hablábamos antes, con la alienación. El artista del siglo XX que utiliza símbolos está marginado debido a que el sistema de símbolos es privado. Después de haber trabajado con símbolos aún tienes privacidad, aún te encuentras solo, porque no estás seguro de que nadie pueda entenderlo excepto tú. El precio que hay que pagar por la privacidad es la soledad.” (*Swenson, 1982, p. 10*)

Para que uno no se quede completamente sólo en la lectura de un determinado símbolo, es decir, para que el público comparta este nuevo nivel de significación que el artista ha querido otorgarle, es necesario primero que la gente comprenda el nuevo significado –sepa de lo que está hablando– y segundo, que lo asocie fácilmente con el significante propuesto por el artista. Como reza Bourgeois en la siguiente cita, eso implica que los artistas sean perspicaces y que entiendan cuáles son las principales inquietudes de la sociedad en la que viven.

“Los símbolos viven y mueren, y nuestra tarea, como artistas, es forjar lo que es importante hoy y será un símbolo mañana; por consiguiente, los artistas son clarivi-

¹⁸ Información facilitada por Wendy Williams del Louise Bourgeois Studio en marzo de 2015.

dentes y, en pequeña medida, tratan de hacer progresos, mirar al futuro en lugar de al pasado y tratar de hacerlo sin superstición”. (Perera, 2008, p. 22)

Como se argumentó ampliamente en el primer subcapítulo de este capítulo: “Autonomía y libertad desde el conocimiento”, Louise Bourgeois es una persona muy formada y que lee y aprende durante toda su vida. Además su localización geográfica, primero en París y después en Nueva York, y los círculos de conocidos y amistades en los que se mueve le permiten conocer de primera mano algunas de las tendencias artísticas y corrientes de pensamiento más significativas de su tiempo.

De esta manera, aunque la mayoría de las personas nunca hubieran asociado “este” significado a “ese” significante, gracias a su conocimiento y a la expresión plástica y textual de Bourgeois, muchas de las personas que admiran su obra consiguen conectar con su simbología. Y cuando esto sucede es maravilloso, porque uno se siente comprendido o consigue visualizar algo que tenía dentro y de lo que no era consciente facilitando la expresión y el conocimiento de uno mismo. Es muy fácil encontrar en Internet o en entrevistas comentarios de artistas, críticos o amantes del arte que reflejan el efecto que produce la obra de Bourgeois y su simbología en ellos: “Pero incluso si no siempre entiendo su simbolismo sin su explicación, su arte crea una resonancia eléctrica en mí. Lo siento dentro de mí.”¹⁹ o “Al ver aquella imagen sentí una fascinación inmediata, pensé que alguien a quién no conocía me había hecho un retrato perfecto.”²⁰

1.3.2.3 Reiteración de significantes y significados

Como en cualquier idioma, el significado de los signos palabras –o de los símbolos– se comprende y se llega a adquirir gracias a la repetición. Cuantas más veces se encuentre un mismo signo en diferentes posiciones gramaticales, de sintaxis y en diferentes contextos –diferentes formas, materiales, técnicas o escala– más fácil será que comprendamos las variaciones, giros y sutilezas de su significado.

Tan necesaria es la repetición para el que aprende un idioma como para el que lo crea. Y Louise Bourgeois repite constantemente sus símbolos, de tal manera que un significante puede tener un significado distinto en un momento del tiempo y décadas después volver a encontrar ese mismo significante realizado con otro material, o con otra técnica o combinado con algún otro elemento que le otorga nuevas cua-

¹⁹ <http://www.recycledart.biz/2013/03/21/louise-bourgeois-weaving-symbolism/>

²⁰ Conversación con Maria Fluxà. Artículo adjunto al final de este trabajo de tesis.

lidades y facilita nuevos significados. Durante toda su carrera añade complejidad y profundidad a su lenguaje, re-volviendo a algunos símbolos clave de su lenguaje.

La repetición de los símbolos en la obra de Bourgeois se tratara con profundidad en el apartado “3.2. La revuelta durante el proceso creativo”.

1.3.2.4 Establecimiento de normas y significados

Sin embargo, esta carpeta ilustrada [*He Disappeared into Complete Silence*] no sólo es un anticipo programático de la reinención de Bourgeois como escultora, sino también un manifiesto literario en el que la artista esculpe las palabras para engendrar su propio lenguaje y da entrada a los lectores en el país donde se habla ese idioma. Es un país [...] donde las palabras que se escriben y se leen son las suyas no sólo porque revelan la vida que se esconde detrás de su obra visual, sino también porque establecen las normas y las formas que definen su lenguaje literario. (Vuong, 2015, p. 15)

Ella misma se encarga en muchas ocasiones de enunciarlo o descifrarlo en ciertos aspectos. En momentos distintos puede darnos interpretaciones diferentes, e incluso contradictorias. Pero lo importante es que el significante que ella construye, modela, coloca o dibuja, consiga hablar y crear vínculos con lo que ella busca significar.

Por ejemplo, Bourgeois realiza *He Disappeared into Complete Silence* en 1947, una serie de nueve grabados, que muestran edificios altos, austeros y sobrios, como los que ve en la ciudad de Nueva York donde vive. Los grabados están acompañados de pequeñas relatos tristes que suceden a personas.

Bourgeois nos dará las claves para entender porque utiliza los rascacielos para acompañar estas narraciones:

“Mis rascacielos realmente no son sobre Nueva York. Los rascacielos reflejan una condición humana. No se tocan” (Meyer-Thoss, 1992, p. 178)

O también en otra entrevista, explicará porque estos rascacielos están contruidos con elementos geométricos básicos y lo que simboliza en su lenguaje:

Susi Bloch: Empezaste a hacer escultura en 1947, con un trabajo que parece tener una fuerte relación con el tema de los aguafuertes y parábolas, *He Disappeared into Complete Silence*, publicado en 1947.

Bourgeois: Tienen relación principalmente por su geometría simbólica. Las figuras geométricas, círculos, semicírculos, puntos, líneas, vectores ... eran mi vocabulario y lo siguen siendo hoy en día. La base de la geometría euclidiana es que las paralelas nunca se tocan. El paralelismo excluye cualquier tipo de contacto, la distancia sigue siendo la misma en el tiempo.

Susi Bloch: ¿Qué entiendes por geometría simbólica?

Bourgeois: Me refiero a la geometría sólida como símbolo de seguridad emocional.



He Disappeared into Complete Silence (1947-2005)

Conjunto de 11 grabados con aguafinta y coloreados a mano, acompañados de texto 25,6 x 17,9 x 1,6 cm. Colección The Easton Foundation.

(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 31)

La euclidiana u otras clases de geometría son sistemas cerrados donde las relaciones se pueden anticipar y son eternas. Es natural para mí expresar emociones a través de las relaciones entre elementos geométricos, en las dos dimensiones (*Bloch, 1976, pp. 102–103*)

1.3.2.5 Características del idioma Bourgeois

Oxímoron

En el imaginario de Bourgeois, ninguna forma es unitaria. Todas son implícitamente dualistas, aunque todos los binarios que ella propone están sujetos a fracturas, circunvoluciones y teselaciones infinitas. [...] (Storr, Robert *Abstracción un Morris 2007*, p.21)

Una de las características más habituales en el lenguaje de Bourgeois es la combinación de signos binarios en una misma forma. Se trata de conceptos duales opuestos, a veces contrarios, a veces diversos el uno del otro (como abierto y cerrado, público y privado, individual y colectivo, claro y oscuro, femenino y masculino, íntimo y expuesto, etc.).

A menudo sus piezas funcionan como un oxímoron:

Oxímoron 1. m. *Ret.* Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido; p. ej., *un silencio atronador*.²¹

Lo que es tan interesante de esta figura es el hecho de que la combinación de los dos significantes origine un nuevo significado, más allá de la yuxtaposición de los dos significados originales. Por otro lado, hay que tener en cuenta que tanto los símbolos o signos por separado como el resultado de su combinación no tienen una sola interpretación, si no que están “sujetos a fracturas” y a “teselaciones infinitas”, es decir, que sus significados son ricos, admiten muchos matices, oposiciones y contradicciones.

Femme Couteau (1970)

Por ejemplo, la pieza *Femme Couteau* (1970), está formada por dos símbolos, uno relativo a la mujer –dos pechos– y otro al hombre –el falo. El objeto parece tener una empuñadura por donde cogerlo en un lado y acaba en forma punzante por el otro.

²¹ Definición de “oxímoron” consultada en el diccionario de la Real Academia Española en línea (<http://lema.rae.es/drae/?val=>) el 25 de agosto de 2015.

Además de los conceptos duales falo y pecho, femenino y masculino, podemos pensar en otros binarios como suave y punzante, defensa o ataque, amenaza o seducción. Así el objeto final puede convertirse algo nuevo. Podría representar un objeto étnico para un ritual de fertilidad o simbolizar el poder de la unión femenino-masculino. Podría ser una arma secreta o simbolizar un “ataque defensivo” disuasorio. Podría representar la “amenazante seducción” o convertirse en objeto para dar placer sexual.

Femme Couteau
(1969-1970)
Mármol rosa.
8,8 x 66,9 x 12,3 cm.
Colección particular.
(Tilkin, 2012, p. 56)



He aquí la explicación de la creadora de la escultura:

“La gente dice que es una forma agresiva, pero no lo es. Ella es inofensiva, no tiene brazos, y ¡tiene mucho miedo! Está en un período defensivo de su vida. Es una chica que ha encontrado un cuchillo, pero no sabe qué hacer con él. Es una cosa hermosa, brillante, pero no útil para ella. Después de todo, ella es sólo un pequeño pajarito defendiendo su nido” (Declaraciones de 1979 cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 115)

Este es un buen ejemplo para discutir ésta y otras de las características que trataremos a continuación sobre el lenguaje de Bourgeois. Para empezar rápidamente encontramos los binomios agresivo y inofensivo, agresión y defensa, miedo y valentía (al empuñar un cuchillo). En la versión original en inglés dice “She is harmless, armless, but very afraid!”, juega con las palabras “harmless” (sin daño, inofensivo) y “armless” (sin brazos). A Bourgeois le encantan los juegos y asociaciones de palabras. Por otro lado, las figuras humanas sin brazos aparecen amenudo en su obra, y aquí, con esta asociación nos explica que en su lenguaje la ausencia de estas extremidades significa indefensión o inocuidad. Para acabar, la ironía, siempre muy presente en su discurso. Por un lado, nos dice que la chica ha encontrado el cuchillo

y que no sabe que hacer con él porque ella es sólo “un pequeño pajarito defendiendo su nido”, pero por el otro vemos un objeto duro y pesante, punzante y que se puede empuñar fácilmente. Parece que esta mujer se ha convertido en el cuchillo y esta segura de sí misma, y no que estemos delante de un ser pequeño, asustadizo sujetando algo ajeno que no sabe manejar.

Ambigüedad, ambivalencia y polisemia

En muchas obras, polisemia, ambigüedad y ambivalencia son conceptos intercambiables y que se pueden aplicar a una misma obra. En otras un concepto es más aplicable que el otro. Vamos a ver algunas diferencias.²²

Ambiguo, gua: 1. adj. Dicho especialmente del lenguaje: Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión.

Teniendo en cuenta esta definición, la ambigüedad tiene una cierta connotación negativa en el sentido que las diferentes interpretaciones que admite no generan riqueza o conocimiento sino incertidumbre o confusión.

Ambivalencia: 1. f. Condición de lo que se presta a dos interpretaciones opuestas.

En este caso lo importante es que entran en juego dos posibles interpretaciones opuestas, y por tanto se podría aplicar a muchos de los conceptos binarios que aparecen cuando analizamos las obras de Bourgeois. A diferencia del oxímoron, entiendo que al analizar la obra se puede hacer la lectura desde un concepto o desde el opuesto, pero no es su característica el generar un tercer significado a partir de la combinación de las dos posibles interpretaciones. A diferencia de la ambigüedad, aquí son dos las ideas que se manejan, y deben ser claras y opuestas, en la ambigüedad puede haber más y no ser tan evidentes las ideas de las que estamos hablando.

Me parece interesante citar aquí un pequeño fragmento de Robert Storr:

Ignorante hasta hace pocos años de los escritos de Bachelard, el arte de Bourgeois, sin embargo, se adapta y amplía suficientemente las categorías fenomenológicas que Bachelard enumera y analiza. Duro o suave, pesado o ligero, enfáticamente inerte o aparentemente en movimiento, construido o destruido, derramado, ajustado o cortado,

²² Definición de “ambiguo”, “ambivalencia” y “polisemia” consultadas en el diccionario de la Real Academia Española en línea (<http://lema.rae.es/drae/?val=>) el 2 de septiembre de 2015.

cada una de las obras de Bourgeois resultan de, y representan, el conflicto de voluntades que Bachelard describe tan vivamente. Y cada uno en su extraña particularidad reencarna un aspecto específico de la naturaleza polimorfa del artista, del mismo modo que invoca nuestra propia “pluralidad de llegar a ser”. (Tàpies et al., 1990, p. 207)

La potencia de la obra de Bourgeois es que realmente no se sitúa en una conjunción disyuntiva entre los dos conceptos “construido o derruido” sino que se sitúa en una conjunción copulativa “construido y derruido”, es decir la posibilidad de ser ambas al vez, quizá en cierto sentido, quizá en diferentes momentos, quizá en lo que se refiere a ciertos aspectos de la cosa, pero ambas al fin y al cabo, invocando la “pluralidad del llegar a ser”

El tercer concepto de este punto es la polisemia:

Polisemia: 1. f. *Ling.* Pluralidad de significados de una palabra o de cualquier signo lingüístico. 2. f. *Ling.* Pluralidad de significados de un mensaje, con independencia de la naturaleza de los signos que lo constituyen.

En este atributo un signo o una combinación de signos generan una pluralidad de significados, es decir de tres en adelante. Además aquí no se menciona ningún tipo de connotación negativa.

En este sentido promueve la reflexión la siguiente cita de la escritora Siri Hustvedt:

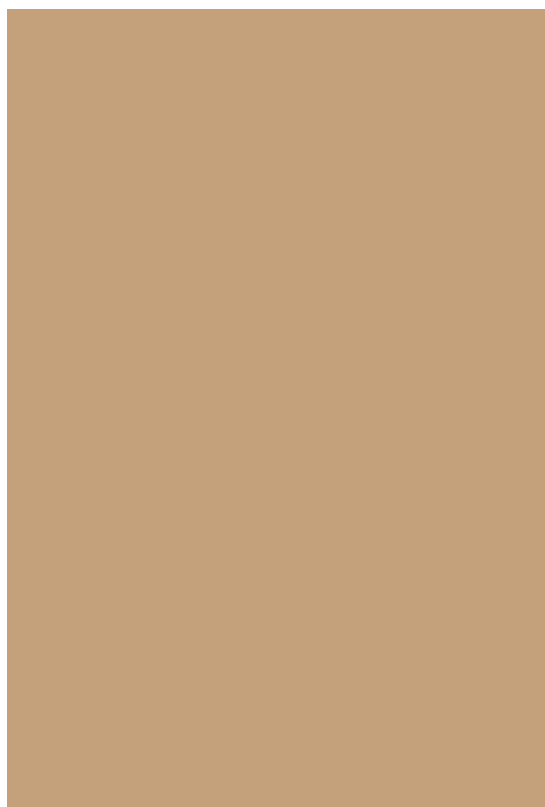
El cuerpo de Louise Bourgeois es múltiple y potente. Toma prestado del arte moderno y a la vez transforma su vocabulario. Es femenino y masculino, atemorizado y valiente, blando y duro. Habla el lenguaje del espacio y de la forma y juega tanto con el reconocimiento y como con la extrañeza. (Hustvedt, 2007)

Me parece muy relevante el último binomio que propone: reconocimiento y extrañeza. Muchas obras de Bourgeois son ambiguas en este sentido, porque nos provocan un sentimiento de reconocimiento y de extrañeza a la vez, que nos confunde y nos genera incertidumbre a la vez nos atrae e interesa. Estos dos conceptos son relevantes porque “el reconocimiento” se dirige a la consciencia y “la extrañeza” se dirige más al inconsciente. Así cuando un trabajo combina ambas sensaciones consigue llegar a la totalidad de nuestra psique simultáneamente. Bourgeois es una maestra en ello. Además, se puede relacionar “reconocimiento” con el concepto de ambivalencia o polisemia del que hablábamos y quizá “extrañeza” tenga mucho más que ver con la ambigüedad. Sea como fuere, ambos son protagonistas en la obra de Bourgeois.

A continuación veremos algunas obras de Bourgeois a modo de ejemplo.

***Standing Figure* (2004)**

Cuando observamos *Standing Figure* (2004) y recuperando la cita de Hustvedt –“[el arte de Bourgeois] es femenino y masculino, atemorizado y valiente, blando y duro”– podemos leer una figura que es femenina –tiene pechos y esta dentro de una forma redondeada y curva, y que es masculina –el hecho de que no tenga brazos y la campana que la cubren podrían representar una forma fálica. Es una mujer que tiene miedo –y por ese motivo se protege dentro de un recinto cerrado– o es valiente –porque se aguanta erguida y está expuesta a la mirada de los demás. Duro es el cristal y blando es el tejido. Seguimos con la cita: “habla el lenguaje del espacio y de la forma y juega tanto con el reconocimiento y como con la extrañeza”. La campana se apropia de una parte del espacio, y a la vez se convierte en el espacio habitado por la figura que hay en su interior. Reconozco lo que veo pero a la vez me genera muchos interrogantes y resonancias que no llego a verbalizar. A cada persona le producirá las suyas. Más allá de eso, es una pieza muy bella.



Standing Figure (2004)
Tejido, acero inoxidable y vidrio.
55,9 x 51,1 x 61 cm. Colección Louise
Bourgeois Trust.
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 131)

Son interesantes los siguientes dos fragmentos de Larrea y Medel, para acercarnos a *Standing Figure* (2004), aunque no hayan sido escritos pensando en esta pieza, porque ponen de manifiesto la ambivalencia de algunos conceptos y la ambigüedad de algunas interpretaciones:

Para construir estos cuerpos [se refiere a las figuras hechas en tejido en general] utiliza felpa, trozos de tapices, tejidos elásticos y pieles sintéticas. Los cuerpos no tienen cosidos los retazos al azar, sino que el corte y el diseño están pensados para darle una estructura, marcar un músculo, la forma del cráneo, o una zona concreta. Por eso, las figuras parecen desnudas a la vez que vestidas. Crea la “piel” o el tejido a base de unir trozos de otros tejidos y de esa manera va construyendo y formando el cuerpo. Sugiere la violencia de la piel cortada a trozos pero al mismo tiempo las figuras son cálidas y delicadas. Por ello, por la contradicción que se ve en la misma pieza, resultan inquietantes y atractivas. Son figuras que transmiten la sensación de necesitar afecto, de ser vulnerables y frágiles. (Larrea Príncipe, 2007, p. 267)

La obra de Louise Bourgeois [...] la trufan naturalezas como cuerpos, cuerpos que se deforman, rostros en los que la forma humana se desdibuja y la identidad se diluye, vendajes no sabemos si para sanar la herida o para esconderla: la intención la decidimos nosotros. (Medel, 2015)

Trani episode (1971)



Trani Episode (1971)
Mármol. 43,1 x 55,8 x 58,4 cm.
Colección Hauser & Wirth, Suiza.
Foto de Christopher Burke.
(Bernadac, 2006, p. 114)

Trani episode (1971) se adhiere a la lógica de la ambivalencia masculino-femenina (*Trani* es un lugar en Italia). Pero aquí la forma es más simplificada y condensada en una especie de embrión de senos distendidos que también evocan falos. (Bernadac, 2006, p. 115)

Cell (Arch of Hysteria) (1992-1993)

Cell (Arch of Hysteria) (1993)
 Acero, bronce, hierro y tejido.
 302 x 368,5 x 305 cm. Colección
 del Centro Andaluz de Arte
 Contemporáneo, Sevilla.
 (Storr et al., 2003, p. 134)

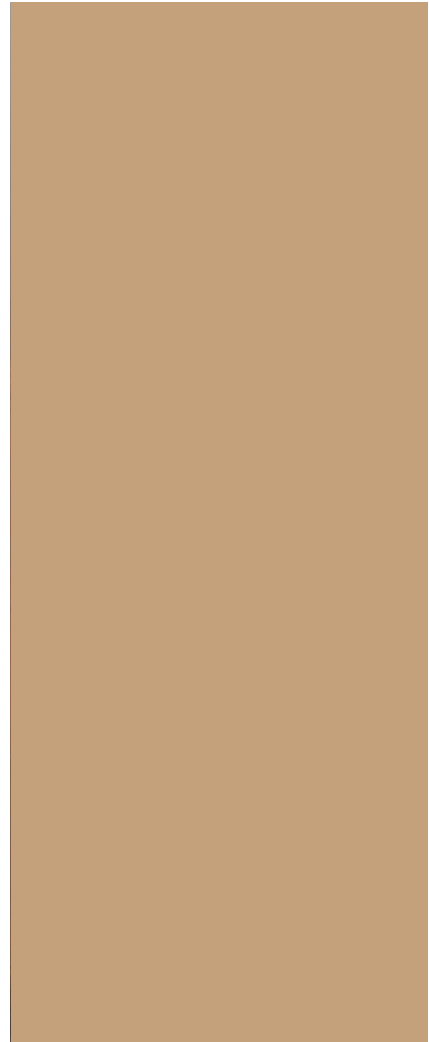
Otro claro ejemplo de ambivalencia podría ser el arco de la histeria de *Cell (Arch of Hysteria)* (1992-1993). El arco significa dos opuestos: el placer orgásmico y el dolor emocional. Tanto cabe una interpretación como la otra y de hecho, para Bourgeois significa los dos al mismo tiempo, por tanto se trata de un símbolo cien por cien ambivalente:

“La celda con la figura o arco de la histeria se ocupa de dolor emocional y psicológico. Aquí está el arco de histeria, placer y dolor se fusionan en un estado de felicidad. Su arco –el crecimiento de la tensión y la liberación de la tensión– es sexual. Se trata de un sustituto del orgasmo, sin acceso al sexo. Ella crea su propio mundo y es muy feliz. En ninguna parte está escrito que una persona en estos estados esté sufriendo. Ella funciona en una celda hecha a su medida, donde las normas de la felicidad y del estrés son desconocidas para nosotros.” (Schwartzman, 2003, p. 134)

Una vez leída su explicación, podríamos afirmar que conceptualmente se trata además de un oxímoron, puesto que placer del orgasmo y el dolor emocional crean un tercer significado que Bourgeois asigna al símbolo del arco de la histeria: la felicidad.

***Femme Maison* (1947)**

***Femme Maison* (1946-1947)**
 Óleo y tinta sobre lienzo.
 91,5 x 35,6 cm. Colección de Ella M.
 Foshay, Nueva York. Foto de Donald
 Greenhouse.
 (Greenberg & Jordan, 2003, p. 37)



***Femme Maison* (1946-1947)**
 Óleo y tinta sobre lienzo.
 91,5 x 35,5 cm.
 (Storr et al., 2003, p. 51)

Las *Femme Maison* de Bourgeois [mujeres casa o amas de casa] han causado una fuerte impresión en muchas personas durante décadas. No hay catálogo de Bourgeois donde no aparezcan referenciadas, por la importancia que tuvieron en su

trayectoria y para las feministas de los 1970. Por mi parte, he escogido esta serie porque me permite explicar con claridad la capacidad polisémica que caracteriza muchas de sus obras y símbolos, y porque a mí también me fascinaron desde el primer momento que las vi.

Al igual que la mayoría de la literatura generada a partir de estas *Femme Maison*, mi primera interpretación de este potente símbolo fue el alegato de la opresión de la mujer por parte de la cultura patriarcal. Aprisionamiento, limitación espacial y competencial al territorio doméstico. Veía a una mujer encerrada en su casa, sin un rostro que la subjetivara, sin capacidad para salir de ella. Como si de un triste y maldecido bonsái se tratara, al que quieren convertir en algo bello a base de amputarlo y darle la forma deseada por su artífice.

Con tiempo y análisis, lectura y reflexión empecé a ver que la simbología de estas imágenes podía ser interpretada desde perspectivas muy diferentes a mi visión original. Fue muy gratificante cuando descubrí que lejos de poner en cuestión o contradecir de lo que pensaba, las nuevas interpretaciones, ya fuera propias o ajenas, enriquecían mi pensamiento, flexibilizaban el intelecto y propiciaban lo que también se llama pensamiento lateral. Igualmente es muy sustancioso ver que la misma artista interpreta diferentemente sus propios símbolos en diferentes momentos de su vida.

Algunas de las posibles interpretaciones de las *Femme Maison* de 1946-1947 son: opresión de la mujer por el patriarcado, limitación de la subjetividad y la consciencia; humor y caricaturización de los estereotipos femeninos; subjetivación y animación del objeto casa; ironía e infantilización de la mujer; adaptación al medio y capacidad de hibridación; grandiosidad de una mujer frente a su medio habitual.

Opresión de la mujer por el patriarcado

Como he comentado ésta fue la primera lectura que hice de las imágenes, y la que más frecuentemente he leído y escuchado en estos años de estudio:

Se trata en principio de dibujos, óleos y grabados que muestran figuras de mujeres desnudas a las que violentamente, se les ha incrustado una casa en la parte superior del cuerpo. [...] Ésta división abrupta del cuerpo que literalmente parte a la mujer en dos, funciona como fragmentos opuestos; afirma y niega, muestra y esconde dos realidades distintas: el sexo y la cara. En principio, el hecho de encorsetar a la mujer a la forma de una vivienda se equipara con el vínculo que culturalmente, circunscribe a la figura femenina al ámbito doméstico. [...] Así, el hecho de sustituir el rostro por una casa trae consigo no sólo la imposibilidad de una comunicación directa a través de la mirada, sino

la negación de la conciencia, su parte racional e intelectual y, por extensión, la voz, la palabra, ha sido clausurada. (Uzcátegui Araujo & Valencia, 2010, pp. 124–125)

Es la conciencia la que está constreñida, encadenada por la fuerza restrictiva de los usos y las costumbres domésticas, sociales o matrimoniales. (Cooke, 1999, p. 63)

Arquitectura y cuerpo humano interactúan, por lo que la casa no es un hogar o un refugio, sino que se convierte en una prisión para el cuerpo. [...] En una pintura de 1946-1947, la cabeza de la mujer está escondida en una mansión de cuatro pisos [...] Bourgeois nos ofrece la imagen de una mujer aterrorizada en una situación espeluznante. [...] En la versión gráfica de 1947 (impresa en 1990), la situación parece haber empeorado –la casa ahora no sólo cubre la cabeza, sino toda la parte superior del cuerpo hasta el ombligo. [...] *Femme Maison* podría traducirse como “mujer casa”, aunque también como “ama de casa”. En esta serie, la casa se ha convertido en su identidad restrictiva. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 17)

Humor y caricaturización de los estereotipos femeninos

En su libro “Fantastic Reality” Mignon Nixon cuenta al relación de Louise Bourgeois con el movimiento surrealista. Resulta muy interesante su interpretación de la *Femme Maison* como una mofa de los estereotipos femeninos que los surrealistas reproducían constantemente.

Trabajos como *Femme-Maison* [...] Una parodia del cadáver exquisito, desnuda desde la cintura, llevando una casa por cabeza, la *Femme-Maison*, caricaturiza, en un vocabulario surrealista pautado, las fantasías surrealistas de lo femenino, combinando un dibujo caricaturesco con los roles con los que los surrealistas atrapan a las figuras femeninas: *femme-fatale*, *femme-enfant*, *female-muse*, histérica, *phallic-mother*, con los roles de madre y esposa en los que la mujer es confinada por las convenciones patriarcales. En contraste con la impasividad de una maniquí, catatónicamente inerte y silenciosa figura femenina, o figurita, que domina el imaginario surrealista, la *Femme Maison* es un personaje animado, un sujeto que objeta a su propio secuestro y silencio. (Mignon Nixon en Daniel et al., 2007)

Adaptación al medio - inteligencia vital - capacidad de hibridación

Assumpta Bassas propone que salgamos de la interpretación de la *Femme Maison* como una prisión donde se niega la subjetividad de la mujer, y que leamos la imagen como la relación que se establece entre el espacio y el cuerpo que lo habita. Uno de los grandes indicadores de inteligencia y una de las capacidades básicas para la supervivencia, es la adaptación al medio. La *Femme Maison* la podríamos interpre-

tar com el símbolo de una mujer con una capacidad de adaptación tan superior al medio que su cuerpo se hibrida con la casa donde habita.

No podemos detenernos en una lectura de este híbrido que convierte la casa en una jaula o prisión y el cuerpo en el espacio de la subjetividad femenina negada. Bourgeois ha utilizado mucho los fragmentos del cuerpo combinados entre sí, o bien con otras realidades formales o magmáticas en su magnífico trabajo escultórico. Tal y como ella declara, su interés no es propiamente el cuerpo sino el mecanismo de comportamiento/articulación del cuerpo en relación con el mundo y con los demás. Del mismo modo, el tema de la arquitectura es fundamental en su producción y se halla directamente relacionado con esta exploración de la subjetividad y su reconfiguración a través de una noción de espacio-en-relación-con-el-cuerpo. Bourgeois declara: “El espacio no existe, es una metáfora de la estructura de nuestra existencia” (Assumpta Bassas en Casanova Bohigas et al., 2001, p. 118)

La segunda cita es muy curiosa porque en ella Deborah Wye, al contrario de lo que propone Bassas, llega a negar las propias palabras de Louise Bourgeois, cuando se pronuncia a favor de la interpretación de la adaptación y aceptación del entorno y las tilda de reprimidas.

Femme Maison, representa el cuerpo de una mujer con la cabeza sustituida por una casa. Una de estas imágenes es ahora bastante conocida, y es considerada por las feministas de las últimas dos décadas como un poderoso símbolo de la libre expresión amordazada (la artista hizo un grabado de esta imagen en 1984). Sin embargo, sus recientes comentarios acerca del grabado Femme Maison no son reveladoras e incluso podrían ser consideradas como un poco reprimidas o como una especie de auto-negación: “Lo considero perfecto”, dijo. “Une lo personal con su entorno... es una especie de aceptación.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 21)

Ironía e infantilización de la mujer

La siguiente es otra interpretación de la propia Bourgeois sobre su *Femme Maison*. En ella la mujer aparece como un ser entre inocente y distraído. Como si de un niño pequeño se tratase, la mujer piensa que con taparse la cabeza, uno desaparece de la vista de los demás, de la misma manera que con ese gesto, los demás desaparecen de su propia vista.

“La mujer es obviamente bonita, pero no se da cuenta del efecto que tiene sobre nosotros. Ella no sabe que está medio desnuda, y no sabe que está tratando de esconderse. Es decir, es totalmente contraproducente porque se muestra a sí misma en el mismo momento en que piensa que se está ocultando.” (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 98)

La subjetivización /animación de la casa

En esta cita Hustvedt consigue que invirtamos la lectura tradicional de *Femme Maison*. Pasamos de ver a una mujer contenida en una casa a ver su contrario, es decir, como una casa se convierte en mujer, a la vez que sitúa la imagen con respecto al surrealismo.

La casa/mujer de *Femme Maison* están dentro y fuera de la arquitectura que no puede contener sus enormes pero vulnerables cuerpos. La deuda con el surrealismo es obvia. Al igual que en *Le Modèle Rouge* (1935) de Magritte, en que botas y pies son uno, Bourgeois hace que el continente se convierta en el contenido. Pero mientras que el impulso en el surrealismo siempre fue hacia la objetivación –convirtiendo a la persona en cosa– Bourgeois hace exactamente lo contrario. Sus casas inanimadas cobran vida. (Hustvedt, 2007)

Grandiosidad de la mujer frente al medio habitual

Ésta, si se me permite, es la interpretación que más me interesa en la actualidad. Veo en la imagen a una mujer que habitualmente vivía en su casa, protegida y a gusto con su hábitat. Pero que poco a poco, fue aprendiendo, y creció intelectual y espiritualmente. Tanto y tanto aprendió, tanto y tanto creció, que su entorno se le quedó pequeño. Su cuerpo se le salió de la casa, sus vestidos entonces diminutos, ya no cubrieron su cuerpo. Una situación ridícula, pero que supo tomarse con humor. Y en todo caso, muy positivo para ella, que con la casa por montera se fue a descubrir el mundo por ella misma, con toda la libertad de la que pudo disfrutar.

Para terminar este punto citaremos a Deborah Wye, quién tuvo la oportunidad de trabajar estrechamente con ella en varias ocasiones. Estas declaraciones nos permiten entender como la polisemia en sus obras es una constante incluso para la propia artista, quién a veces sufre cuando se develan ciertas interpretaciones quizá demasiado sombrías. Pero en todo caso, la idea de que su obra pueda conectar con la psique del espectador estimulando sus propias interpretaciones es un aspecto que le maravilla:

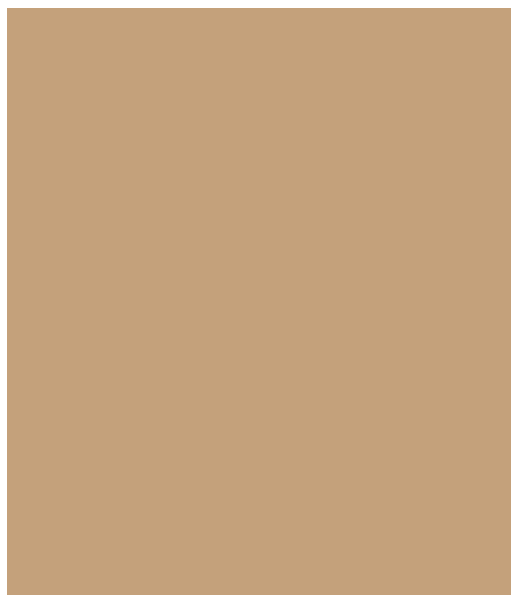
En cada momento diferentes capas de significado son relevantes para la artista, y ella a menudo ha respondido de manera diferente a una misma obra en momentos distintos, dependiendo de su estado de ánimo. Durante las numerosas entrevistas para este catálogo, algunas veces las reflexiones de Bourgeois surgían con facilidad y otras no. En ciertas ocasiones salió de la habitación para no reconocer algunas de las motivaciones que se revelaban. Se hizo evidente que sus grabados actuaban para ella como una especie de test de Rorschach, y que revivir sus emociones a menudo era agotador. A ella le fascina la idea de que sus grabados puedan tener un efecto similar en el espectador. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 15)

Humor e ironía

Otra gran constante en la obra de Bourgeois es su sentido del humor y una ironía muy desarrollada. Es el contrapunto a una temática profunda, psicológica y a veces pesante. Está en su carácter y en toda su obra. Para muchos una de sus mejores cualidades.

Hay un concepto que se repite a lo largo del trabajo de Bourgeois: el humor. Algo que se experimenta a lo largo de su obra es la risa, a veces carcajada, un tono ingenioso, burlesco, pastiche. Muy inteligente, que propone juegos lingüísticos, que juega con las ambigüedades sonoras de las palabras. Hay algo de lúdico en su obra, en su manera de hacer, de deshacer y rehacer, algo juguetero, jovial. (Tamar Garb cit. en Daniel et al., 2007)

Merci Mercy (1999)

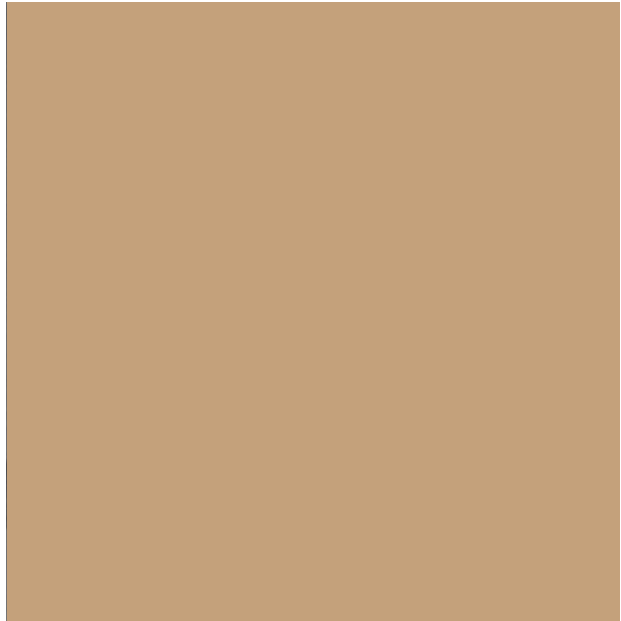


Merci Mercy (1999)
Relieve de pared: plomo
y acero. 26 x 21 x 1,3 cm.
Colección Louise
Bourgeois Trust
(Müller-Westermann &
Vuong, 2015, p. 169)

En *Merci Mercy* tenemos un ejemplo de un tipo de humor basado en las palabras y en su sonoridad. *Merci* [gracias en francés] *mercy* [compasión, piedad, en inglés]. Una declaración que aunque pueda parecer evidente, tiene su profundidad descifrada a través de la siguiente cita:

“Para mí el sentido del humor es el equivalente de la compasión. Este, es el final del camino, donde no te puedes equivocar. Lo has hecho. Has conseguido compasión, pero también has conseguido sentido del humor. Así que, la vida ya no es peligrosa”. (Gorovoy y Asbaghi, 1997, p. 260)

El retrato de Robert Mapplethorpe (1982)



Louise Bourgeois, 1982.
The Estate of Robert Mapplethorpe.
(Kotik, Sultan, & Leigh, 1994, p. 57)

El retrato más conocido de Bourgeois es también el que mejor la retrata, por su buen sentido del humor y su osadía. En 1982 Bourgeois visita el estudio del famoso fotógrafo Robert Mapplethorpe. Para la ocasión escogió un abrigo bien peludo y su escultura de un pene a gran escala de yeso y látex titulado *Fillette* (1968). En su cara una sonrisa traviesa consigue la complicidad de quién la mira. “A mí esta señora me produce una inmensa simpatía... Ésta es la famosa foto que le hizo Robert Mapplethorpe.”²³ Este es el comentario del periodista y escritor Antón Castro en su escrito sobre la adjudicación del premio Aragón-Goya 2008 a Louise Bourgeois. Y es cierto, Bourgeois puede causar mucha simpatía.

Pero si se observa un poco más, si se averigua el título de la pieza que sujeta, si se leen sus comentarios, otras interpretaciones más irónicas empiezan a surgir:

Apretando el objeto contra su costado como si se tratara de otra cosa, algo ordinario que pudiera llevar de esa manera, un periódico doblado, un paraguas, un bastón, o quizá un bolso o una mascota, en cambio Louise Bourgeois sujeta su escultura *Fillette*. “*Fillette*”? Significa en francés “niña” [o muchachita], es un falo de látex de más de medio metro de altura que Bourgeois describe como una muñeca, su muñeca. (Nixon, 1991)

²³ <http://antoncastro.blogia.com/2008/031101-louise-bourgeois-premio-aragon-goya.php>

Estamos ante una mujer mayor, sonriente, sujetando un pene al que llama “Fillette”. Vemos entonces a una mujer atrevida y perspicaz, que sujeta un gigantesco falo con toda la naturalidad y osa llamar al gran símbolo del patriarcado “muchachita”. Y así aparece, afable, jovial y campechana. Toda una heroína para muchas, con su abrigo melencólico.

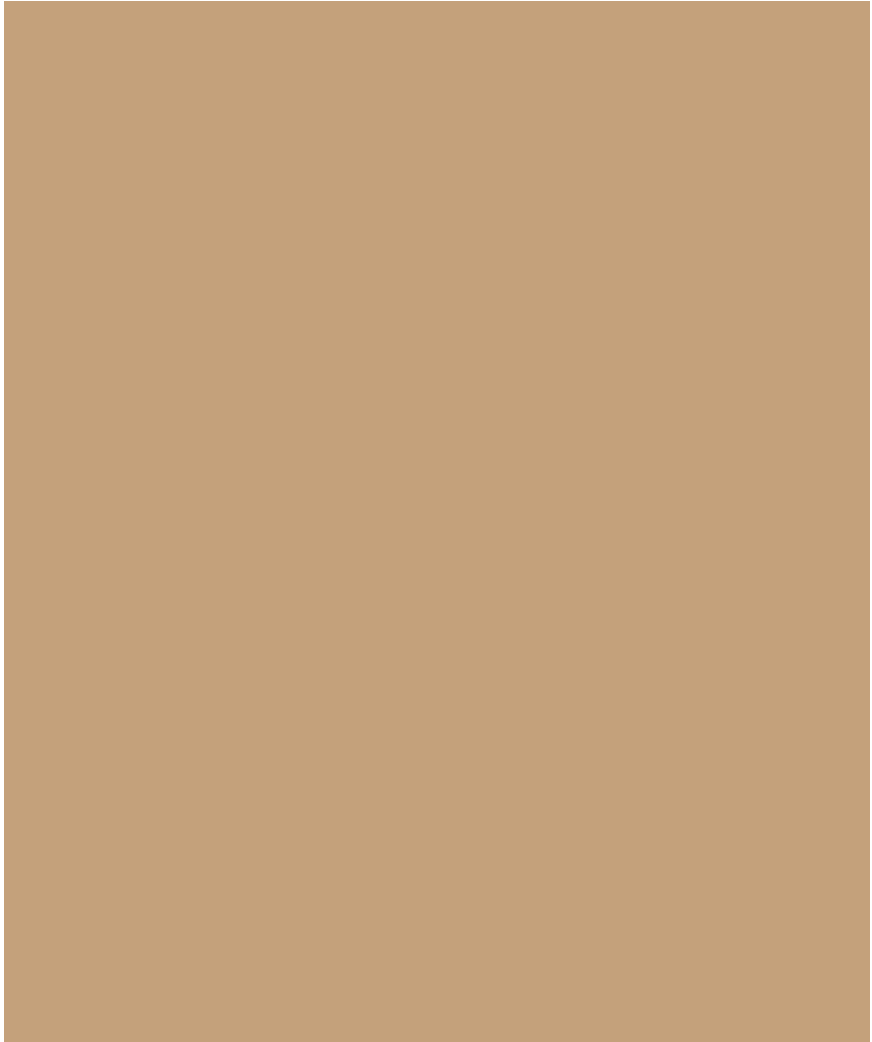
Pero como siempre Bourgeois da un giro más a esta ya habitual interpretación de la imagen con sus comentarios:

“El falo es el sujeto de mi ternura. Trata de vulnerabilidad y protección. Después de todo, yo vivía con cuatro hombres, con mi marido y mis tres hijos. Yo era la protectora. También era la protectora de mi hermano; él lo sabía, lo reconocía, y lo utilizaba. Aunque me siento protectora del falo, esto no significa que no le tenga miedo. ‘No remuevas el avispero.’ Uno niega el miedo como un domador de leones. Existe el peligro y la ausencia de miedo. (Meyer-Thoss, 1992, p. 181)

Aquí ya entramos en otra dimensión interpretativa. Quizá no haya tanta ironía sino un punto de vista radicalmente diferente, honesto y llano con su experiencia vital. Quizá sí que Bourgeois siempre fuera más fuerte que los hombres que a su alrededor y fuera su protectora durante la mayor parte de su vida. Y su naturalidad “portando el signo de la masculinidad por excelencia” es porque entiende que los hombres a los que simboliza son tan vulnerables y están tan expuestos como las mujeres. Aunque acabe reconociendo que esta declaración no significa que no tenga miedo del patriarcado ni de los hombres, pero es una relación con los del otro sexo que también le reporta emoción.

Virtues Theologales (2001)

Tenemos aquí otro ejemplo del humor de Bourgeois. Por un lado vemos la margarita símbolo de los enamorados en estado de ensoñación preguntándose si son o no correspondidos por sus amados. Pero cuando miramos el texto sobre los pétalos leemos sobre uno de ellos “je t’aime” [te quiero]. Esto nos lleva a la conclusión de que quizá no se esté preguntando si es o no correspondida, sino que sea una manera chistosa de preguntarse sobre sus propios sentimientos por otra persona, a modo de juego, como si fuera posible decidir al azar sobre los sentimientos que uno tiene e imponérselos a uno mismo. Y para rematar, entra en juego el título de la obra. El dibujo se llama Virtues Theologales [Virtudes teologales]:



Virtues theologales (2001)
Lino con bordados. 50 x 70 cm.
Colección The Easton Foundation.
(<http://thirddrawerdownstudio.com/>)

Virtud teologal: 1. f. *Rel.* Cada una de las tres, fe, esperanza y caridad, cuyo objeto directo es Dios.²⁴

²⁴ Definición de "virtud teologal" consultada en el diccionario de la Real Academia Española en línea (<http://lema.rae.es/drae/?val=>) el 25 de agosto de 2015.

Las tres virtudes teologales se refieren a Dios de manera directa (como su origen -proviene de Él-, y como su motivo). Sirven para disponer a los cristianos en los diversos aspectos de su relación con Dios.²⁵ Añadiendo así una capa más de significado a la irónica imagen.

Disonancia visual narrativa

Finalmente, y después de pensarlo detenidamente, creo que ésta es una de las características más importantes en la obra de Bourgeois, aunque quizá exista un término más adecuado.

No he encontrado ninguna referencia a este término como tal en la actualidad, pero sí encontramos algunas referencias a conceptos muy similares que nos ayudan a explicar su significado: disonancia cognitiva, disonancia audiovisual o disonancia ludonarrativa.

La disonancia cognitiva es un término muy conocido y estudiado en psicología que desarrolló Leon Festinger en 1957: "A Theory of Cognitive Dissonance". Stanford, CA: Stanford University Press. El concepto ha sido criticado y ampliado desde entonces, pero su idea básica sigue siendo la misma:

Hace referencia a la tensión o desarmonía interna del sistema de ideas, creencias y emociones (cogniciones) que percibe una persona al mantener al mismo tiempo dos pensamientos que están en conflicto, o por un comportamiento que entra en conflicto con sus creencias. Es decir, el término se refiere a la percepción de incompatibilidad de dos cogniciones simultáneas, lo cual puede impactar sobre sus actitudes. [...] La psicología contemporánea ha desarrollado que los significados o las creencias son procesos sociales, por lo que la contradicción en esos significados no puede reducirse a un proceso individual interno.²⁶

Por lo tanto, la disonancia cognitiva se produce cuando dos pensamientos entran en conflicto, ya sean ideas, creencias o emociones y hacen que actuemos de una determinada manera para reducir el malestar y volvernos a sentir bien.

En cuanto a la disonancia audiovisual ha sido estudiada en algunas investigaciones en diferentes universidades, por ejemplo, hay una de las investigaciones se a

²⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Virtudes_teologales

²⁶ Información consultada en la página "Disonancia cognitiva" de Wikipedia el 1 de septiembre de 2015 https://es.wikipedia.org/wiki/Disonancia_cognitiva

publicado bajo el nombre de “Mild Auditory-Visual Dissonance in Television News May Exceed Viewer Attentional Capacity” [Una leve disonancia audio-visual en las noticias de la televisión puede exceder la capacidad de atención del espectador].²⁷

Con respecto a la disonancia ludonarrativa, esta se refiere a la intersección de los elementos lúdicos con la historia narrada en un videojuego. Es decir, cuando la mecánica del videojuego traiciona la historia que se está contando. Al tratarse de algo tan popular como los videojuegos encontramos muchas más entradas en Internet sobre este concepto, algunas de ellas escritas por blogueros jugadores que comentan su decepción con un videojuego en que la historia no resulta creíble o en el que el personaje con el que juegan o la prueba que tienen que superar no es coherente con el recorrido del personaje o de la historia hasta ese momento.

Volviendo a Louise Bourgeois, creo que en su obra constantemente encontramos ejemplos que lo que sería una disonancia visual narrativa. En otras palabras, la imagen que nuestros ojos ven –ya sea en dibujo, grabado o escultura– aparentemente no tiene conexión con la narración o el texto que la acompaña –ya sea el título de la obra, el texto inscrito en ella, las declaraciones de la artista o los análisis que otros escriben respecto de ella. Es muy curioso el efecto que esto tiene en los espectadores de la obra de Bourgeois. A veces uno de los dos mensajes es tan potente –ya sea por su simbología o por los procesos personales, sociales o culturales que implica– que no vemos la contradicción tan fuerte con lo que nos comunica el otro elemento, con lo cual lo obviamos o lo disfrazamos o si nos preguntan buscamos una justificación que sea coherente con nuestra lectura predominante. Otras veces es evidente que los dos son contradictorios pero su combinación va más allá de la simple contradicción y permite emerger un nuevo significado, como en el caso del oxímoron del que hablábamos anteriormente. Cuando así sucede es muy satisfactorio porque se trata de una nueva idea que no conocíamos de manera consciente anteriormente pero que sí que nos era familiar por haberla experimentado en cierta manera. Otras veces, finalmente, no nos convence la disonancia que se produce entre lo visual y lo narrativo y no lo entendemos ni nos consideramos que la obra en cuestión nos aporte nada en absoluto.

Realmente creo que una investigación sobre la disonancia visual narrativa en la obra de Louise Bourgeois sería un estudio sustancioso, porque es uno de los puntos clave para que su obra resulte tan estimulante y enigmática, reconocible y extraña, evidente y hermética, cuando habla de la condición humana y de sus experiencias personales, logrando resonancias con la psique de muchas personas.

²⁷ <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2958.1991.tb00546.x> abstract consultado el 1 de septiembre de 2015

Algunos ejemplos:

***Je t'aime* (1977)**



Je t'aime (1977)
Tinta roja sobre papel. 20,9 x 32,3 cm.
Colección privada, Holanda.
(Bernadac, 2006, p. 77)

En *Je t'aime* (1977) [te quiero] vemos una hoja con la repetición de un concepto, en columnas y filas. No sé si en la actualidad aún se impondrá este castigo, pero para mis contemporáneos y personas mayores, es la típica sanción impuesta en la escuela a los niños y niñas. Las más habituales, en una hoja, cuando se trataba de faltas de ortografía con la consiguiente repetición de la palabra, una y otra vez, para que quedara grabada en la memoria y no volviera a producirse en el futuro. Y en la pizarra, cuando se trataba de una falta en el comportamiento, y se quería dar un ejemplo público ante toda la clase, obligando al estudiante a que repitiera una frase de arrepentimiento o una declaración de principios que se autoimpondría en el futuro.

Al estilo de Bart Simpson en los títulos de crédito de “The Simpsons”, cuando siempre aparece castigado escribiendo en la pizarra de su escuela con gran sentido del humor, Bourgeois repite en su hoja de castigo la frase “te quiero”. He aquí la disonancia, “el querer”, social y culturalmente, no es un comportamiento reprochable ni que tenga que ser castigado, bien al contrario, en nuestras sociedades cristianas, el amor es la cualidad más esencial y necesaria que toda persona debe cultivar, respecto a sí misma, a sus prójimos y respecto a Dios. Pero otra cosa es la realidad

mundana y las relaciones humanas que todos tenemos. Quién más quién menos tiene una relación en el que se ve “obligado” a querer a alguien –un marido, un hijo, un padre, un amigo–, y esa obligación se vive como un castigo, aunque a veces no se pueda admitir.

10 AM is When You Come to Me (2006)



10 AM is When You Come to Me (2006)
Aguafuerte, acuarela, lápiz y gouache sobre papel, 1 de 21 páginas en el conjunto. Cada una 38 x 91 cm.
Collection the Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 162)



10 AM is When You Come to Me (2006)
Aguafuerte, acuarela, lápiz y gouache sobre papel, 11-20 de 21 páginas en el conjunto. Cada una 38 x 91 cm.
Collection the Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 164)

En *10 AM is When You Come to Me* (2006), un conjunto de veintiuna láminas muestra las manos del artista a la espera de su asistente Jerry para venir y trabajar con ella. Durante treinta años él vendría a las 10h todos los días excepto los domingos. El trabajo se refiere a la espera y la gratitud hacia las manos que la ayudan, pero también conlleva un matiz de ansiedad por si él no llegara a tiempo, o no viniera en absoluto. Esa admisión de esta dependencia por parte de la artista de noventa y cuatro años de edad, hace de este un trabajo muy potente y emotivo. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 161)

Hasta ahí todo muy correcto. De hecho en el apartado 1.1.2. Libertad en el viaje y en la vejez, comento esta costumbre en el trabajo que Bourgeois mantuvo hasta una edad muy avanzada. Recuerdo que cuando escribía sobre ello pensé en estos grabados para ilustrar mis palabras. Fui a escanear la imagen y fue entonces cuando miré las 21 láminas que la componen con más atención. Vi que la última tenía una simbología especial en la que no había reparado hasta ese momento:

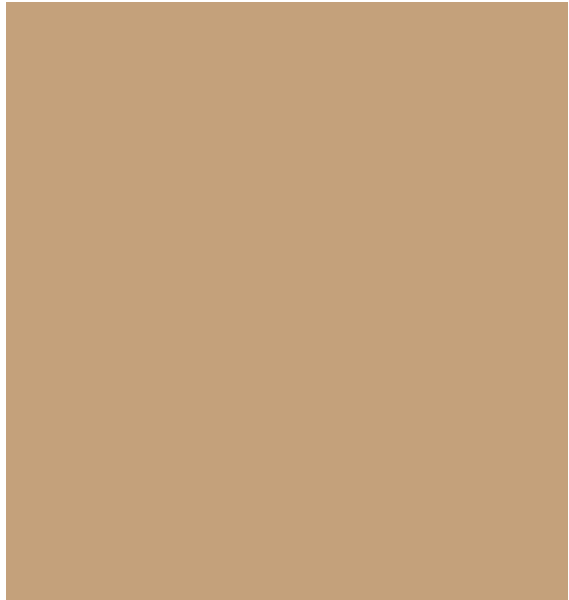


10 AM is When You Come to Me (2006)
Aguafuerte, acuarela, lápiz y gouache sobre papel, 21 de 21 páginas
en el conjunto. Cada una 38 x 91 cm. Collection the Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 165)

Honestamente, me perturbó. Siempre había leído el mismo tipo de interpretación aquí citada, para esta pieza y otras versiones que existen de la misma. Así que al buscar la reproducción de estos grabados tenía en mi mente la imagen de una Louise Bourgeois muy mayor y dependiente, la incansable artista que espera a su asistente para poder seguir trabajando en su obra. Pero de repente vi esta imagen, con un hombre en el horario del reloj, marcando las doce, desnudo y con sus brazos y su pene tendidos hacia la figura de una mujer, en el minuterero que marca las diez. ¡Qué más puedo decir! En su momento, mi inconsciente hizo que desestimara esta obra, sin darle más vueltas.

Al reflexionar sobre el concepto de la disonancia visual narrativa en la obra de Bourgeois, este trabajo volvió mi cabeza. A lo mejor sólo se trata de una expresión más del humor picante de Bourgeois, pero aún así, es muy sorprendente leer las interpretaciones y los comentarios sobre ella y que nadie haga el más mínimo comentario sobre el último grabado de este conjunto. Es como si no existiera o como si su simbología no añadiera nada diferente a la observación inicial. Esto no hace más que confirmar el potente efecto de este tipo de disonancia en el análisis de la obra de Bourgeois.

Sin título (I Have Been to Hell) (1996)



Sin título (I Have Been to Hell) (1996)
Pañuelo bordado 49,5 x 45,7 cm.
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 209)

Sin título (I Have Been to Hell) (1996) es otra imagen muy conocida de Bourgeois. De hecho, esta obra y su texto se ha convertido en el nombre e imagen de la gran exposición dedicada a Bourgeois en 2015 y que viajó de Estocolmo a Málaga. Nos encontramos aquí ante otro tipo de disonancia visual narrativa, porque lo que entra en contradicción es el texto: “I Have Been to Hell and Back, and Let Me Tell You, It Was Wonderful” [He estado en el infierno y he vuelto, y déjame decirte, fue maravilloso] con el aspecto visual y matérico de la obra. Algunas partes de la vida de Bourgeois son muy conocidas, y ella misma muchas veces ha contado lo difícil y doloroso de algunos episodios. Bourgeois es una exploradora de su inconsciente y muchas veces ha descendido al lado oscuro de su ser en los largos períodos de su trabajo personal, psicoanalítico y artístico. Por poco que se conozca la vida y la imponente obra de Bourgeois, esta frase consigue hacer vibrar y emocionar.

Tanto por la primera afirmación de haber estado en el infierno y haber sido capaz de volver, como por la segunda, cuando contra todo pronóstico, afirma que la experiencia fue maravillosa. ¡Y por qué no creerla!

Pero aquí la disonancia visual narrativa se produce a causa del formato en el cual esta reproducida esta intensa declaración. Se trata de un pañuelo como los que se llevaban a principios del siglo pasado, de tejido fino, colores celestes, y con unas bonitas letras bordadas. Uno atribuiría esta frase a una estrella del rock desmesurada y en cambio la imagen corresponde a los delicados trabajos de bordado que sabían hacer nuestras abuelas.

Para completar la explicación sólo hace falta retroceder hasta los ejemplos que he utilizado para hablar de las características de lenguaje de Bourgeois –oxímoron, ambivalencia, ambigüedad, polisemia, humor e ironía– *Cell (Arch of Hysteria)* (1992-1993), *El retrato de Robert Mapplethorpe* (1982), *Virtues Theologales* (2001), *Merci Mercy* (1999) y *Femme Maison* (1947). En todos ellos, encontramos algún ejemplo de disonancia visual narrativa. Por lo tanto, se trata de un recurso muy frecuente en su producción artística.

1.3.3 Capacidad de reproducción

En este tercer y último punto trataremos sobre cómo la obra de Bourgeois es inmensamente fértil y por lo tanto, tiene una gran capacidad de reproducción.

Más allá de su propia eficacia y la de sus colaboradores directos para organizar exposiciones individuales, aquí se analizará como su obra ha sido incluida en un más de un millar de exposiciones colectivas, gracias a la riqueza de significados que hemos tratado en el punto anterior y al interés y dedicación de muchísimas personas. Se trata de una obra que ha sido capaz de reproducirse constantemente en algo ajeno pero a la vez muy propio, y contribuir a muchísimas propuestas expositivas sobre temas muy diversos, aportando su germen a múltiples discursos contemporáneos.

Además de su capacidad para generar significado a través de las exposiciones, su obra ha servido como motivo para que pensadores desde muchas áreas de conocimiento escribieran y desarrollaran sus propias ideas. Veremos las grandes cifras sobre las publicaciones monográficas y los catálogos, y haremos un comentario sobre otro tipo de publicaciones, en especial las tesis publicadas en España.

Para acabar, se hará un inciso sobre la otra vía de reproducción que tienen los grandes artistas y que se mide a través de la influencia que ejercen sobre la obra de otros

artistas. Infortunadamente, este estudio no puede detenerse en desarrollar este punto que podría ser de gran interés plástico y conceptual.

1.3.3.1 Un millar de exposiciones colectivas

Las exposiciones colectivas bien articuladas y con los medios suficientes arrojan un tipo de conocimiento radicalmente diferente al que transmite una exposición individual.

Una exposición individual permite asomarnos al universo de un artista, ver algunas de sus propuestas y las relaciones que se dan entre ellas. De la misma manera también nos permite percibir el lenguaje de esa persona. Es decir, podemos ver lo que nos dice y cómo nos lo dice. Es el artista quién se muestra.

En cambio una exposición colectiva permite asomarnos a la idea del comisario, seguir su línea visual y argumental sobre un tema, un concepto, o varios de ellos, que nos ilustra a través de la selección del trabajo de diferentes artistas. Es el comisario quién muestra.

Un artista muestra aún sin quererlo. Dificilmente uno puede hacer como si no fuera sí mismo. Es decir, un modelo, diez dibujantes, veinte minutos de tiempo, y el profesor del curso podría distinguir qué dibujo es de quién al instante. Siempre y cuando haya algo de trabajo manual, claro está.

En cambio el trabajo de un comisario es otra historia completamente diferente. Él o ella tiene que seleccionar y saber mostrar, porque habla a través de muchas voces diferentes, y en cierta manera tienen que entonar juntas o si no, parece una olla de grillos.

En otras palabras, a menudo un trabajo aislado de un artista se encuentra desnudo, se muestra vergonzoso, causa una pobre impresión. Y aún más, mostrar esa obra al lado de otra obra completamente diferente puede acabar de darle la estocada final y dejarlo totalmente en entredicho, tanto por su aspecto como por el contenido.

Y al contrario, una pieza que pudiera perfectamente pasar inadvertida por si sola, al verse reforzada, reiterada, acompañada por muchas de sus compañeras, cobra una fuerza multiplicadora y convierte al soldado acobardado en parte de un ejército.

Volviendo al principio, una exposición individual nos habla de la visión de una persona a través de su propia obra. Puede haber muchísimo trabajo, puede haber muchos

temas, pero al final hay siempre la misma persona detrás, y por muchos registros, muchos cambios o muy larga que sea su vida, es una subjetividad única, irrepetible y finita.

En cambio, en una exposición colectiva hay un conjunto de subjetividades que dialogan, que se combinan, que se secundan y que hablan de lo mismo aunque sea de maneras diferentes. Y de esa combinación, surgen ideas nuevas, contraposiciones que matizan, rectifican o amplían. Y por encima de ellas, hay otro tipo de artista, el que cocina y sirve un plato elaborado con variados ingredientes pero con un resultado final único.

¿Qué significa, entonces, que la obra de un artista aparezca en muchas exposiciones colectivas – más allá de que esté de moda? Significa que es relevante para las inquietudes de una época, que dialoga con facilidad con la obra de otros artistas y que es capaz de causar una fuerte impresión en los comisarios profesionales, de tal manera, que cuando diseñan una exposición piensen en ella.

Si analizamos desde esta perspectiva la obra de Bourgeois (a partir de los datos que dispongo) contabilizamos la descomunal cifra de 1039 exposiciones colectivas hasta el día de hoy. Se dice muy rápido pero cuesta de imaginar.

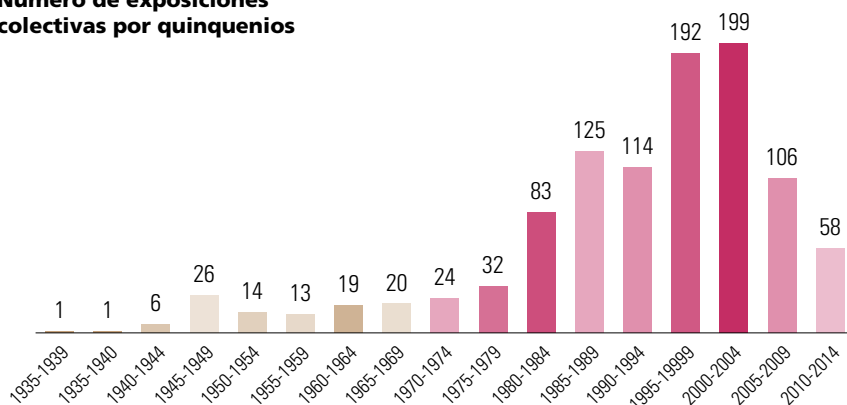
Si comparamos el gráfico de exposiciones colectivas con el de las individuales, veremos que en la década de 1930 Bourgeois sólo participó en dos exposiciones colectivas. La década siguiente sería una década importante para Bourgeois, sobre todo el segundo quinquenio, porque además de tener exposiciones individuales muy importantes en su trayectoria, participo en 32 exposiciones colectivas. Después el empuje disminuiría.

Aunque siempre se hace mucho inciso en que Bourgeois expuso muy poquito en solitario durante la década de 1950 –con tres exposiciones– y los 15 años siguientes hasta 1974 -con sólo dos exposiciones a principios de los 1960– sí que vemos que siempre participó en exposiciones colectivas. Si observamos el gráfico, aunque en la década de 1950 se produce un freno, podríamos decir que en cada lustro su participación en colectivas va aumentando progresivamente hasta que en los 1980 se produce el gran salto, con 83 exposiciones colectivas en el primer quinquenio -11 en el caso de las individuales– y 125 en el segundo –29 en el caso de las individuales. Así reafirmamos que la década de los 1980 sucedió el arranque de su carrera.

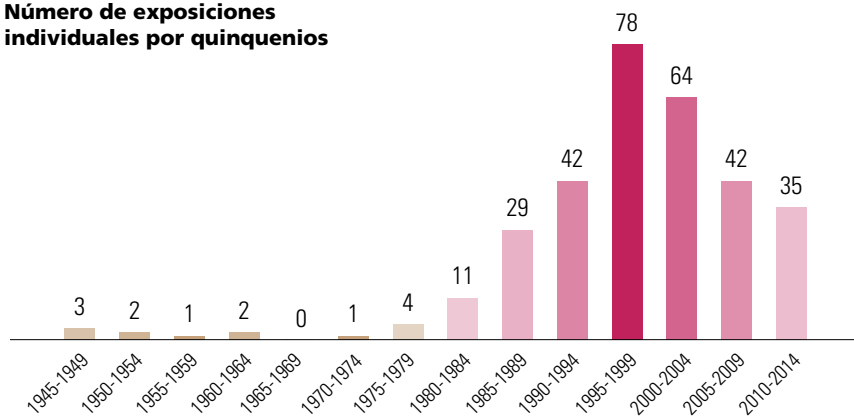
Si analizamos el gráfico de exposiciones colectivas vemos que el quinquenio estrella es el de 2000 a 2004, casi a la par con el precedente. Así que podríamos decir que Bourgeois ha tenido dos décadas igualmente estelares, de gran difusión de su obra

en exposiciones colectivas, la de los 1990 –con 306 exposiciones– y la de los 2000 con 305 exposiciones. En el primer quinquenio de la década de 2010 la cifra desciende muy considerablemente.

Número de exposiciones colectivas por quinquenios

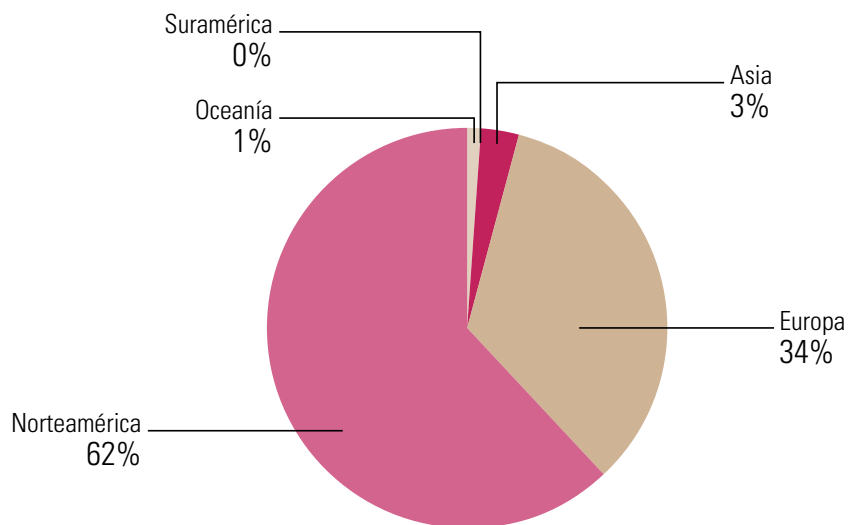


Número de exposiciones individuales por quinquenios



Como en el caso de las exposiciones individuales, la década de 1990 es la que acumula un mayor número con un total de 120 exposiciones, seguida de la década de los 2000 con 108 colectivas.

Si en las exposiciones individuales, Norteamérica y Europa se repartían el pastel con un 94% de las exposiciones individuales en su territorio, cuando analizamos el mismo dato respecto a las colectivas vemos que la cifra es aún dos puntos mayor, llegando al 96%



Aunque en Oceanía y Asia su presencia ha sido exígua, se puede decir que el único continente donde su obra no ha estado presente es África. No obstante su influencia ha sido básicamente en el mundo occidental.

Nro. Expos. Colectivas

CONTINENTES	1930	%	1940	%	1950	%	1960	%	1970	%
Norteamérica	0		32	97,0%	27	100,0%	34	87,2%	54	96,4%
Europa	1	100,0%	1	3,0%	0		5	12,8%	2	3,6%
Asia	0		0		0		0		0	
Oceanía	0		0		0		0		0	
Sudamérica	0		0		0		0		0	
Total	1		33		27		39		56	

Nro. Expos. Colectivas

CONTINENTES	1980	%	1990	%	2000	%	2010	%	TOTAL	%
Norteamérica	154	87,5%	213	87,5%	120	39,3%	14	21,9%	648	62,4%
Europa	21	11,9%	96	11,9%	177	58,40%	48	75,0%	351	33,8%
Asia	1	0,6%	22	0,6%	6	2,0%	1	1,6%	30	2,9%
Oceanía	0		3		2	0,7%	1	1,6%	6	0,6%
Sudamérica	0		4		0		0		4	0,4%
Total	176		338		305		64		1039	100,0%

Si observamos la tabla exposiciones individuales y colectivas por países, vemos que Bourgeois ha contado con exposiciones en 35 países tanto para las individuales como para las colectivas. Si juntamos los datos, vemos que ha tenido obra expuesta en un total de 41 países.

España en ambos casos se coloca alrededor de la séptima posición del ranking mundial.

PAÍSES	INDIVIDUALES	COLECTIVAS	TOTAL	POSICIÓN
EEUU	127	634	761	1
Germany	27	65	92	2
UK	25	65	90	3
France	26	51	77	4
Switzerland	17	35	52	5
Italy	7	36	43	6
Spain	12	24	36	7
Austria	8	19	27	8
Canada	10	11	21	9
Japan	4	16	20	10
Sweden	10	8	18	11
Netherlands	5	11	16	12
Belgium	2	13	15	13
Australia	4	6	10	14
Brazil	4	4	8	15
Mexico	4	3	7	16
Denmark	4	3	7	17
South Korea	5	3	8	18
Poland	2	4	6	19
Norway	2	3	5	20
Czech Republic	1	4	5	21
Russia	2	1	3	22
Iceland	2	1	3	23
Greece	2	1	3	24
Finland	2	1	3	25
Luxembourg	1	2	3	26
Liechtenstein	0	3	3	27
Israel	0	3	3	28
India	0	3	3	29

PAÍSES	INDIVIDUALES	COLECTIVAS	TOTAL	POSICIÓN
China	1	1	2	31
Turkey	0	2	2	32
Qatar	1	0	1	33
Portugal	1	0	1	34
Hungary	1	0	1	35
Cuba	1	0	1	36
Costa Rica	1	0	1	37
Bermuda	1	0	1	38
Argentina	1	0	1	39
Taiwan	0	1	1	40
Slovenia	0	1	1	41
Monaco	0	1	1	42
Total general	323	1039	1362	

De igual manera que para las exposiciones individuales me hubiera gustado analizar qué tipo de técnicas se habían mostrado más –dibujo, grabado, escultura... o una combinación de ellas– o por temática o retrospectivas. O también analizar qué tipo de obras habían sido expuestas con más asiduidad y por qué motivos. Con las exposiciones colectivas, lo que sería muy interesante es estudiar en qué tipo de discurso artístico, filosófico, cultural o social se había incluido su trabajo. Hacer una clasificación de las grandes temáticas donde se ha mostrado su obra, y ver con que otros artistas se la ha expuesto conjuntamente o en contraposición.

Sólo como una pequeña muestra de la gran riqueza de temas expositivos en los que la obra de Louise Bourgeois ha sido significativa, he traducido al español los nombres de la mayoría de las exposiciones en que ha participado desde 2010:

AÑO	TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN COLECTIVA TRADUCIDA AL ESPAÑOL	ESPACIO EXPOSITIVO	CIUDAD
2010	La belleza de la distancia: Canciones de supervivencia en la era de lo precario	Museum of Contemporary Art	Sydney
2010	Incorpóreo	Aspen Art Museum	Aspen CO
2010	De una colección de trabajos abstractos en papel 1941-1971	Cheim & Read	New York NY
2010	La casa surrealista	Barbican Art Gallery	London
2010	Manteniéndolo real. D. Daskalopoulos Collection	Whitechapel Art Gallery	London
2010	Louise Bourgeois / Hans Bellmer	Sammlung Scharf-Gerstenberg	Berlin
2010	Cosas de niños: fantasía y ferocidad en el arte reciente	The Fruitmarket Gallery	Edinburgh
2010	Brújula en mano: selección de la colección de dibujos contemporáneos	Institut Valencia d'Art Modern	Valencia
2011	El surrealismo, soy yo! Salvador Dalí & Louise Bourgeois, Glen Brown, Markus Schinwald, Francesco Vezzoli	Kunsthalle Wien	Vienna
2011	Si vivieras aquí, ya estarías en casa en estos momentos	CCS Bard Hessel Museum of Art	Annadale-on-Hudson
2011	Doble sexo: Hans Bellmer y Louise Bourgeois	Wexner Center for the Arts	Columbus OH
2011	La casa sin la puerta	David Zwirner	New York NY
2011	Tejido como forma	Jack Tilton Gallery	New York NY
2011	112 Greene Street: un nexo de ideas a principios de los años 70	Salomon Contemporary	New York NY
2011	Louise Bourgeois y Tracey Emin. No me abandones.	Royal West of England Academy	Bristol
2011	Arte y moda. Entre la piel y la vestimenta	Kunstmuseum Wolfsburg	Wolfsburg
2011	En punto. Diseño del tiempo, tiempo de diseño	La Triennale	Milan
2011	Héroes	Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea	Turin
2011	Entre: arista del devenir	Palazzo Fortuny	Venice
2011	En el país de las maravillas: las aventuras surrealistas de las mujeres artistas en Méjico y los EEUU	Museu de Arte Moderno	Mexico City
2011	Él desapareció en completo silencio - relectura de una obra de arte de Louise Bourgeois	De Hallen	Haarlem
2011	El intervalo luminoso	Guggenheim Museum	Bilbao
2011	Surrealismos en París	Foundation Beyeler	Basel
2012	El hombre desnudo	Lentos	Linz
2012	Hombres desnudos. Desde 1800 hasta el presente	Leopold Museum	Vienna
2012	Arte de otro tipo: Abstracción Internacional y el Guggenheim, 1949-1960	Guggenheim Museum	New York NY
2012	Mujeres escultoras de la Academia Nacional	National Academy Museum	New York NY

2012	Una casa de hojas	David Roberts Art Foundation	London
2012	Bronce	Royal Academy of Arts	London
2012	Esperar, temblar, querer: trabajos de la colección DRAF	The Hapeworth Wakefield	Wakefield
2012	Ellas: Mujeres artistas del Centro Pompidou	Seattle Art Museum	Paris
2012	La percepción en el arte contemporáneo	Kunsthalle zu Kiel	Kiel
2012	Arte contemporáneo y sus raíces	Galleria dell'Accademia in Florence	Florence
2012	Anhelando la perfección	Kröller-Müller Museum	Otterlo
2012	Louise Bourgeois - Antoni Tàpies	Galeria Soledad Lorenzo	Madrid
2012	El factor grotesco	Museo Picasso	Malaga
2012	Cápsulas humanas. Ocho mujeres artistas de la Colección Ursula Hauser	Lokermise	St. Gall
2012	10.000 horas. Sobre la artesanía, el dominio y el fracaso en el arte	Kunstmuseum Thurgau	Warth
2013	Las mujeres y los doctores de la mente	Freud Museum	London
2013	Las papisas. Louise Bourgeois, Camille Claudel, Berline De Bruyckere, Kiki Smith, Jana Sterbak	Collection Lambert en Avignon	Avignon
2013	Masculino/Masculino: el hombre desnudo en el arte desde 1800 hasta nuestros días	Musée d'Orsay	Paris
2013	El círculo andado informalmente	Deutsche Bank KunstHalle	Berlin
2013	Para ojos abiertos. Arte y textil desde la Bauhaus hasta hoy	Kunsthalle Bielefeld	Bielefeld
2013	Usted. Uno mismo. Desnudo. Paula Modersohn y otros artistas en el autorretrato	Paula Modersohn-Becker Museum	Bremen
2013	Trastorno del sueño. Alteración de la paz - un viaje a través del mundo del collage	Marta Herford	Herford
2013	Arte & Textil. El tejido como material y concepto en el arte moderno, desde Klimt hasta el presente	Kunstmuseum Wolfsburg	Wolfsburg
2013	Descubriendo el Jardín Nacional	NEON Foundation	Athens
2014	La desaparición de las luciérnagas	Collection Lambert en Avignon	Avignon
2014	El origen del mundo	Musée Gustave Courbet	Ornans
2014	Post-Op	Galerie Perrotin	Paris
2014	¡Mirada! ¡Cuerpo! ¡Sensaciones!	Deutsches Hygiene-Museum	Dresden
2014	Manifiesta 10	The State Hermitage Museum	St. Petersburg
2014	Lujuria por la vida: Louise Bourgeois, Tracey Emin, Rachel Kneebone	Galleri Andersson/Sandström	Stockholm
2014	Demasiado humano	Red Cross and Red Crescent Museum	Geneva
2014	Pequeño es bonito	PARKETT exhibition space	Zurich
2015	Insomne - la cama en la historia y el arte contemporáneos	Belvedere, 21er Haus	Vienna
2015	Carne	Galerie Rudolfinum	Prague
2015	La gran madre	Palazzo Reale	Milan
2016	Homosexualidad	Deutsches Historisches Museum	Berlin

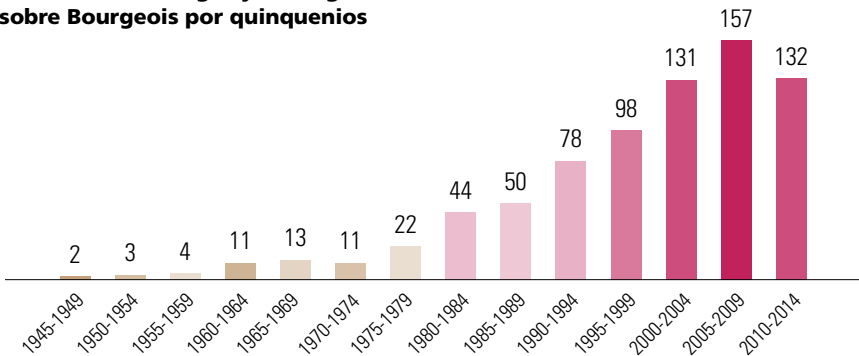
1.3.3.2 750 libros y catálogos

Aquí vamos un paso más allá para ver como la influencia de la obra del artista salta de los espacios expositivos al formato escrito. Es decir, como una obra que es básicamente matérica, plástica y visual se reproduce en ideas y conceptos que quedan recogidos en textos, en los muy diversos formatos existentes: libros, catálogos, artículos en revistas científicas, revistas generales, periódicos, webs relacionadas con el mundo del arte y en infinidad de blogs escritos por gente interesada en la obra de Louise Bourgeois.

Aquí sólo analizaremos cuantitativamente los libros en que la obra de Bourgeois es un tema principal o los grandes catálogos de exposiciones –dejando de lado todo el resto de literatura sobre Bourgeois–, por considerarlos la fuente primaria de información especializada sobre el tema y aún así, nuestro listado es ingente, con un total de 756 publicaciones.

Si alguien quisiera leer todo lo que se ha escrito en este formato necesitaría años dedicados exclusivamente a la lectura. Ésto sin contar los artículos escritos por profesionales que deben doblar o triplicar el número, más toda la otra información disponible en Internet.

Número de catálogos y monográficos sobre Bourgeois por quinquenios



Sólo un análisis en profundidad de un corto período de tiempo de la bibliografía publicada sobre Bourgeois sería de enorme aliciente. Pero ahora únicamente destacaremos un dato. Para las exposiciones individuales y colectivas la década de oro fueron los años 90 seguidos a muy poca distancia de la primera década del s. XXI, con su apogeo entre 1995 y 2005. En cambio, en el caso de publicaciones especia-

lizadas vemos que el máximo se alcanza un lustro más tarde, entre 2005 y 2010, y que la década principal es la del 2000, con un total de 288 publicaciones. Es de suponer que este dato indica que la relevancia de la artista pasa del mundo del arte a un círculo expandido donde, como indicaba anteriormente, muchas otras personas especialistas en otros temas, descubren y se percatan del interés de la obra de Bourgeois en relación a sus áreas de interés.

1.3.3.3 Sujeto de numerosas tesis

Cuando presenté el proyecto para mi tesis doctoral, en mi estudio del estado de la cuestión investigué cuantas tesis se habían escrito sobre Louise Bourgeois en universidades españolas. Encontré siete tesis publicadas.

Aunque hay que destacar que sólo la primera tesis investiga a partir de “la expresión plástica de Louise Bourgeois”, el resto tienen otros conceptos como titular principal. Por otro lado, únicamente en tres de las siete tesis aparece el nombre de Louise Bourgeois en su título –siendo por tanto un motivo central en la investigación. La primera en el 2001 analiza la obra de Bourgeois con relación al feminismo y la terapia. Curiosamente, la segunda en el 2007 también la estudia en relación a la terapia y el psicoanálisis. La tercera en cambio, analiza los modos de habitar y el imaginario de la casa desde la perspectiva de varias artistas, entre ellas Louise Bourgeois. En las otras cuatro se analiza el trabajo de Louise Bourgeois en algún punto de la tesis doctoral para argumentar sus hipótesis, y aunque no es el tema central en su investigación, allí está para sostener e ilustrar sus ideas.

A nivel internacional, he consultado el portal de Open Access Theses and Dissertations por ser la manera más práctica de tener una imagen sobre la evolución de las tesis publicadas donde se trata algún aspecto de la obra de Louise Bourgeois. Sólo visualiza las tesis que han sido publicadas en abierto (Open Access) por sus universidades. Buscar información sobre todas las tesis por país, o consultar las grandes universidades del planeta sería una tarea astronómica, así que esta web que contiene metadatos sobre 1000 universidades y centros de investigación y ya tiene indexadas cerca de tres millones de tesis, era lo más sensato.

Mi búsqueda tan sólo consistió en buscar aquellas tesis que tuvieran las palabras “Louise Bourgeois” en el título, en las palabras clave o en el resumen de la tesis. Los resultados son los siguientes: una tesis entre 1996 y 2000, ocho tesis entre 2001 y 2005, 23 tesis entre 2006 y 2010 y 36 tesis entre 2011 y 2015. Una tendencia claramente ascendente. Veremos qué sucede en el siguiente lustro.

AUTOR	DIRECTOR	UNIVERSIDAD	FACULTAD/DPTO	AÑO	TÍTULO	DESCRIPCIONES
Isabel María Jiménez Arenas	Carmen Senabre Llabata	Universidad de Valencia	Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía	2001	La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica.	Feminismo, psicoanálisis, filosofía, estética, antropología filosófica
Lilia Cristina Polo Dowmat	Noemí Martínez Díaz	Universidad Complutense de Madrid	Facultad de Bellas Artes. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica	2003	Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia	Arte terapia, arte moderno
Carmen Parralo Aguayo	José Manuel Gayoso Vázquez	Universidad Complutense de Madrid	Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura	2005	Huella y Fragmento: Dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: la angustia creadora	Huella, fragmento, angustia creadora, pintura
Iratxe Larrea Príncipe	Elena Mendizabal Egoalde	Universidad del País Vasco	Facultad de Bellas Artes	2007	El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas	Tejido, feminismo, mujeres artistas, arte, artesanía
Amaia Zurbano Camino	Elena Mendizabal Egoalde	Universidad del País Vasco	Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura	2007	El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois	Trauma, psicología, arte-terapia, arte, escultura
Judit Uzcátegui Araujo	Carmen Senabre Llabata	Universidad de Valencia	Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía	2010	El Imaginario de la casa. Formas y modos de habitar en cinco artistas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes	Estética, casa, morada, modos de habitar
Sustaita Aranda, Juan Antonio	Selina Blasco Castiñeyra	Universidad Complutense de Madrid	Facultad de Bellas Artes. Departamento de Historia del Arte III	2011	La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo.	Cuerpo, desaparición, aparición, envoltura, textil, corte, obsceno, estética espiral

1.3.3.4 Algunas artistas sobre Louise Bourgeois

Esta primavera, el Moderna Museet realza a Louise Bourgeois, una de las escultoras más importantes del siglo XX y XXI. Su arte sirve como puente desde el arte moderno y continúa actualmente ejerciendo su influencia en las prácticas artísticas contemporáneas. (Moderna Museet, 2015)

Como la comisaria Iris Müller-Westermann, todos los expertos constatan la gran influencia que ha tenido Bourgeois sobre muchos artistas más jóvenes que ella.

Ya en los años setenta algunas de las artistas más potentes del momento –como Ana Mendieta, Hannah Wilke o Mary Beth Edelson– la escogieron como referente.



Cena feminista del 14 de marzo de 1979 en honor a Louise Bourgeois. Presentes, por la izquierda, arriba, tercera fila: Gloria MacDonald, Barbara Moore, Judith Bernstein, Joyce Kozloff, Mary Beth Edelson, Phyllis Krim, Poppy Johnson. En medio, segunda fila: Edit de Ak, Anne Sharp, Pat Hamilton, Louise Bourgeois, Suzan Cooper, Hannah Wilke, Barbara Zucker. Primera fila: Ana Mendieta, Michelle Stuart. Fotógrafo desconocido. Cortesía The Easton Foundation. (Tilkin, 2012, p. 13)

A menudo se habla de la influencia de Louise Bourgeois sobre grandes artistas contemporáneos. Por ejemplo, se relaciona el trabajo de Bourgeois con las instalaciones y objetos con significado personal que también trabaja Robert Gober, Annette Messager y Cornelia Parker. En lo referente a la transformación escultórica de objetos domésticos con significado psicológico se la asocia con Rachel Whiteread y Mona Hatoum. En el desarrollo de temas como el sexo, el amor, el deseo y la muerte a través de una mitología personal compleja se dan paralelismos con Damien Hirst, Matthew Barney, Nancy Spero. En la presencia de la voz del artista en el arte a través de notas, diarios, dibujos también se da en el arte de Sophie Calle, Jenny Holzer y Tracey Emin. En el trabajo de otras mujeres artistas sobre la poética de la alteridad hay relación con Catalina de Zegher o Eva Hesse. En la producción de objetos parciales y del cuerpo fragmentado, también encontramos a Hannah Hoch, Claude Cahun, Carol Rama o Berlinde de Bruyckere. Finalmente en la exploración del cuerpo femenino la podemos vincular a Kiki Smith y a Maria Lassnig.

Para terminar este punto citaremos a algunas reconocidas artistas y escritoras hablando sobre Louise Bourgeois:

Cornelia Parker

Es alguien a quien el reconocimiento le llegó tarde en la vida y que se ha ido fortaleciendo más y más. Ella es implacable. Rompió la barrera con la que se encontraban las mujeres artistas de su generación. Y ahora hay numerosas mujeres artistas que son líderes. Louise tuvo que luchar más. Ella es enormemente importante. Hay una especie de valentía en su trabajo. Vi una parte de su obra reciente en la Bienal de Venecia; es el dibujo lo que realmente me impresiona a mí. (Cornelia Parker cit. en Hustvedt, 2007)

Germaine Greer

Louise Bourgeois es un artista verdaderamente extraordinaria. Desde su surgimiento en la década de 1960, nadie ha sabido muy bien qué decir sobre ella. [...] Si su trabajo nos hace pensar en alguien, además de en las artistas indígenas de todo el mundo que retrabajan sus *body-paintings* y objetos totémicos, es, por extraño que parezca, en la grandilocuencia masculina de Rodin. Bourgeois hace que la ansiedad que se estremece en los cuerpos fundidos y reensamblados de Rodin parezca espantosa y explícita. El resultado es un tipo de poder que nunca antes se había visto en la obra de una mujer. (Germaine Greer cit. en Hustvedt, 2007)

AM Homes

‘¿Es ella real?’ me preguntó [mi hija]. ‘Muy real, y muy mayor’, le dije, y continué contando la historia de cómo Louise había pasado muchos años creando esculturas enormemente inventivas que trabajan con todo tipo de materiales, tejido, piedra y metal, y de cómo todo su trabajo trataba sobre el mundo en que ella vivió y sobre las

experiencias que tuvo [...] ‘¿Cuándo podemos ir a verla?’ me preguntó. [...] Y tanto como mi hija desea conocer a la maestra, la maestra está aguardando a la niña. (AM Homes cit. en Hustvedt, 2007)

Kiki Smith

Louise Bourgeois es una de nuestras grandes artistas en vida en América. Ella ha vivido muchos períodos del arte y cuenta con el recurso del lenguaje en su trabajo, lo cual hace que sea muy resonante y complejo. Es una artista muy inteligente y astuta, tanto al hablar de su trabajo como al hablar de lo personal mientras mantiene un lenguaje formal y abstracto. Es capaz de moverse muy fluidamente entre el imaginario figurativo y el no figurativo. Mi mayor conexión con su trabajo es a través de su grabado: Soy una gran admiradora de la economía en su grabado, particularmente del grabado calcográfico. Sin duda, ella influye en mi arte; como precedente, ella ha abierto un espacio enorme para otros artistas. (Kiki Smith cit. en Hustvedt, 2007)

1.4 Reflexiones derivadas

Louise Bourgeois es la combinación de una serie de casualidades como son el lugar de nacimiento, la familia, las personas que uno se encuentra y los sucesos que a uno le acontecen. A todo ello hay que sumar todas las causalidades por las que uno lucha y trabaja concienzudamente a lo largo de una vida.

En el caso de Bourgeois, una vida casi centenaria, entre las dos capitales mundiales de la cultura del siglo XX, París y Nueva York. Tuvo la suerte de nacer en el seno de una familia culta, acomodada y con un negocio familiar dedicado a la restauración de tapices antiguos, dirigido por mujeres y que le permitió desde su niñez habitar en los talleres, manejar herramientas y materiales e iniciarse en algunas técnicas. Sin embargo, desde la tierna infancia vivió los avatares de la Primera Guerra Mundial –el abandono de su padre para alistarse al frente, la muerte de su tío y el traslado de su familia junto a la de Bourgeois, la hospitalización de su padre herido en la guerra y finalmente, las muchas secuelas que la guerra dejaría en la sociedad donde creció. Terminada la guerra, la larga enfermedad de su madre que se la llevaría diez años después. La traición de su padre y su cuidadora, quienes mantendrían una relación en el seno del hogar familiar durante diez años. Un viraje hacia el mundo del arte. Una fuerte vocación, que equivale a una gran bendición. Y más en el caso de Bourgeois, quién vivía en el centro artístico mundial. Pudo formarse en todos los talleres de artistas de la ciudad, en la escuela de Bellas Artes y estudiar y trabajar en el Museo del Louvre. Viajó a Inglaterra y a Rusia. Tuvo su primer apartamento de soltera encima de la galería de André Breton. Y su padre le permitió montar su primer negocio en el interior de su establecimiento. Una pequeña galería de grabados, donde conocería a su futuro esposo. Otra gran suerte. Él era americano, y se convertiría en uno de los historiadores del arte y profesores más reconocidos de Nueva York. No sólo podrían compartir su pasión por el arte, si no que además le abriría las puertas a los influyentes círculos de relación de la élite cultural de Estados Unidos. Además, el viaje significó alejarse de su turbio y triste entorno familiar y convertirse en extranjera. Verlo todo con ojos nuevos y liberarse un poco de su propia cultura y socialización. Desenvolverse en un nuevo mundo a través de otro lenguaje. Una gran oportunidad para seguir aprendiendo. Pero como siempre, en el lado más oscuro, quedaría la sensación de abandono de su familia en un momento terrible de la historia, la Segunda Guerra Mundial y la ocupación nazi de su país natal. Muy difícil de aliviar.

Llegarían los hijos, el taller en la cocina o en la azotea. El salto de la pintura a la escultura y dos exposiciones que obtuvieron muy buenas críticas. Sus *Personages*, su

primera instalación. Muy pronto después, la muerte del padre. Depresión. Psicoanálisis. Introspección. Insomnio. Ausencia de los circuitos del arte. Pero Bourgeois siguió trabajando, era su manera de vivir. En los sesenta hizo un cambio radical hacia una escultura orgánica, interior, visceral, de acción. Su taller, en el sótano. En 1974 muere su marido y se centra más que nunca en la escultura. Las feministas la ensalzan como un gran referente. Su carrera despegó con buenas exposiciones y finalmente, en 1982, la gran oportunidad. Una exposición retrospectiva en el MoMA.

Bourgeois tenía 71 años y mucha libertad. La fama le llegó en un buen momento. Su relativo anonimato durante más de 30 años le habían permitido trabajar con mucha autonomía, su obra era muy personal, había podido investigar todo lo que le había apetecido y tenía un fondo de obra ya terminada muy sólida y numerosa, su lenguaje y muchas de sus temáticas centrales ya estaban bien definidas, así que el éxito sólo le procuró beneficios. Pudo alquilar un gran estudio, contar con la ayuda inestimable de un profesional del arte para asistirle en su día a día, en su producción de obra y en la organización de exposiciones y en la gestión de sus relaciones con el mundo del arte. No tuvo problemas financieros y la edad la dotó de un buen sentido del humor e ironía, de una buena dosis de atrevimiento y jovialidad que acompañaron a una mente lúcida y cultivada hasta muy mayor. En resumen, su “retrospectiva” de 1982, fue el “principio” de una fulgurante carrera que se prolongaría durante 30 años más.

Siete décadas de trabajo constante en los que siempre buscó una manera mejor de comunicar, un nuevo material, una nueva técnica o una novedosa combinación de ambos elementos. Bourgeois era una investigadora nata, investigaba a través del proceso creativo, investigaba sobre sí misma, investigaba sobre todo aquello que pasaba a su alrededor en el mundo del arte. Siempre estuvo muy alerta de las nuevas propuestas artísticas, de las nuevas inquietudes sociales y culturales que se iban sucediendo en el tiempo, y su trabajo las fue absorbiendo, enriqueciéndose constantemente.

El resultado es una obra tan extensa, tan prolífica, tan ecléctica, que no se sabe cuándo ni cómo va a ser posible una catalogación completa de su inmensa producción. Sólo en lo que se refiere al grabado, el MoMA está trabajando para terminar un catálogo en línea de más de 4000 grabados documentados. Bourgeois ya cuenta con un recorrido expositivo de más de 300 exposiciones individuales y más de 1000 exposiciones colectivas. En la actualidad ya hay más de 700 catálogos y libros publicados sobre la artista, y un sinnúmero de artículos en revistas especializadas y periódicos nacionales. Sólo en España se han publicado siete tesis que se referían a su obra de una manera más o menos central y se puede acceder a más de 70 tesis en abierto donde Bourgeois aparece citada en el título o en el *abstract*. En otras

palabras, si la capacidad de producir obra de Bourgeois fue colosal –gracias a su perseverancia, investigación constante y multidisciplinariedad–, la capacidad de su obra para reproducirse aún lo es más. Es apabullante analizar la cantidad de exposiciones colectivas en las que la obra de Bourgeois es signficante. Es extraordinaria la cantidad de literatura que su trabajo ha inspirado, en muchas áreas de conocimiento más allá del mundo del arte, y es determinante la influencia que su obra ejerce en muchos artistas contemporáneos.

El lenguaje de Bourgeois es simbólico. También es conceptual y textual. Se mueve como pez en el agua entre la abstracción, la figuración y la no figuración. Reflexiona sobre la condición humana, a partir de sus propias experiencias y emociones, que después observa y analiza, para finalmente traducir a su lenguaje artístico, convirtiéndolas en universales. El lenguaje de Bourgeois está lleno de conceptos duales opuestos, a veces incluso contrarios, pero que ella articula mediante una conjunción copulativa, admitiendo a ambos, representándolos juntos. A veces la combinación de dos opuestos resulta en un nuevo concepto, a veces simplemente reencarna la pluralidad y posibilidad del llegar a ser y a veces se queda en la ambigüedad sugerente. Su léxico, fuertemente simbólico, es polisémico. La artista puede interpretar sus trabajos de diferente manera en diferentes momentos del tiempo. Las nuevas lecturas que los espectadores hacen de su obra le fascinan y le estimulan. Se trata de un lenguaje lleno de humor y ironía. Y como si de un mago se tratara, Bourgeois engaña nuestra percepción y en muchas de sus obras conjuga elementos visuales y narrativos que deberían producirnos una disonancia cognitiva pero que en cambio funcionan extraordinariamente bien. Se trata de un lenguaje muy complejo, con muchas capas de significación y de naturaleza polimorfa e híbrida que nos habla con mucha ternura, sencillez y a veces, con gran sentido del humor de la naturaleza del ser humano.

2 LA ESCULTURA MATRIZ DE LOUISE BOURGEOIS	221
2.1 El envite escultórico de Bourgeois	225
2.1.1 La materialización de las emociones	227
2.1.1.1 La profundidad de la tercera dimensión	227
2.1.1.2 La emoción, la más prima de las materias	232
2.1.1.3 Embriaguez controlada	234
2.1.2 Cells	237
2.1.2.1 Precursoras de las <i>Cells</i>	238
Un refugio articulable	238
2.1.2.2 La serie <i>Cells</i>	241
La habitación propia de Woolf	246
La casa de Havel	247
2.1.2.3 Derivas de las <i>Cells</i>	249
Variedad formal y expresiva en las <i>Cells</i>	249
El memorial de Steilneset para honrar las víctimas de brujería	251
La Iglesia Louise Bourgeois	255
2.1.3 Reinventando la escultura	259
2.1.3.1 Los términos de la reinención	259
Abandonar las convenciones	259
Con la ayuda de los pintores	261
Diversificación de materiales y apropiacionismo	261
2.1.3.2 Nuevos oficios	265
2.1.3.3 Lo fascinante del proceso	266
2.1.3.4 Saber hacer versus autoridad	269
2.1.3.5 Adaptación al medio	271
Un privilegio que cuesta dinero	271
Hacer con lo que hay a mano	272
Transformarse en el espacio de trabajo	273
2.1.3.6 Formatividad o inventar el modo de hacer	277
2.1.4 Nuevas formas de mirar la escultura	280
2.1.4.1 El espacio de la representación	281
2.1.4.2 Rienda suelta al voyeurismo	283
2.1.4.3 En confrontación	286

2.1.4.4	Contra el vasallaje de la mirada	289
	Redirigir la mirada	289
	Rhopografía o lo que carece de importancia	291
	Dialogando con lo viejo	293
	Un contrapunto al espectáculo	295
2.2	Un espacio matriz	299
2.2.1	Un medio abarcador	301
	2.2.1.1 Una estructura generativa	302
	2.2.1.2 Del retorno de lo reprimido al inconsciente receptivo	307
	2.2.1.3 El archipiélago de sí mismos	310
2.2.2	El sujeto en el interior	312
	2.2.2.1 Un lugar donde ser contenido	313
	2.2.2.2 Lo impensado conocido	315
	2.2.2.3 Pasaje hacia nuestros pensamientos	316
	Incrustación ideográfica	316
	Significar objetos psíquicamente	318
	Formas potenciales de transformación	320
2.2.3	Un espacio para el ensueño	323
	2.2.3.1 A resguardo en la matriz	325
	2.2.3.2 Perderse en uno mismo	329
	2.2.3.3 Ser en el mundo interior de Bourgeois	332
2.3	Reflexiones derivadas	337

2 LA ESCULTURA MATRIZ DE LOUISE BOURGEOIS

Klein describió las dinámicas psíquicas en términos de posiciones. Y una posición, como Juliet Mitchell ha observado acertadamente, es un lugar donde “a veces uno está alojado.” Las Lairs [guaridas] hacen eco de esta metáfora. Como nidos, cuevas, colmenas, como matrices y entrañas, ellas evocan refugios y trampas, lugares en los que a veces uno puede alojarse, protegerse o simplemente quedarse atrapado. Sugerentes moradas temporales, escondites secretos, o fortalezas que prohíben, ellas dramatizan los altibajos y las vulnerabilidades del cuerpo asolado por los instintos. (Nixon, 2012, p. 90)

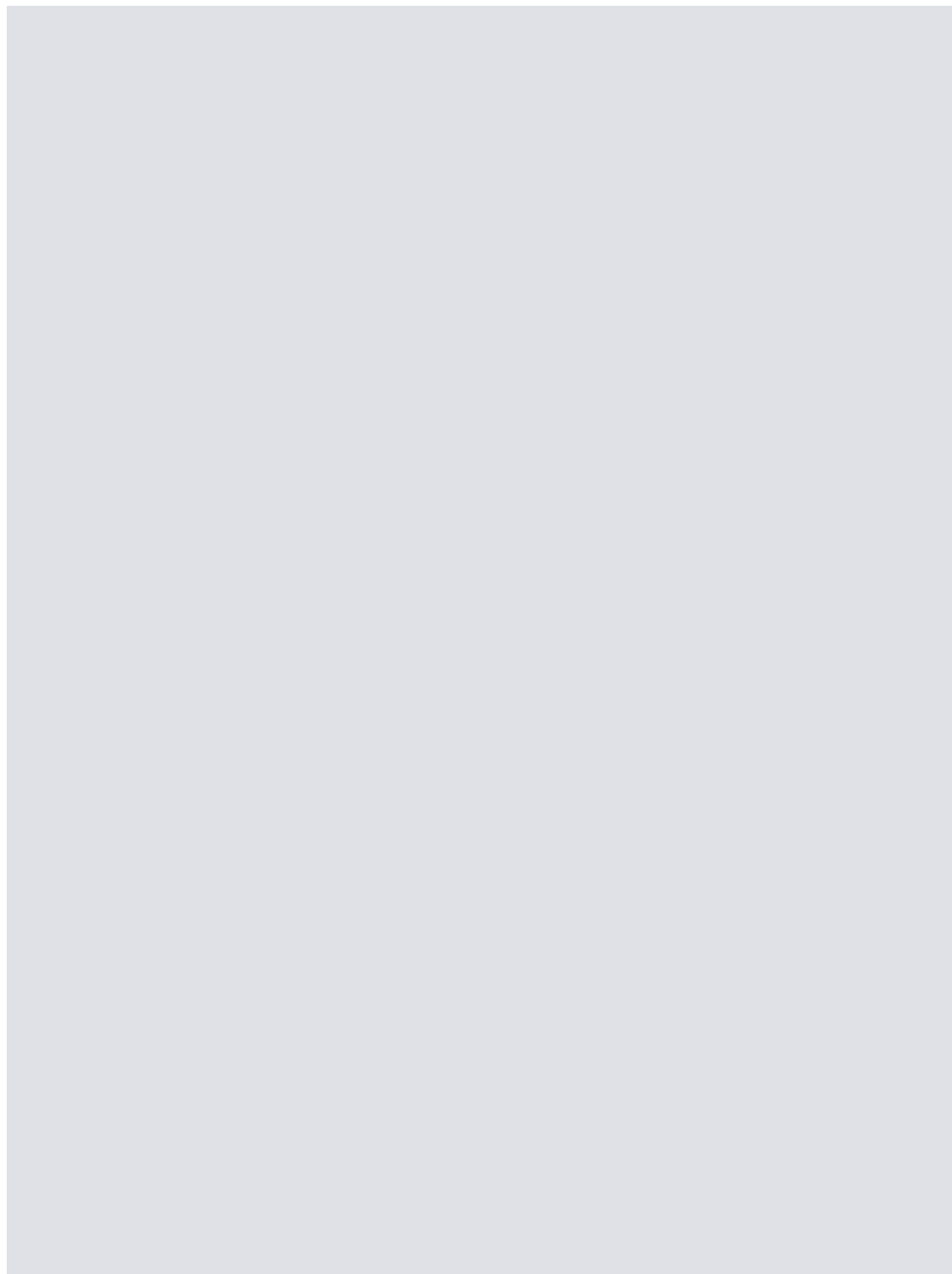
En el segundo capítulo abordaremos los dos conceptos pilares en la primera parte del título de la tesis “escultura” y “matriz”, y los situaremos en el contexto de la obra de Bourgeois. Por ejemplo, por qué nos centramos en escultura cuando en el capítulo anterior la hemos descrito como una artista multidisciplinar, qué es lo que le aporta o le permite hacer la escultura en comparación con otros medios o qué tipo de obra escultórica hace Bourgeois.

De la misma manera explicaremos qué significados tienen el término “matriz” en el contexto de la obra de Bourgeois, qué queremos decir con cuáles son las relaciones que nos permiten asociar este símbolo con sus posibles imágenes y conceptos a la serie *Cells*, qué lo caracteriza o qué efectos tiene sobre los espectadores.

La primera parte de este capítulo, “El envite escultórico de Bourgeois”, explica su giro hacia la escultura durante la década de los 40 y sobre todo, intenta dilucidar cómo se articula su gran apuesta en el campo de la escultura contemporánea con su extraordinaria serie *Cells*. Estas grandes esculturas se mueven en diferentes terrenos artísticos y logran constituirse como aportación excepcional al arte tridimensional.

En los siguientes dos puntos trataremos los importantes cambios que se han producido en la escultura durante el siglo XX, tanto los diferentes modos de hacer como los diferentes modos de ver la escultura; y conoceremos la manera en que Bourgeois los aborda y los elabora en sus *Cells*.

En el primero veremos cómo se abandonaron las convenciones que habían gobernado lo escultórico durante la época clásica y moderna, dando paso a una gran diversidad de materiales, objetos y oficios que entran en juego. Analizaremos las principales dificultades con las que se encuentra un escultor y finalizaremos con la introducción del concepto de formatividad, vertebrador de la escultura contemporánea.



Rondeaux for L. (1963)

Escayola. 27,9 x 27,9 x 26,7 cm. Colección privada.
(Larratt-Smith 2012, p. 85)

En el segundo punto se considerará cómo las *Cells* proponen nuevas maneras de acercarse y mirar a la escultura. Esta serie ejemplifica el paso “de la representación del espacio al espacio de representación”, cómo juega con la mirada y el instinto de voyerismo del espectador y cómo lo confronta. Finalizaremos reflexionando cómo las *Cells* proponen una alternativa o al menos, una reflexión, sobre la dominación que la avalancha de imágenes digitales ejerce sobre nuestra mirada y pensamiento hipnotizados.

En la segunda parte de este capítulo, “Un espacio matriz”, describiremos el concepto a partir de la idea de un medio abarcador. Consideraremos cada una de las *Cells* como la transposición al espacio escultórico de una estructura generativa, fruto del inconsciente de la artista, capaz de dar una nueva forma y significado a sus experiencias del sí mismo. Representaremos las *Cells* como un conjunto de islas que conforman un archipiélago de sí mismos que refleja las potencialidades de su ser.

El segundo punto describirá cómo en estas matrices que son las *Cells* siempre encontramos un espacio interior en el que situar física o metafóricamente al sujeto. Describiremos este espacio como un lugar donde ser contenido, donde se puede experimentar “lo impensado conocido”. Un espacio cuyo interior contiene muchos objetos, escogidos e investidos como símbolos por la artista por su potencial transformador, transportador y poético.

En el tercer y último punto discurriremos sobre el gran beneficio del espacio matriz, que es el constituirse como un espacio para el ensueño, un espacio protegido y tranquilo, en la fisicidad de su espacio y en la metáfora de su interior. Defenderemos que entrar en estas arquitecturas es como entrar en el mundo interior de Louise Bourgeois, una morada que ofrece la posibilidad de perderse y encontrarse en sí mismo.

2.1 El envite escultórico de Bourgeois

*Bourgeois lo diría más concretamente: la escultura sirve “para ganar confianza o satisfacción” y éstas ocupan el lugar de la depresión y del vacío, modificándolos. A esto se le llama “un problema formal”. Así se reorganiza el mundo. Y así es como de repente, Pequeña Guisante [Louise Bourgeois] se convierte en arquitecta del mundo.*¹ (Kristeva, 2007, p. 248)

En este primer punto del segundo capítulo hablaremos del envite de Louise Bourgeois en el campo de la escultura. Envite, en el sentido de apuesta, de ofrecimiento, de innovación en esta disciplina artística.

Al buscar “Louise Bourgeois” en Google, aparecen una infinidad de imágenes de su obra. Y aunque Bourgeois es una artista eminentemente multidisciplinar, como ya se argumentó en el capítulo anterior, llega un punto en su carrera en que la escultura, con todas sus características, se convierte en el modo de expresión predominante. Empezaremos este capítulo hablando de la necesidad de Bourgeois de virar hacia la escultura, de trabajar en tres dimensiones y expresar sus emociones a través de la materia.



Captura de pantalla realizada a partir de la búsqueda de “Louise Bourgeois” en la opción “Imágenes” del buscador Google el día 9 de marzo de 2015.

¹ Las palabras entre comillas son palabras de Louise Bourgeois que aparecen con la debida citación en el texto de Julia Kristeva.

Seguidamente entraremos en su serie *Cells* que es la culminación de cuatro décadas de trabajo con temas como la arquitectura en relación con la experiencia humana, el concepto arquitectónico de refugio, la interacción entre la obra y el espectador o la memoria entendida como estructura, los cuales se desarrollan con toda su expresividad. A medio camino entre la escultura, la arquitectura, la instalación, el environment o el happening, las *Cells* son un híbrido de todas ellas. Veremos cinco instalaciones precedentes a la primera obra llamada “*Cell*”. Después hablaremos de la serie en conjunto y se introducirán dos ideas, de Xavier Antich y Václav Havel, que nos sirven de aproximación para interpretar algunas *Cells*. Se finalizará este apartado mostrando imágenes de *Cells* que ya sea por sus cualidades formales, de escala o por los elementos que la componen, aportan alguna característica diferencial al conjunto de la serie. Acabaremos mencionando dos de sus *Cells* más singulares en que trabajó al final de su vida.

Su trayectoria en la escultura, y particularmente su serie *Cells*, propone soluciones a los dos principales retos de la escultura en el siglo XX para modernizarse: desplegar *nuevas maneras de hacer* –nuevos procedimientos, materiales y contenido temático– y presentar *nuevas maneras de ver* la escultura –pasando de la representación del espacio al espacio de la representación donde el espectador tiene un papel mucho más activo, que va desde la contemplación hasta la interacción con la obra, la reflexión más o menos consciente y en algunos casos, el análisis. Este punto departe de las ideas de Javier Maderuelo expuestas en la introducción de su libro “*Caminos de la escultura contemporánea*”. También introduciremos los conceptos de la crítica de arte, profesora y ensayista Mieke Bal, y del historiador del arte, profesor y escritor Norman Bryson.

Por estos motivos, el tercer punto de este capítulo tratará sobre las aportaciones de Bourgeois a la modernización de la escultura, a través de una amplia variedad de conceptos y prácticas artísticas como la introducción de nuevos materiales y oficios, el proceso como fuente de creación, la adaptación de la escultura a las circunstancias del artista y el concepto de formatividad.

El cuarto y último punto del capítulo versará sobre las nuevas formas de mirar la escultura que propone Bourgeois. Comentaremos cómo interviene en el espacio expositivo que normalmente está destinado al público, como se apropia del espacio y crea en él una especie de representación a la que invita a los espectadores a actuar. Hablaremos de la relevancia del voyerismo y de la confrontación entre la obra y el espectador. Por último reflexionaremos sobre cómo su arte nos enseña a redirigir la mirada hacia cosas pequeñas, que aparentemente carecen de importancia y no son espectaculares, pero que pueden tener gran significación.

2.1.1 La materialización de las emociones

Pero al fin, las palabras no son suficientes. Bourgeois dijo: “Mi queja sobre el lenguaje es que es perfecto, indispensable, pero no suficiente. No lo dice todo.” Ella cree que puede conseguir lo que quiere más directa y significativamente a través de los dibujos, los grabados, y, sobre todo, la escultura. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 14)

Cuando Bourgeois quiere expresar algo, busca la manera más apropiada de hacerlo, con independencia del estilo, de las técnicas o de los materiales que utilice. Y como las emociones son tan personales, diversas y complejas, su trabajo también lo es.

Su arte lo trabaja como una especie de exorcismo con propiedades mágicas y curativas. Quizás por este motivo su arte es tan fresco, tiene tanto poder de seducción y se resiste a las clasificaciones convencionales.

2.1.1.1 La profundidad de la tercera dimensión

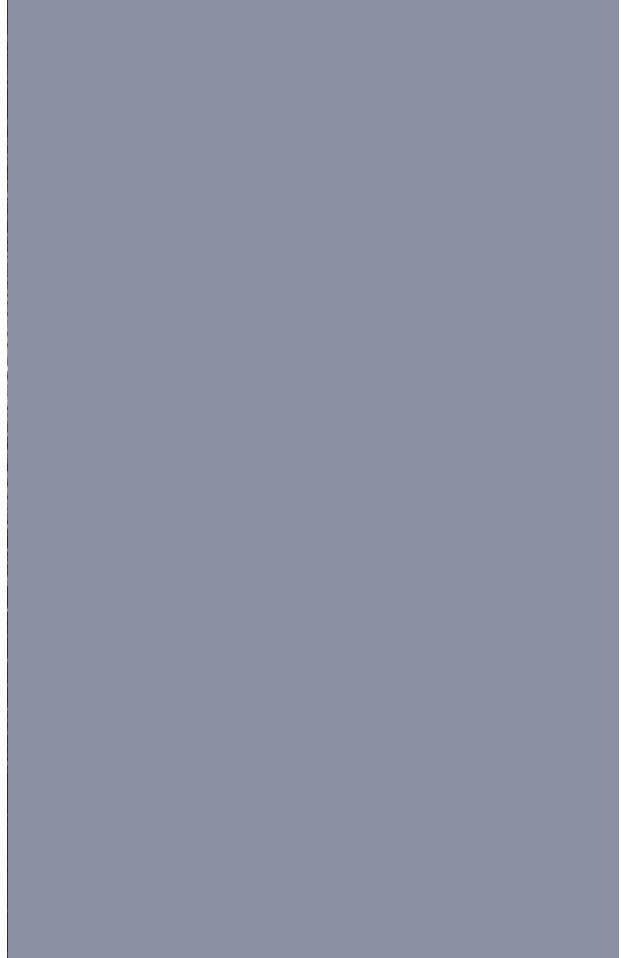
“No podría ser pintora. Las dos dimensiones no me satisfacen. Necesito la realidad dada por la tercera dimensión.” Declaración en una entrevista emitida por la BBC en 1993 citado en (Potts, 2007b, p. 258)

La tercera dimensión no sólo añade un vector más al espacio de representación, otorgándole la profundidad espacial, sino que permite expresar realidades, conceptuales y físicas mucho más profundas. Es así porque nosotros vivimos en un mundo como mínimo tridimensional. Y es por eso, que las representaciones bidimensionales, más o menos figurativas o naturalistas, siempre acaban siendo mucho más abstractas y alejadas de nuestra realidad consciente cotidiana.

La escultura, con su tercera dimensión, trae la expresión artística a nuestras mismas coordenadas: cuerpo, volumen, materia, textura, tacto. Evidentemente, todas las expresiones artísticas tienen sus complejidades específicas, pero en general la escultura ha tendido a incluir los conceptos que las otras expresiones de las bellas artes trabajaban –composición, color, trazo, etc.– más las suyas propias.

Bourgeois empezó su formación artística dibujando, pintando y a través del grabado, todo ello en formato bidimensional. Entre 1933 y 1938 se formó en diferentes talleres de artistas en París. De todos ellos Bourgeois siempre recordaría a Fernand Léger como su mejor profesor. Ambos llegaron a un acuerdo según el cual Bourgeois traduciría del inglés al francés para todos los estudiantes americanos

del pintor a cambio de poder asistir gratuitamente a sus clases. Ambos comunicaban muy bien a nivel artístico. Bourgeois lo seguiría a los numerosos estudios que ocupó en la ciudad.



Detalle de *Passage Dangereux* (1997)
Metal, madera, tapicería, goma,
mármol, acero, vidrio, huesos, lino,
espejos y técnica mixta. Colección
privada, cortesía de Hauser & Wirth.
(Crone et al. 1998, p.152)

“[...] Yo diría que soy alumna de Léger. Él realmente me enseñó cosas porque no lo intentó, ya que no hablaba. No era ni verbal ni social. Nos comunicábamos a un nivel silencioso y visual, a un nivel subterráneo de ‘me gusta o no me gusta.’” Louise Bourgeois en conversación con Christiane Meyer-Thoss, entre 1986 y 1989, cit. en (Müller-Westermann, 2015, p. 29)

Además, Fernand Léger fue la primera persona que vio claramente la tendencia natural de Bourgeois hacia la escultura:



Red Fragmented Figure (1953) de Louise Bourgeois aparejada con *Contraste de formes* (1913) de Fernand Léger en la Fondation Beyeler, Riehen. Foto de Robert Baye. (<http://www.artribune.com/>)

“Durante años Fernand Léger fue mi mejor maestro.” [...]

“Él me dijo: ‘Louise, tú no eres pintora, tú eres una escultora.’

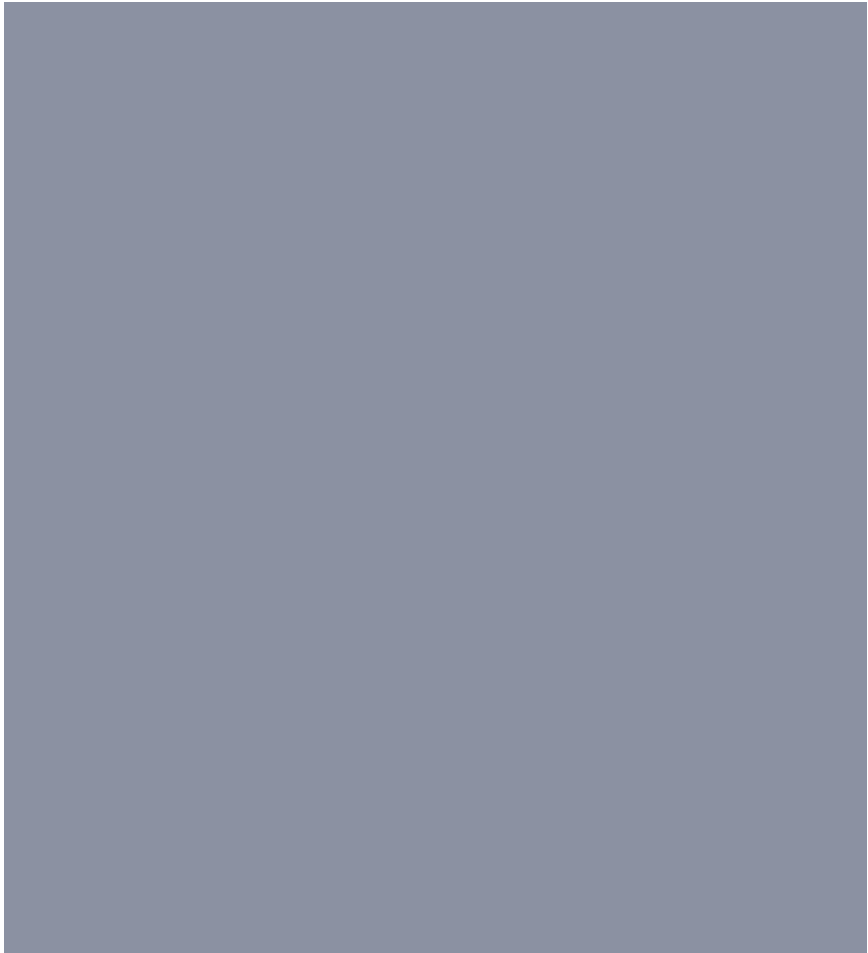
Y eso lo resolvió mirando tus dibujos?

“¡Exacto! La pasión por la tercera dimensión y la idea de volumen me vinieron de él. Era una idea que él estaba trabajando en dos dimensiones. Él estaba expresando la redondez.” Publicado por primera vez en verano de 1993 en *Modern Painters*, vol. 6, no. 2, pp.38-43, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 243)

Bourgeois empezó a trabajar la escultura. Pese a ello, después de emigrar a Estados Unidos a finales de 1938, sus primeras exposiciones serían pinturas. Los primeros años en su nuevo país de acogida no fueron fáciles, tuvo que adaptarse a un nuevo entorno y a menudo se sentía sola y culpable por haber abandonado a su familia cuando empezaba la Segunda Guerra Mundial. Su apartamento era muy pequeño y no tenía espacio para trabajar. Así que al principio, de manera intuitiva, empezó a trabajar con envases de leche con los que construía figuras geométricas (Bernadac, 2006, p. 49). Más adelante empezó a tallar sus *Personnages* de madera en la azotea de su apartamento. Estas figuras representaban a las personas que quería, a quienes había dejado atrás. De esta manera, desde el principio, Bourgeois “esculpió” sus

emociones a partir de objetos reciclados o con materiales que habían sido desechados y experimentó el poder curativo que para ella tenía la escultura.

“Podía expresar cosas mucho más profundas en tres dimensiones.” (Bourgeois et al., 1998, p. 124)



Cell (Choisy) (1990-1993)
Mármol, metal, vidrio. 306,1 x 170,2 x 241,3 cm. Glenstone.
(Lorz et al., 2015, p. 134)

El arte en general y la escultura en particular, se convertirían en su forma de controlar el caos que puede crear la mezcla de mil emociones y el dolor de diferentes orígenes que a menudo la invadían. Bourgeois practicaría el arte en este sentido durante toda su vida, y esta práctica le permitiría aprender y mejorar como perso-

na, pero también investigar y reflexionar sobre la práctica artística hasta llegar a convertirse en una de las artistas más relevantes del siglo XX.

Durante muchos períodos de su vida Bourgeois tuvo que confrontar episodios traumáticos que le causaban dolor físico y psíquico, insomnio severo e irritabilidad. En una entrevista a finales de la década de 1960 comentaba:

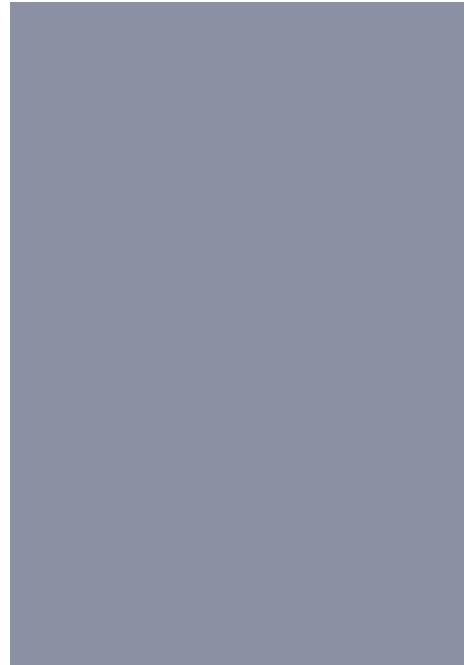
“Hago escultura porque *lo necesito*, no porque me divierta. No me divierto en absoluto –de hecho, todo lo que hago es un campo de batalla, una lucha hasta el final. [...] Así que si obtengo placer es definitivamente un placer sádico o masoquista, no uno de casual.” (Declaraciones hechas en 1969, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 169)

Esta es sólo una declaración y no se debe generalizar. De hecho esta afirmación se encontraba después de otras con un tono de enfadado muy parecido, donde decía que el arte no tiene nada que ver con el artista, que el arte debería sostenerse por sí mismo y que por lo tanto era totalmente innecesario preguntarle qué es lo que ella quería que la gente viera en la pieza, porque se suponía que lo verían por sí mismos. Bourgeois decía lo que le venía a la cabeza, sobre todo cuando se sentía incómoda o cuestionada por su interlocutor. Pero aunque sus respuestas fueran duras o incluso impertinentes, y aunque no fueran extrapolables a cualquier situación y ella misma se contradijera, sí que contenían un poquito de *su verdad*.

Bourgeois hacia escultura porque “lo necesitaba” ya que era su manera de lidiar con sus demonios y de gestionar sus emociones. Pero pienso que la analogía del proceso de producción de una pieza con “un campo de batalla” y “una lucha hasta el final”, debe de entenderse más allá de la función terapéutica o filosófica del arte. Creo que Bourgeois se refiere a la dificultad que implica todo proceso creativo en sí, al manejo de las herramientas, a la manipulación del material, al no saber cuándo la pieza está terminada o cuando hay que seguir trabajándola, al no estar satisfecha con lo obtenido o al no saber hacia dónde continuar. Crear es a menudo una lucha. Y al estar tan vinculados –como en el caso de Bourgeois– proceso artístico y emoción de la experiencia vivida, ambos se potencian o se debilitan, y eso implica que pueden producirse episodios de frustración o enfado o desesperación. Entiendo que para Bourgeois “hasta el final” significa hasta que llega a un punto donde está satisfecha con la pieza o por el contrario, hasta que alcanza un estadio de extenuación, enojo o aburrimiento capaz de hacerla abandonar la pieza.

También hay que tener en cuenta que aproximadamente desde mediados de 1950 hasta mediados de 1960 Bourgeois no expuso. Estuvo deprimida y le costó levantar cabeza. En esta época, el arte y el psicoanálisis la ayudaron a crecer y seguir adelante.

Cell X (Portrait) (2000)
 Acero, vidrio, madera y tejido.
 194,9 x 122,6 x 122,6 cm.
 Colección Louise Bourgeois Trust.
 (Lorz et al., 2015, p. 195)



Supongo que también por estas razones sus declaraciones son tan rígidas y no admiten relajación. En esta época de su vida el proceso artístico podría haber sido parecido a un ejercicio de exorcismo, conocimiento y reconciliación personal.

Sólo como contrapunto y sin desmentir la relevancia de la cita anterior, quería citar estas palabras de Bourgeois pronunciadas 24 años después, cuando ya había superado la madurez y entrado en una vejez lúcida, escoltada por una larga carrera artística llena de satisfacciones personales y éxitos profesionales:

“[Ahora] Me divierto en lugar de pasarlo mal. Me divierto trabajando. Me encanta trabajar.”

¿Trabaja todo el tiempo?

“Todo el tiempo, y más y más. Me vuelvo más habilidosa, más clara, por lo que el placer cada vez es mayor.” Publicado por primera vez en verano de 1993 en *Modern Painters*, vol. 6, núm. 2, pp. 38-43, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 247)

2.1.1.2 La emoción, la más prima de las materias

Quizá suene como un contrasentido llamar a la emoción, algo tan inmaterial y temporal, la cúspide de las materias primas. Pero en el caso de Bourgeois, así es.

A pesar de su gran maestría usando multitud de materiales y materias primas –en el sentido más habitual–, su materia *original*, no está hecha de ningún material en concreto, si no que son sus propias emociones.

Me refiero a la materia prima entendida a un nivel más filosófico, como aquellas emociones que en unión con la forma de la materia constituyen la esencia de la obra:

Materia prima: 2. f. *Fil.* Principio puramente potencial y pasivo que en unión con la forma sustancial constituye la esencia de todo cuerpo, y en las transmutaciones sustanciales permanece bajo cada una de las formas que se suceden.²



Avenza (1968-9, cast 1992)
Escayola y látex. 52 x 105 x 96,5 cm.
Colección The Easton Fondation.
(Lorz et al., 2015, p. 28)

La obra de Bourgeois busca comunicar sus emociones, emociones únicas pero en algunos aspectos colectivas y universales. Emociones que pueden ser de todo tipo: miedo, tristeza, soledad, ansiedad, amor, perdón o alegría.

² Segunda acepción de la definición de “materia prima” consultada en el diccionario de la Real Academia Española en línea (<http://lema.rae.es/drae/?val=>) el 8 de abril de 2015.

Mis emociones son mis demonios. La intensidad...
 No son las emociones en sí mismas, es la intensidad de las emociones –demasiada para que pueda manejarlas.
 Y por eso las traslado. Transfiero la energía a la escultura.
 Esto se aplica a todo lo que hago.
 No tiene nada que ver con el oficio.
 No tiene nada que ver con la técnica.
 No tiene nada que ver con la forma de manejar los materiales.
 Los materiales sólo son materiales, nada más.
 Los materiales no son el tema de la artista.
 El tema de la artista son: Emociones ... e ideas ...
 Ambas.
 Declaraciones Hechas Durante el rodaje del film de Marion Cajori y Amei Wallach citadas en (Bourgeois et al., 1998, p. 367)

Al tratarse de una mujer que vivió durante casi un siglo entero, en las dos capitales culturales del mundo, y con una vida personal y profesional tan intensa, pudo vivir un sinnúmero de emociones que expresaría en su obra, siendo así tan fructífera.

2.1.1.3 Embriaguez controlada

“La realización es lo que en el siglo XVIII se llamaba inspiración. Es imposible entender la lógica de una persona que está en un estado de inspiración. Los procesos no son predecibles ni científicos. Es una cuestión de asociaciones... pero de una manera positiva. Puedes trabajar en escultura sólo si estás en un estado de efervescencia controlado.” (Declaraciones hechas en 1985, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 137)

En esta cita me he encontrado con un reto en la traducción. Bourgeois dice “You can work in sculpture only if you are in a state of controlled high”, que yo he traducido como “Puedes trabajar en escultura sólo si estás en un estado de efervescencia controlado”. Ahora bien, “controlled high” se podría traducir en términos coloquiales como “subidón” o “colocón controlado” –expresiones que a menudo se utilizan cuando uno está drogado– o más literariamente como “elevación” o “lejanía” o “embriaguez controlada”. Yo he optado por esta última opción para el título de este apartado y el de “efervescencia” para la cita, es de cosecha propia.

Pienso que Bourgeois se refiere a ese estado de inspiración durante el proceso de creación en el que de repente las cosas empiezan a fluir, las ideas encajan, la solución aparece, las herramientas te responden y el resultado te sorprende trabajando. Es como una especie de excitación en que todo parece adquirir sentido. ¿Pero cuál



Detalle de *Precious Liquids* (1992)

Madera, metal, vidrio, alabastro, goma, tejido, bordados, agua, luz eléctrica. 425,5 x 445,1 x 445,1 cm. Centre Pompidou, París.

(Lorz et al., 2015, p. 54)

es la diferencia entre este tipo de arte y digamos el dibujo, la escritura o la poesía? Pues que la escultura a menudo implica una gran infraestructura, herramientas que pueden ser muy peligrosas, materiales que resultan muy caros y difíciles de reponer o un espacio de trabajo que puede verse perjudicado. Por eso interpreto que en esos momentos de embriaguez absoluta en que uno da rienda suelta a su inspiración y se eleva a cierta altura, en el contexto de la escultura debe controlarse y mantener los pies en el suelo porque las consecuencias de un mal paso o de una pequeña equivocación pueden ser de graves consecuencias.



Detalle de *Cell VII* (1998)

Metal, vidrio, tejido, bronce, acero, madera, huesos, cera, hilo y técnica mixta. 207 x 221 x 210,8 cm. Colección privada. Cortesía de Hauser & Wirth. (Crone et al., 1998, p. 149)

2.1.2 Cells

Desde sus inicios, en la obra de Louise Bourgeois se descubre una preocupación constante por conceptos y formas vinculadas a la arquitectura y el espacio vital. Encontramos la representación de espacios arquitectónicos que son como espacios matriciales que contienen al individuo. Desde sus dibujos *Femme Maison* pasando por sus grabados con rascacielos en *He Disappeared into Complete Silence* (1947), sus esculturas de nidos o madrigueras *Lairs*, hasta llegar a la culminación con su serie *Cells*. Todas ellas pueden ser pensadas como representaciones de esculturas arquitectónicas.

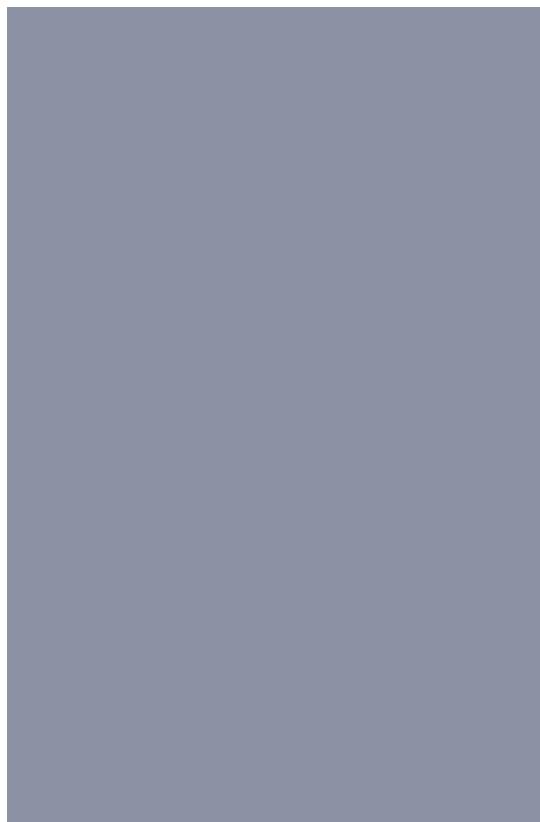


Lair (1986)
Goma, pieza colgante.
109,2 x 53,3 x 53,3 cm.
Colección The Easton Foundation.
(Lorz et al., 2015, p. 29)

También se argumenta que Bourgeois interpreta arquitectura como la personificación de la condición humana, es decir, que sus construcciones siempre están relacionadas con los seres humanos, con su existencia, con sus miedos y necesidades, con su aislamiento o con las relaciones que establecen con los demás.

En este punto nos concentraremos en la serie *Cells*, analizando su primer precedente y algunas *Cells* particulares. He escogido esta serie porque considero que es la

gran aportación a la escultura contemporánea que hace Louise Bourgeois. Coincido con el atractivo análisis de Mieke Bal, cuando analiza una de las *Cells* de Bourgeois y la llama “meta obra” por su capacidad de poner sobre la mesa y favorecer a la reflexión sobre muchos de los conceptos más sustanciosos de esta práctica artística, con una propuesta innovadora y muy personal.



Lair (1962)
Bronce. Altura 35,6 cm.
Cortesía de Robert
Miller Gallery, New York.
(Kotik, Sultan, & Leigh,
1994, p. 37)

2.1.2.1 Precursoras de las *Cells*

Un refugio articulable

“Una guarida es un lugar protegido donde entrar para refugiarse. Tiene una puerta trasera a través del cual se puede escapar. De lo contrario no es una guarida. Una guarida no es una trampa. La idea de trampa tiene que ver con pasar de la pasividad a la actividad: algo quieto e inmóvil emerge a la vida, como el Ave Fénix. Así que mi forma de estar activa es construir una trampa yo misma –la trampa seductora de mi obra, que como usted dice, “contiene en su alma” materia inerte. El extremo

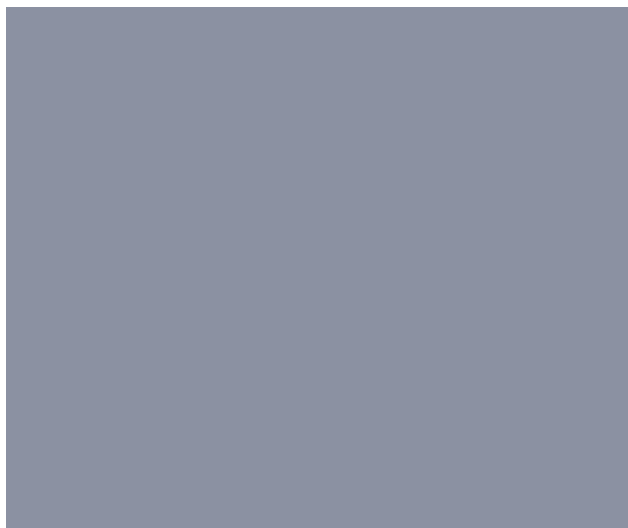
de estar atrapado se ha convertido en el deseo de atrapar al otro. En ese sentido, yo soy el cazador eterno. La criatura cazada se ha convertido en una cazadora de éxito.”
(Meyer-Thoss, 1992)

La primera instalación de Bourgeois que lleva el nombre de *Cell*, fue *Cell I* (1991). Anteriormente hubo 5 instalaciones que se consideran precedentes de esta serie por estar íntimamente vinculadas tanto por su articulación física como por muchos de los conceptos de las *Cells* que ya están presentes en ellos.

La primera obra que como su nombre indica actúa como la transición natural entre la anterior serie de *Lairs* y las *Cells*, es *Articulate Lair* (1986).

Articulate Lair (1986) es todavía un guarida porque continúa evocando un lugar para el refugio y es la primera *Cell* porque ya tiene las dimensiones de espacio arquitectónico. Un espacio donde uno se siente protegido pero a la vez siente la amenaza de lo que está en el exterior.

Las dos grandes diferencias respecto de las *Lairs* es en primer lugar el hecho de que el refugio antes tenía dimensiones para un pequeño animal, y ahora tienen proporciones humanas. Aquí una persona que lo desee puede entrar y tomar asiento en su interior, para reposar y contemplar, para encontrarse a sí mismo. Pero también es un sitio para vigilar, para estar atento y escapar en caso que algo inesperado pudiera suceder, para huir a tiempo. (Crone, Graf Scheasberg, & Bourgeois, 1998, p. 13) Y es precisamente ésta la segunda gran diferencia con las *Lairs*, el hecho de que en *Articulate Lair* (1986) cambian las relaciones del público con la obra. Ahora el es-



Articulated Lair (1986)
Acero pintado, goma y un
taburete. 281,9 x 655.3 x 490,2 cm.
Museum of Modern Art, New York.
(Crone et al. 1998, p.113)

pectador ya no será un simple observador del trabajo sino que será un participante activo que ocupará e interaccionará con el trabajo.

Por último cabe señalar que la instalación estaba construida con postigos de acero con objetos de goma que cuelgan de ellos. Los postigos están acoplados y forman en su conjunto una gran pared articulable que tiene la capacidad de adaptarse al espacio expositivo en que se instale.

Hay cuatro piezas más que Bourgeois consideraba precedentes de la serie *Cells*: *Untitled* (1986), *No Exit* (1989), *No Escape* (1989), *Gathering Wool* (1990)



Gathering Wool (1990)

Metal y madera.

243,8 x 396,2 x 457,2 cm.

Colección The Easton Foundation.

(Crone et al. 1998, p.117)



No Exit (1989)

Madera, metal pintado y goma.

209,6 x 213,4 x 243,8 cm. Foundation

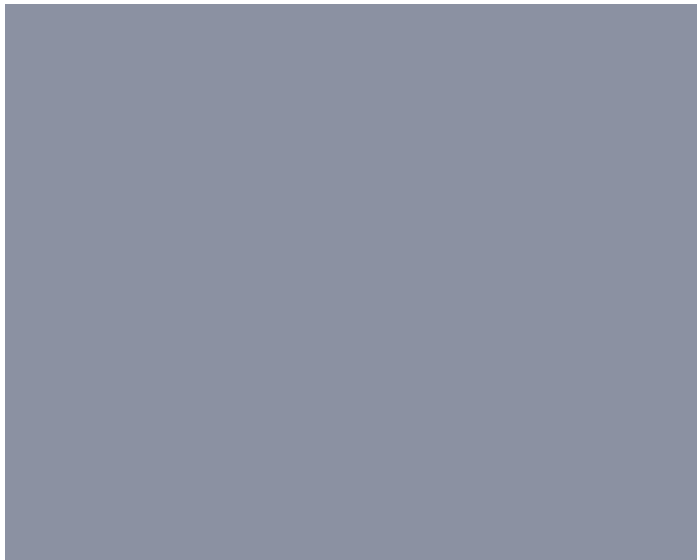
Louise Vuitton pour la Création, Paris.

(Crone et al. 1998, p.115)

2.1.2.2 La serie *Cells*

La primera obra de Bourgeois con el nombre “Cell” es *Cell I* (1991), la última es *Cell (The Last Climb)* (2001). En total se considera que hay 62 *Cells* incluyendo las cinco precursoras ya mencionadas.

“Las *Cells* se atraen o se repelen entre sí. Hay una necesidad de integrar, unir o separar.” Declaraciones publicadas en 1991, cit. en (Morris, 2007, p. 71) (Morris, 2007, p. 71)



Cell I (1991)
Madera pintada, tejido,
metal, vidrio y técnica
mixta. 210,8 x 243,8
x 274,3 cm. Colección
privada. Cortesía de
Hauser & Wirth.
(Crone et al. 1998, p.123)

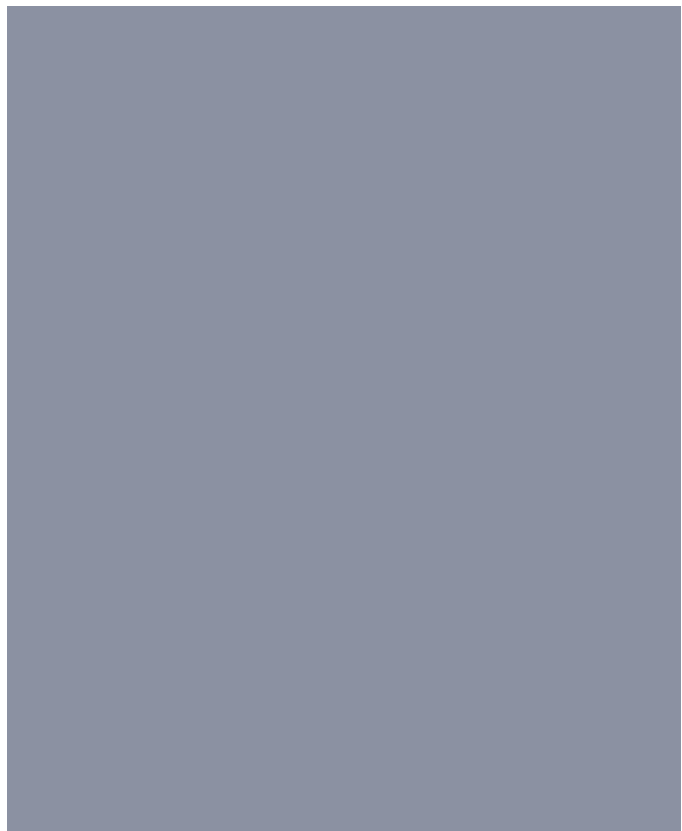
Algunas ideas sobre la serie *Cells*:

- Cada *Cell* es una unidad contenida en sí misma que se apropia de un espacio concreto.
- Cada *Cell* dialoga o podría dialogar con las demás.
- Las *Cells* producen una experiencia espacial a través del movimiento y del tiempo alrededor o en el interior de ella.
- Cada espacio es una síntesis de memoria, pensamientos y asociaciones, que cuenta una historia y transmiten diferentes tipos de emoción.
- Algunas *Cells* pueden resultar maravillosas y otras, aterradoras.
- Todas las *Cells* ponen sobre la mesa una serie de conceptos dicotómicos como interior-exterior, público-privado, intimidad-exposición, presente-pasado, memoria-imaginación, mirar-ser visto, etc.

- Muchas de las *Cells* son recintos construidos con materiales reciclados que habían sido desechados y abandonados. Muchas están hechas con malla metálica, con estructuras de acero, y con viejas puertas y ventanas. Pueden contener objetos y muebles encontrados como espejos, sillas o mesas, objetos personales de la artista y de su familia, como botellas de perfume o ropa, y esculturas de la propia artista.
- Dentro de la serie existe una gran variedad, tanto por su construcción formal y los elementos que la conforman, como por las asociaciones y narrativas que despiertan en el espectador.
- Toda la serie guarda una poderosa, y a la vez misteriosa, coherencia interna.

No se ha querido traducir el término “Cells” por ninguna otra palabra en español, porque este término en inglés es muy rico y por ese motivo lo escogió Bourgeois. Tomar una acepción es traicionar la pluralidad de sus significados, que es una de sus razones de ser.

Cell VIII (1998)
Metal, tapicería, tejido,
mármol, acero y técnica
mixta. 274,3 x 335,3 x 254 cm.
Colección del Museo Nacional
de Arte, Arquitectura y
Diseño, Oslo.
(Crone et al. 1998, p.157)



“Cell” en inglés significa “celda”, tanto la celda de una prisión como la celda de un monje. Es decir, puede significar un sitio de reclusión forzosa y también un sitio de retiro voluntario. A la vez, “Cell” significa “célula”, y tanto puede referirse a una célula entendida como un grupo organizado de personas, como la unidad fundamental de los organismos vivos. Así las *Cells* pueden representar desde “una unidad minúscula y esencial de un organismo o de otra estructura mayor hasta una manifestación espacial auto-contenida” (Lorz et al., 2015, p. 250)

“Célula” comunista”, “celda” en una prisión, y muy, muy especialmente, las “células” de nuestra sangre. Es decir, pequeñas entidades que están unas junto a las otras y que son diferentes entre sí... Así que esto es una “cell”. Son absolutamente independientes. Por lo que pueden estar una al lado de la otra, y no se van a tocar o hablar entre ellas durante cien años”. Entrevista con Henry Geldzahler y Raymond Foye en 1991, cit. en (Morris, 2007, p. 71)

Las *Cells* son una entidad escultórica sin igual en la historia del arte. Crean escenarios emocionalmente intensos que basculan entre un panorama de un museo y un pequeño escenario teatral. Se sitúan entre un environment, un happening o una instalación. (Lorz et al., 2015, p. 250)



Cell (Glass Spheres and Hands) (1990-93)
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.
(Crone et al. 1998, p.121)

En esta serie se explicitan aún más muchas de las preocupaciones dicotómicas que Bourgeois ya había tratado en series anteriores como las *Femme Maison* y las *Lair*: interior-exterior, protección-precariedad, refugio-prisión, vida-memoria, intimidad-publicidad, etc.

Otra característica de las *Cells* es que constituyen una arquitectura aislada pero accesible, que ocupa o se apropia de una parte del espacio expositivo manteniendo su integridad física.

“Quería crear mi propia arquitectura, y no depender del espacio del museo, no tener que adaptar mi escala a él. Yo quería constituir un espacio real en que se pudiera entrar y deambular.” (Bourgeois et al., 1998, p. 38)

Pero aún así:

Después de un cierto momento, Louise fue a muy pocas de sus propias exposiciones, pero veía las fotografías con su trabajo instalado en estos grandes espacios. No le gustaba la forma en que el espacio afectaba la experiencia de su trabajo. (Jerry Gorvovoy cit. en Lorz et al., 2015, p. 41)

Las *Cells* exploran a través de las metáforas, una gran variedad de emociones de la artista. En la mayoría de catálogos encontramos esta cita de Bourgeois explicar el significado general de las *Cells*:

Detalle de *Cell III* (1991)
 Madera pintada, metal
 pintado, mármol,
 metal, vidrio.
 281,9 x 331,5 x 419,5 cm.
 Ydessa Hendeles Art
 Foundation, Toronto.
 (Crone et al. 1998, p.127)



“Las *Cells* representan diferentes tipos de dolor: el físico, el emocional, el psicológico; Lo mental y lo intelectual. Pero la pregunta es, ¿cuándo las emociones se convierten en algo físico? ¿Cuándo lo físico se convierte en algo emocional? Es un círculo que da vueltas y vueltas...” Declaraciones publicadas en 1991, cit. en (Morris, 2007, p. 71)

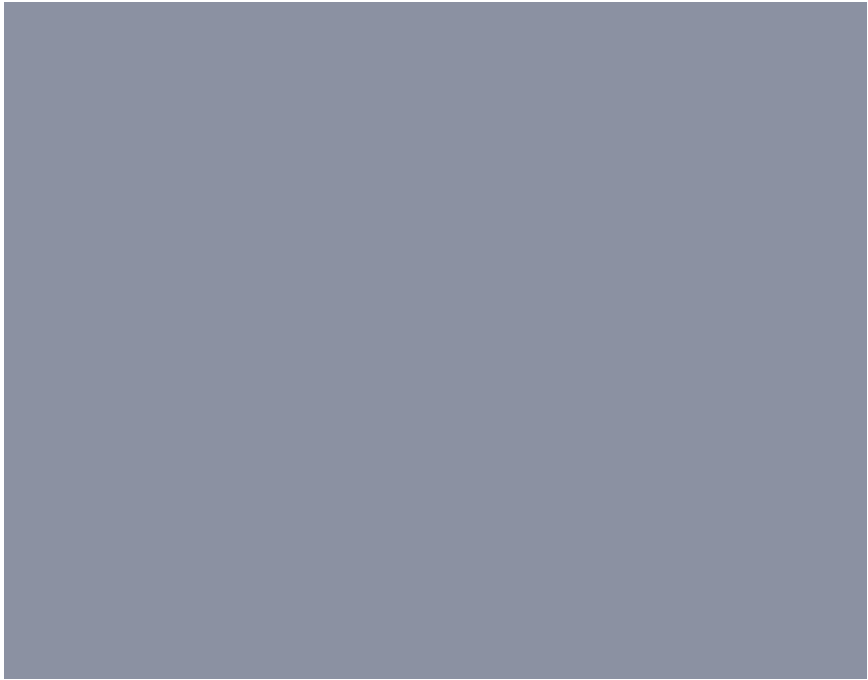
Pero esta declaración fue hecha a principios de los 90, cuando Bourgeois acababa de empezar esta serie. Teniendo en cuenta que produciría *Cells* durante casi 20 años más, creo que esta explicación de las *Cells* se queda muy corta para describir la enorme variedad de emociones y sentimientos que evocan, y que evidentemente van desde el dolor y la aflicción, pero que también llegan a la alegría, y a la paz interior, pasando por la extrañeza, la soledad, la nostalgia, el buen humor, y mil expresiones del ánimo más.

¿Cómo es posible que obras de arte visual, específicamente la escultura que resiste una lectura figurativa coherente, cuenten historias? La obra de Bourgeois en la última década es asombrosamente variada, está preñada de significados y posee gran exuberancia visual, y sin embargo, es difícil de “interpretar” y está bien alejada de lo “bello”. Las respuestas se hallan en el terreno en que la escultura deviene arquitectura y la arquitectura deviene escultura. Allí donde dominios de escala, volumen y densidad incompatibles se estiran hasta confundirse, la narrativa se transforma en una herramienta, no en un significado; en una mediadora, no en una solución; en un participante, no en una intrusa. (Bal, 2006, p. 5)

[...] las *Cells* están, quizás, mejor caracterizadas como instalaciones escultóricas, con un sentido de hábitat que las torna arquitectónicas. (Bal, 2006, p. 3)

Para terminar este punto me gustaría citar dos reflexiones que me parecen muy inspiradoras para acercarnos a las *Cells* y interpretarlas en cierto sentido. La primera formaba parte de mi línea inicial de investigación, que luego descarté porque aunque iluminaba maravillosamente algunas *Cells*, no permitía abrazar el conjunto de la serie. La segunda es un grato descubrimiento tardío en la investigación que creo que casa mejor con mis postulados actuales y que también cito en el tercer y último capítulo.

Ambas ideas recorren este “terreno” del que nos habla Mieke Bal, aquel en que “escultura deviene arquitectura y viceversa”, otorgando a sus *Cells* “un sentido de hábitat que las torna a arquitectónicas”. Un sentido de habitáculo –cuarto, celda, casa– que tantos recuerdos, asociaciones y sentimientos despiertan en el ser humano y que, por ese mismo motivo, poseen una gran capacidad metafórica, simbólica y poética.



Cell VII (1998)

Metal, vidrio, tejido, bronce, acero, madera, huesos, cera, hilo y técnica mixta. 207 x 221 x 210,8 cm. Colección privada.

Cortesía de Hauser & Wirth.

(Crone et al. 1998, p.148)

La habitación propia de Woolf

En 1999 hubo en el Museo de Arte de Gerona, una exposición colectiva muy interesante bajo el nombre de “Una cambra pròpia” [Un cuarto propio]. Entre los diferentes ensayos que contenía su catálogo sobresalía “Casa, guarida y celda. La imagen del cuarto propio de Louise Bourgeois”.

Xavier Antich escribió un texto lleno de sugestivas ideas a partir de un paralelismo entre los textos de las conferencias que Virginia Woolf pronunció en 1928 y que editó bajo el título de “A Room of One’s Own” y las *Cells* de Louise Bourgeois:

“Debemos recordar que la reflexión de Woolf nace como una denuncia, desde la conciencia de una existencia, la de las mujeres, carente, amputada y sin memoria. Una existencia sin habitación propia, sin espacio reconocido como propio: un espacio físico, ciertamente, para habitar y para crear en él, pero un espacio, también, político

e histórico. [...] Decíamos que la reivindicación de una habitación propia era, en Virginia Woolf, la exigencia de un espacio físico para la mujer, ciertamente, pero también y sobre todo la exigencia de un espacio propio en la comunidad y en la historia.” (Xavier Antich cit. en Bosch & Martinell i Callicó, 1999, p. 53)

“Recuperar el espacio para recuperar el mundo y poder repensarlo: el mundo propio, el mundo de las cosas, el mundo de los otros. [...] Lo que reclama Virginia Woolf es empezar a mirar por sí misma sin recurrir a los ojos de los demás, aunque sea a costa de ver menos o peor: en cualquier caso, al menos será una mirada propia, surgida de un lugar propio y, en tales circunstancias, aunque tal vez frágil y desdibujada, al menos no de préstamo, sino un ejercicio de sinceridad. La habitación propia se convierte, en Virginia Woolf, en una metáfora ontológica: *la posibilidad de ser*. Ser en sí y para sí, tan abierto a los demás como se quiera, pero desde la consciencia que sólo cuando se ocupa un lugar, el espacio propio, la habitación propia, es posible ser en el mundo, como diría Heidegger: uno sólo es si *está ahí*, en alguna parte, habitando; desde el no-lugar, el ser no es posible; ser es *ser-ahí*” (Xavier Antich cit. en Bosch & Martinell i Callicó, 1999, p. 54)

La casa de Havel

Este es un texto muy diferente, enfocado ya no desde una perspectiva de género, si no desde un pensamiento humanista. Es un texto lleno de sabiduría y buenas intenciones, que es casi atemporal, en el sentido de que no hay lugar o tiempo históricos en el que no hubiera sido beneficioso tenerlo presente.

Václav Havel, nacido en Praga en 1936, fue escritor de obras teatrales y pronto militó en política. Se opuso a la invasión de Checoslovaquia en 1968 durante la Primavera de Praga. Entró en prisión por su defensa de los derechos humanos. Fue presidente de la República de Checoslovaquia y posteriormente de la República Checa. Y en la década de 1990 recibió numerosas distinciones por su labor a favor de la construcción europea.

A continuación un fragmento del texto sobre la *casa* de Havel:

Mi casa es la habitación en la cual he vivido algún tiempo, a la que me he acostumbrado y que, podría decirse, he tapizado con un revestimiento invisible (recuerdo, por ejemplo, que incluso la celda de la cárcel fue para mí en cierto modo mi casa y siempre sentía como un gran perjuicio tener de pronto que mudarme a otra celda: aunque era completamente igual que la anterior, incluso podía ser mejor, a pesar de ello yo la sentía como algo extraño y enemigo; al principio, en ella, me encontraba

desarraigado y rodeado de lo extraño y necesitaba cierto tiempo para habituarme a ella, sentirme en casa, acostumbrarme a ella y despojarme de la añoranza de la celda anterior). Mi casa es la casa en la que vivo, el pueblo o la ciudad, en que nací o donde resido, mi casa es mi familia, el mundo de mis amigos, el entorno social y espiritual en el que vivo, mi profesión, mi empresa o mi lugar de trabajo. Mi casa, lógicamente, es también el país en el que vivo, el idioma que hablo, el ambiente espiritual que se respira en mi país y que está personificado en el idioma que en él se habla. [...]. Mi casa, por supuesto, no es sólo mi identidad checa, sino también la checoslovaca, es decir mi nacionalidad. Finalmente mi casa es también Europa y mi identidad europea y, por último, este planeta y su civilización actual y, naturalmente, también todo nuestro universo. (Havel, 1997, pp. 22–23)



Cell (You Better Grow up) (1993)
Acero, vidrio, mármol, cerámica, madera, espejo.
210,8 x 208,3 x 212,1 cm. Colección Rachofsky.
(Lorz et al., 2015, p. 53)

2.1.2.3 Derivas de las *Cells*

Variedad formal y expresiva en las *Cells*

En el apartado anterior hemos visto imágenes de algunas de las *Cells* más conocidas y representativas de la serie. A continuación se mostrarán imágenes de algunas *Cells* menos conocidas y que son originales en algunos aspectos, ya sea por su construcción formal –por los diferentes materiales que la constituyen–, por la originalidad de su composición –porque su forma sea muy distinta o contenga elementos fuera del recinto escultórico–, o por su tamaño –porque se aproxime más a una vitrina donde no podría caminar una persona, o por el contrario, porque su escala sea mucho mayor que el de la mayoría de las *Cells*.

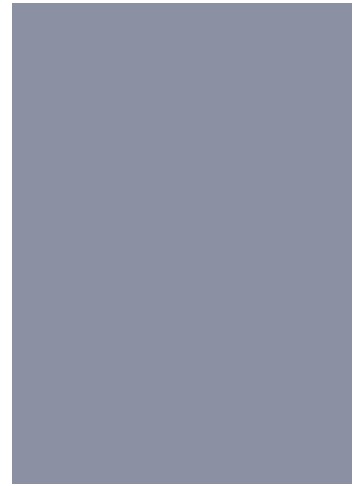
En el catálogo de la exposición “Structures of Existence: The *Cells*” publicado en por la editorial Prestel en 2015, hay una clasificación de las *Cells*, la más completa publicada hasta el momento. En ella no sólo se encuentra el nombre y los datos generales de la obra, sino que además cita la una selección de los lugares donde ha sido expuesta y una selección de la literatura que se ha publicado sobre ella.

Terminaré este punto con lo que considero dos *Cells* realmente especiales en el conjunto de la serie. La primera se trata de *The Damned, The Possessed and The Beloved* (2007-2010) y está incluida en el mencionado catálogo. A la segunda la llaman “la Iglesia Louise Bourgeois” (2004) y por el contrario, no se encuentra catalogada, supongo que por las claras diferencias con respecto a las otras *Cells* de la serie. Pero aún así, pienso que se puede interpretar como una *Cell* y en todo caso, cada uno podrá juzgarlo por sí mismo.



Vista de la sala principal de la exposición “Structures of Existence: The *Cells*”, Haus der Kunst, Múnich, 2015. (<http://spikeartmagazine.com/>)

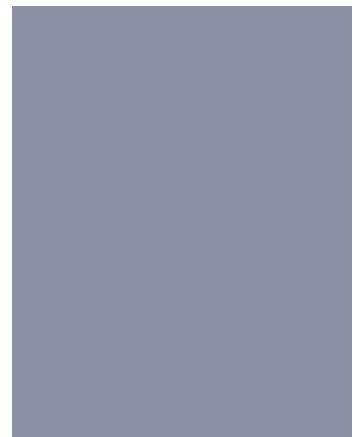
Lady in Waiting (2003)
 Tapicería, hilo, acero
 inoxidable, acero,
 madera y vidrio.
 208,3 x 110,5 x 147,3 cm.
 (Lorz et al., 2015, p. 300)



Cell XIV (Portrait) (2000)
 Acero, vidrio, madera y tejido.
 188 x 121,9 x 121,9 cm. Cortesía
 Artists Rooms Foundation.
 (Lorz et al., 2015, p. 201)



I Do, I Undo, I Redo (1999-2000)
 Tate Modern. Foto de Marcus Leith y Andrew
 Dunkley. Cortesía de Cheim & Read, New York.
 (Warner & Morris, 2000, p. 37)



Precious Liquids (1992)
 Madera, metal, vidrio, alabastro,
 goma, tejido, bordados, agua, luz
 eléctrica. 425,5 x 445,1 x 445,1 cm.
 Centre Pompidou, Paris.
 (Crone et al. 1998, p.131)

El memorial de Steilneset para honrar a las víctimas de brujería

El gobierno de Noruega junto con las Autoridades de Carreteras Públicas de ese país está llevando a cabo el proyecto Rutas Turísticas Nacionales, que finalizará en el año 2020 y que incluirá 18 rutas con puntos de interés turístico, con el objetivo de dinamizar el turismo del país. Cada una de estas rutas ofrecerá una combinación de naturaleza con arquitectura de vanguardia, combinándolo con áreas de picnic, miradores, hoteles y restaurantes. Uno de estos proyectos, inaugurado en 2010, es el Memorial de Steilneset. (Smith, 2011)

Entre 1600 y 1692, 77 mujeres y 14 hombres fueron acusados de brujería en el condado de Finnmark y se los condenó a morir en la hoguera. Para homenajear a las víctimas de esta persecución se propuso una colaboración conjunta al arquitecto Peter Zumthor y a Louise Bourgeois.

Steilneset, el lugar donde en 2010 se construyó el monumento conmemorativo, está situado al lado del pequeño pueblo de Vardø, que antiguamente había sido un concurrido puerto de pescadores.



La ciudad de Vardo. Foto de Ellen Ane Eggen, Statens Vegvesen y Bjarne Riosto. (Zumthor & Norway Architecture, 2013)



Imagen de los fiordos de Steilneset. Foto de Ellen Ane Eggen, Statens Vegvesen y Bjarne Riosto. (Zumthor & Norway Architecture, 2013)

Peter Zumthor explica así cómo surgió la idea del diseño:

Al principio de nuestro trabajo colaborativo, Louise Bourgeois me sugirió que echara un vistazo a la ubicación y empezara a trabajar en el diseño. Fui a Vardø a inicios de 2007 y estando allí se me ocurrió la idea de dedicar a cada una de las víctimas una ventana que se asomara al paisaje y se iluminara por la noche.

Hay una luz en cada ventana.

El diseño consta de noventa y una ventanas en una habitación alargada. En el interior, una estrecha pasarela conduce de ventana a ventana, de vista a vista, de luz a luz. La habitación, como la había imaginado inicialmente, es un largo pasillo que se cierne por encima del suelo. Está suspendido sobre andamios de madera. La estructura se encuentra un poco separada del asentamiento en la costa, en un lugar llamado Steilsneset. Aquí es donde las víctimas fueron quemadas en la hoguera.” (Zumthor & Norway Architecture, 2013)

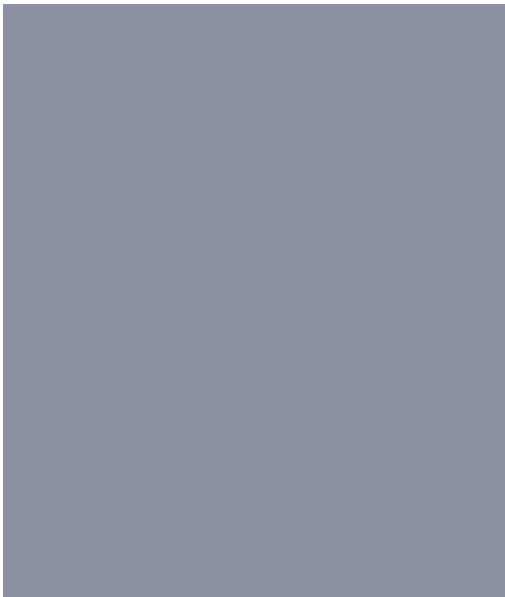
Bourgeois diseñó la instalación *The Damned, The Possessed and The Beloved* (2007-2010) con una silla de acero de cuyo centro emergen llamas de fuego. Alrededor siete poderosos espejos multiplican el fuego. La instalación está protegida dentro de un pabellón de cristal con una estructura de acero Corten.

En febrero de 2007, plasmé mi diseño en papel. Louise Bourgeois vio mis acuarelas en Nueva York y pronto regresó con su idea de una instalación de fuego que me explicó con palabras acompañadas de un pequeño boceto.

Me llevo tiempo darme cuenta de que su idea no quería remplazar a mi larga habitación, sino que iba a ser otra parte del monumento. Ella quería que yo diseñara un armazón arquitectónico para su instalación y que los dos edificios independientes formaran un todo único. Por lo que el monumento se convirtió en una composición de dos edificios: una línea y un punto. (Zumthor & Norway Architecture, 2013)



Corredor con una ventana y una bombilla para cada una de las 91 víctimas. Foto de Bjarne Riesto.
(Architecture Today, 2012)



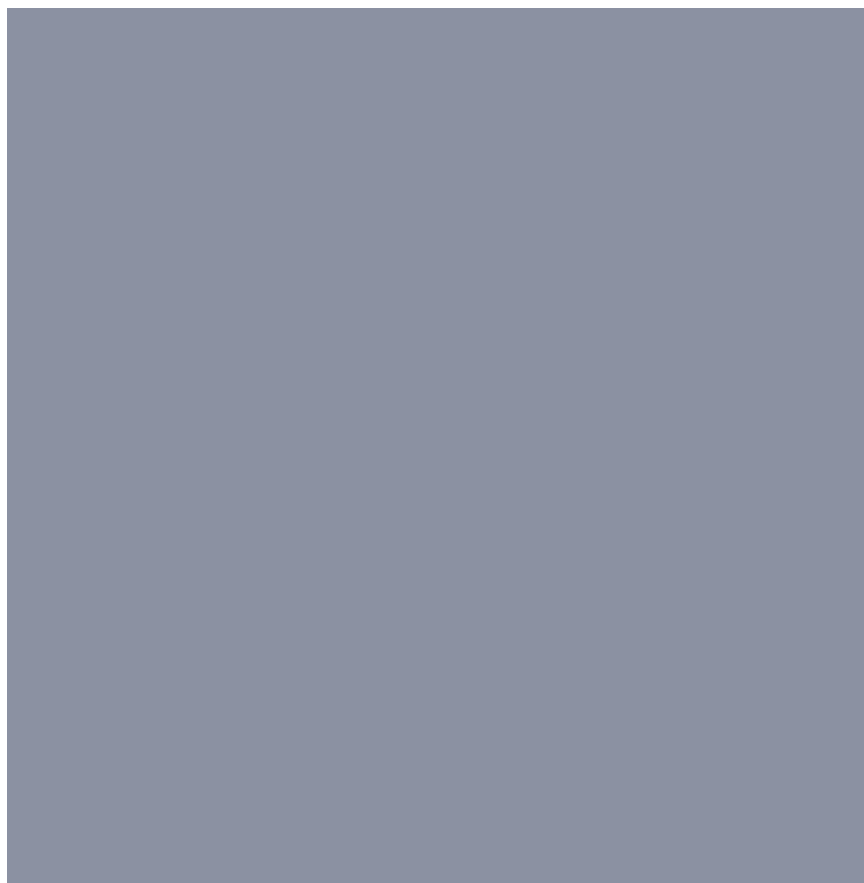
Interior del pavellón de cristal con la instalació
de Bourgeois. Fotos de Andrew Meredith.
(Frearson & Dezeen, 2012)



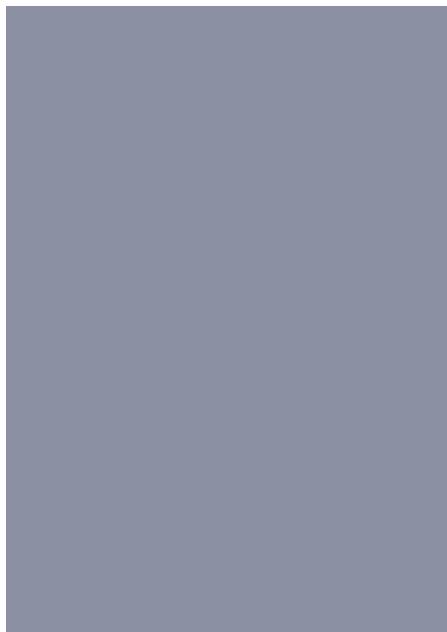
Vista exterior de las dos construcciones.
Fotos de Andrew Meredith.
(Frearson & Dezeen, 2012)

Se podría considerar este pabellón de cristal como una *Cell* más, que habla de la agresión, del dolor y del miedo. En ella aparecen dos de los potentes símbolos de su idioma: la silla en el lugar central –invitándonos a tomar la posición de las personas condenadas y a imaginar sus emociones– y los grandes espejos que maximizan las llamas y distorsionan las imágenes –podrían representar a los jueces o otras personas que rodean a las víctimas de la ejecución, donde se refleja la barbaridad de lo acontecido.

Ambas propuestas, aportan aproximaciones muy diferentes a la memoria de lo ocurrido y su presencia acompaña la espectacular belleza del vasto y sobrio paisaje noruego.



Vista del monumento desde la costa. Fotos de Andrew Meredith.
(Fearson & Dezeen, 2012)



Perspectiva lateral de la construcción de Zumthor. Foto de Bjarne Riesto. (Architecture Today, 2012)



Vista de las dos construcciones de Zumthor y Bourgeois. Foto de Bjarne Riesto. (Architecture Today, 2012)

La iglesia Louise Bourgeois

La Iglesia de Louise Bourgeois es una pequeña joya, excepcional y muy poco conocida en la trayectoria del artista. Se trata de una pequeña iglesia o capilla que se encuentra en un recinto arquitectónico que anteriormente había sido el Convento d'Ô. Su dueño, Jean Claude Meyer, propuso a Louise Bourgeois intervenir en este espacio con total libertad. El trabajo de Bourgeois se inauguró en 2004, y hasta la actualidad, el propietario del lugar abre las puertas de la iglesia para que quién quiera pueda visitarla durante dos semanas en el mes de julio y diez días en septiembre.

“Cuando me mostraron la iglesia, simplemente pensé que el espacio era magnífico. Nunca había trabajado para un lugar parecido y, aunque no soy religiosa, lo espiritual me concierne.” (Bloch-Champfort, 2007, p. 136)

Bourgeois concibió cinco piezas para este espacio: una pila de agua bendita o pila bautismal, un confesionario, un crucifijo, una virgen de la leche y una araña. Tuve la gran suerte de visitar la iglesia en 2013. Es un lugar mágico, de principio a fin. Se encuentra en el precioso pueblo de Bonnieux, situado en la región de Luberon, en la campiña del sur de Francia. Los alrededores y el conjunto arquitectónico donde

se encuentra son de una belleza singular. Pero lo más especial, es poder ver la obra que Bourgeois concibió para un lugar casi en solitario, si se tiene un poco de suerte.

Es un espacio lleno de tranquilidad y espiritualidad, donde realmente nos sentimos fuera de nuestras coordenadas de espacio y tiempo cotidianas. En él, Bourgeois transmite su gran comunión con lo materno: un pila de agua bendita llena de pechos rosáceos y suaves; una imagen de una madre dando el pecho amorosamente a su criatura, elevada pero no en una posición central, delicada pero bien protegida; una figura crucificada en el interior del confesionario, femenina, curvada, de piel blanca y heridas suturadas; a continuación, una araña, firma de la artista e icono de la madre. Finalmente, en lugar de la crucifixión, en el altar aparece una cruz con una mano en cada extremo del *patibulum*, una abierta –relajada, que da o recibe– y la otra cerrada –agarrando o contraída con fuerza.

En este espacio también se percibe todo en trabajo de búsqueda interior, que es un eje vertebrador de la obra de Bourgeois y que comparte con el pensamiento cristiano del trabajo espiritual, de introspección, reconocimiento, confesión, perdón, reconciliación y resurrección. Es como si el trabajo de Bourgeois hubiera encontrado una guarida perfecta, donde contenido y continente armonizan a la perfección. Y eso se experimenta.

Imagen de la pila
bendita o baptismal.
Foto de Alexandra
Sans Massó.

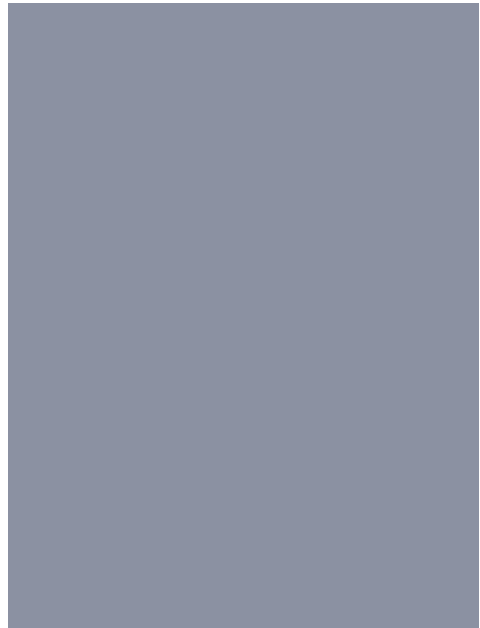
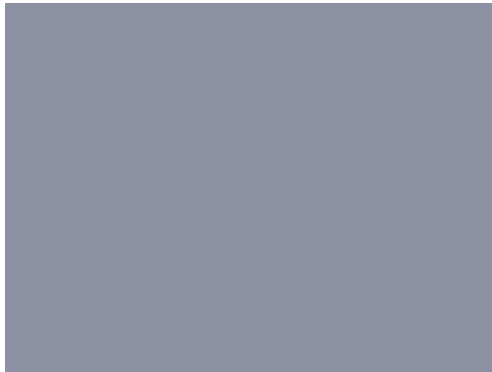




Imagen general de la sala principal de la capilla. Foto de Alexandra Sans Massó.



Imagen del confesionario.
Foto de Alexandra Sans Massó.



Vista posterior del crucifijo.
Foto de Alexandra Sans Massó.

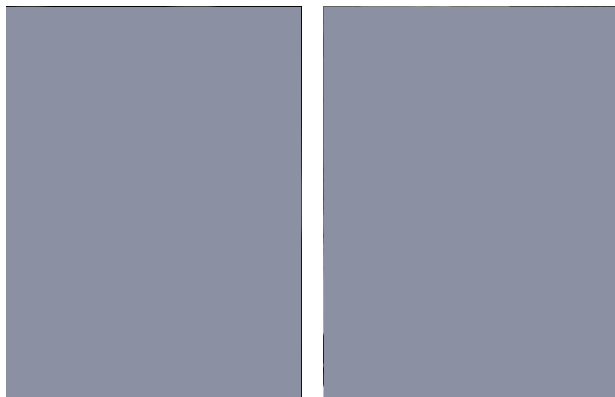


Imagen de una mujer amamantando. Foto de Alexandra Sans Massó.

Detalle del confesionario.
Foto de Alexandra Sans Massó.



Imagen posterior de la sala.
Foto de Alexandra Sans Massó.

2.1.3 Reinventando la escultura

La escultura parece no haber sido el arte del siglo XX. Sin duda el cine, la pintura o la arquitectura se disputan ese honor, sin embargo, la escultura, durante ese siglo convulso y apresurado, ha experimentado enormes transformaciones, tanto formales como conceptuales, que merece la pena que sean conocidas ya que fueron esenciales en la construcción del pensamiento contemporáneo. (Maderuelo, 2012, p. 9)

En este punto desarrollaré la idea de que la escultura es una de las disciplinas ancestrales que durante el siglo XX se ha revolucionado, cuestionándose y traspasando sus propios límites hasta conseguir reinventarse. Esto ha sido posible gracias a la contribución muchos artistas y pensadores del mundo del arte y en consonancia con las grandes innovaciones y corrientes de pensamiento que han transformado la vida y la cultura del siglo pasado.

Para ello me serviré de un texto muy provechoso de Javier Maderuelo escrito para la introducción de su libro “Caminos de la escultura contemporánea”. También entraré en diálogo con algunas ideas François Collin y Alex Potts, Mieke Bal y Norman Bryson, siempre en relación a la obra de Bourgeois y escuchando algunos de los comentarios de la escultora al respecto.

2.1.3.1 Los términos de la reinención

Abandonar las convenciones

Se trataba de sacar a la escultura de los manidos usos del clasicismo para convertirla en un arte moderno, es decir, de abandonar las convenciones milenarias que definían como tema el cuerpo humano, como inspiración la naturaleza, como estilo el realismo, como materiales el mármol y el bronce, como técnicas la talla y el modelado, y como objetivos la masa y el volumen. En pocas palabras, se trataba de renunciar a todas aquellas características que definían desde siglos la esencia de la escultura. (Maderuelo, 2012, p. 18)

Debo admitir con toda mi humildad que al empezar la carrera de Bellas Artes, mi concepción de la escultura coincidía en altísimo grado con la descripción que Maderuelo hace de la escultura de finales del siglo XIX y principios del XX. Esa idea de escultura que se cuestionó y sufrió revolución tras revolución durante muchas décadas hasta convertirse en un concepto mucho más amplio y complejo, y que implica una relación diferente con el público.



The Destruction of the Father (1974)

Látex, escayola, madera, tejido
y luz roja. 237,8 x 362,8 x 248,6 cm.
Colección The Easton Foundation.
(Crone et al. 1998, p.41)

Creo que ésta sigue siendo la visión de una gran parte de la población, en general de la mayoría de las personas que no tienen relación o afición por el arte. Por otro lado, uno se pregunta por qué todas las grandes revoluciones artísticas aún no han pasado a formar parte del consciente colectivo, por qué seguimos pensando en la escultura clásica y las nuevas propuestas escultóricas no se asocian a la disciplina escultórica. Quizá los conceptos son demasiado complicados, se ha llegado a un nivel de sofisticación que sólo comparten los expertos o puede que se necesite más tiempo para que las innovaciones se conviertan algo cotidiano.

Sea como fuere, en la historia de la escultura quedará grabado el siglo XX como el lapso de tiempo en que se derribaron las concepciones más antiguas que habían definido el arte de la escultura, la figura humana dejará de ser el tema central, se propondrán una sucesión de estilos completamente diferentes que permitirán multiplicar el aspecto visual de las obras, se producirá un alejamiento del naturalismo hacia la abstracción y el conceptualismo, se introducirán una gran variedad de técnicas y materiales y desaparecerá la relación directa entre escultura y volumen sólido y opaco.

Con la ayuda de los pintores

Como nos cuenta Maderuelo, todas estas reformulaciones tan arriesgadas dentro de una disciplina tan clásica no podían hacerlas los escultores. Como en cualquier disciplina con mucha tradición y que requiere una larga formación, para los discípulos resulta realmente dificultoso el omitir lo aprendido. Es como si a base de rigidez y repetición férrea, los conceptos y las metodologías quedaran gravados con fuego y fuera una especie de proeza el poder eliminarlos o replantearlos. De tal manera que, como en muchos otros campos, la imaginación y el ingenio discurrió y se ejecutó de la mano de especialistas en otras disciplinas, en este caso pintores.

Esta misión revolucionaria no la van a poder realizar solos los escultores, sobre los que pesaba la losa de las convenciones del oficio, sino que en buena parte va a correr a cargo de pintores que ya habían iniciado su andadura en los nuevos lenguajes vanguardistas y que eran auténticos abanderados de las ideas más novedosas. Edgar Degas, Paul Gauguin, Matisse, Picasso, Joan Miró, Max Ernst, Jean Arp, Ivan Puni, Kurt Schwitters, Joaquín Torres García... , son algunos de los pintores que, desembarazados del lastre de los prejuicios de una disciplina milenaria, que no era estrictamente la suya, pasaron a tres dimensiones sus experiencias pictóricas salvando, de esta manera, a la escultura del agotamiento irremediable en el que había caído. (Maderuelo, 2012, p. 19)

La formación temprana de Bourgeois en las Bellas Artes en la década de 1930 fue en las academias de numerosos pintores en la ciudad de París. Muchos de estos pintores habían participado en los movimientos más vanguardistas de las primeras décadas del siglo y estaban investigando las ideas de la abstracción, la tridimensionalidad y el volumen en el plano. Entre ellos cabe destacar a Othon Friesz, Yves Brayer, Marcel Gromaire, André Lhote y Fernand Léger.

La idea de traspasar las experiencias de la pintura abstracta a la escultura, prescindiendo así definitivamente de las ataduras del tema y de los lenguajes alegóricos que la habían condicionado, abrió un inmenso campo de experimentación con formas, más o menos puras, cuyo referente no está fuera de la escultura. (Maderuelo, 2012, p. 21)

Diversificación de materiales y apropiacionismo

Culto a la novedad de la primera mitad del siglo XX, argumenta Maderuelo, desacredita el afán de eternidad y trascendencia que obligaba a los escultores a utilizar materiales duraderos, y en consecuencia, se abren la puertas a utilizar un sinfín de materiales inéditos hasta entonces.

La idea de crear obras efímeras recorrió como un fantasma la médula matérica de la escultura hasta conseguir su punto álgido en los años setenta en el “arte povera”. El mundo de la modernidad posvanguardista, entre otras cosas, se caracteriza por la continuada aparición de nuevos materiales que, proporcionados por la industria, ofrecen prestaciones y posibilidades cada vez más sorprendentes.

Entre ellos, Maderuelo menciona los que vienen de la industria metalúrgica como los perfiles laminados de acero y los chapones calibrados, que se pueden usar directamente en las esculturas y que aportan una impresionante fuerza expresiva. También menciona los materiales de otras industrias como la del cartón, el plástico y el aluminio.

A ellos se deben añadir materiales novedosos en el campo artístico y muy recurrentes en la obra de Bourgeois como los hilos y todo tipo de textiles. En esta tesis se dedicó el apartado “Fluyendo entre materiales”, a esta faceta de experimentación matérica en el trabajo de Bourgeois. Para ella la maestría con un material no es un fin en sí misma, pero sin embargo, la búsqueda constante de una manera mejor para expresarse y a su gusto por los materiales, la llevarán a trabajar con un impresionante abanico de materiales a lo largo de su carrera:

“El deseo de decir algo es anterior al material; el material es completamente secundario. No estoy diciendo que los materiales no son importantes. Me encantan los materiales [...]” (Swenson, 1982, p. 6)



Cell II (1991)
 Madera pintada, mármol,
 metal, vidrio y espejo.
 210,8 x 152,4 x 152,4 cm.
 Carnegie Museum of Art,
 Pittsburgh; Heinz Family Fund.
 (Crone et al. 1998, p.124)

Para terminar este punto, mencionar la otra gran aportación en el mundo de los materiales en la escultura del siglo XX, el de los materiales u objetos apropiados o reciclados. Hay muchos nombres para describir estas incorporaciones matéricas a las piezas escultóricas contemporáneas, cada una con sus distintos matices: “piezas apropiacionsitas”, “piezas collage”, “objetos encontrados”, “objetos o materia-

les desechados”, “objetos manufacturados”. Bourgeois es una gran avezada en la utilización de materiales y objetos ya existentes, más o menos manufacturados o más o menos manipulados antes de ser incorporados a su trabajo. Su serie *Cells* es paradigmática de esta nueva tendencia en el ámbito de la escultura.



Detalle de *Red Room (Child)* (1994)
 Madera, vidrio, hilo, metal, goma.
 210,8 x 353,1 x 274,3 cm. Colección del
 Musée d'Art Contemporain de Montreal.
 (Crone et al. 1998, p.140)

El collage supone el apropiacionismo de formas e imágenes de un ámbito cotidiano y vulgar que es introducido en el refinado mundo artístico. No es extraño que cuando el arte se aparta de la representación de la “realidad” requiera de la materialidad de esa realidad para conformar su mundo ideal. La realidad que tomaron prestada los artistas de la vanguardia no fue heroica sino sórdida e inmediata. Estos materiales de desecho, objetos encontrados y residuos sin posible uso utilitario, configuran un universo material ilimitado que en manos de los escultores resulta sorprendentemente expresivo.

Éste es exactamente el caso de Bourgeois. Muchos de los materiales y objetos que ella incorpora a sus piezas toman prestados diferentes tipos de realidad. Una gran parte son de objetos de su entorno íntimo, pertenecientes a su historia personal, algunos son incluso parte de su herencia familiar. Otra gran parte proviene de de-

sechos arquitectónicos que ella rescata para incorporar a sus esculturas cuando se suceden nuevas construcciones en la ciudad. También recicla muchos elementos encontrados en su gran estudio de Brooklyn que ocupa a principios de los 1980. Previamente había sido era una antigua fábrica y aún se encontraban allí una parte del mobiliario y de la maquinaria.

Quizá la *Cell* que mejor ilustre la inclusión de objetos y materiales de todo tipo sea *Passage Dangereux* (1997). Esta instalación arquitectónica tiene un pasillo central, en cada lado se encuentran pequeñas celdas que contienen un colección de objetos encontrados y adquiridos, esculturas, tapices, espejos, huesos, etc. Este pasaje tiene que ver con el espacio y también con el tiempo. La diversidad de objetos nos hace pensar en una especie de almacén o de trastero, un espacio lleno de metonimias, metáforas, resonancias emocionales y psicológicas.

Los *Passages Dangereux* de Louise Bourgeois resuenan estructuralmente entre sí, y existen en los extremos de un *continuum*: desde lo universal y divino a lo personal y profano. Y, como corresponde a la naturaleza de los extremos, es fácil ver la consonancia. (Jennifer Blommer cit. en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia et al., 1999, p. 93).



Passage Dangereux (1997)
Metal, madera, tapicería, goma, mármol, acero,
vidrio, huesos, lino, espejos y técnica mixta.
Colección privada, cortesía de Hauser & Wirth.
(Lorz et al., 2015, p. 167)

2.1.3.2 Nuevos oficios

¿Qué es lo que sucede cuando el mundo de la escultura da cobijo a tantas expresiones materiales diferentes? Ocurre que muchísimos escultores contemporáneos ya no practican las técnicas tradicionales de la escultura como son modelar o tallar.

Cada uno de los materiales requiere para su trabajo de unas prácticas de oficio muy concretas, que definen lo que se puede y lo que no se puede hacer con él, y que se guían por unas técnicas determinadas. Los escultores que ya no tallan ni esculpen, que no modelan ni vacían, han tenido que aprender otros oficios, de tal manera que, al quedar desplazadas aquellas sutiles prácticas que sirvieron para diferenciar el arte de los oficios mecánicos, han incorporado al arte trabajos como la forja, la hojalatería, la soldadura, la carpintería y los procedimientos industriales. (Maderuelo, 2012, p. 24)

O también se le podrían añadir un sinfín de las artesanías vinculadas como tejer, teñir, coser, bordar, zurcir, estampar, etc. Evidentemente pienso en ellos porque están muy presentes en la obra de Bourgeois, pero seguro se podrían encontrar una infinidad de oficios potencialmente útiles en la producción de una escultura contemporánea. A todo esto hay que añadirle además todos los avances tecnológicos de los últimos lustros que dejan a cualquier escultor de la vieja escuela con la boca abierta. Hablo de los programas informáticos capaces de diseñar una escultura de principio a fin, en tres dimensiones y de hacerla rotar para verla desde todas las perspectivas, de poder proyectarla con diferentes materiales, texturas y colores y de poder realizar los cálculos necesarios para controlar las fuerzas, pesos y equilibrios de la pieza. Más allá aún, es impresionante ver las impresoras tridimensionales que ya se comercializan para usuarios particulares. Existen ya escáneres tridimensionales que registran cualquier volumen que quepa en su radio de acción y que reproducen también tridimensionalmente sobre diferentes tipos de materiales. Es fácil encontrar tiendas donde se haga un escáner de personas y se produzcan figuritas con la información almacenada en diferentes proporciones. Por 100 euros la más pequeña se puede obtener una reproducción del cuerpo a un décimo de su escala para colocarla en un pastel de aniversario. Evidentemente estas tecnologías ya hace años que existen y grandes piezas escultóricas como las gigantescas cabezas de niños *La Noche* (2008) y *El Día* (2008) de Antonio López, por citar sólo un ejemplo, están hechas con esta técnica digital de reproducción a partir del modelo original hecho por el artista. En todo caso es sorprendente lo que la tecnología ya puede hacer para los escultores o en lugar de los escultores.

Recapitulando sobre estas reflexiones en cuanto a la variedad de materiales y tecnologías que se emplean en la escultura del siglo XXI y a la complejidad de técnicas que implica conocer, surge la pregunta: ¿Qué técnicas o tecnologías se deberían en-

señar en Bellas Artes? ¿Qué oficios debería aprender un artista? ¿Son más valiosas o valoradas unas técnicas que otras?

2.1.3.3 Lo fascinante del proceso

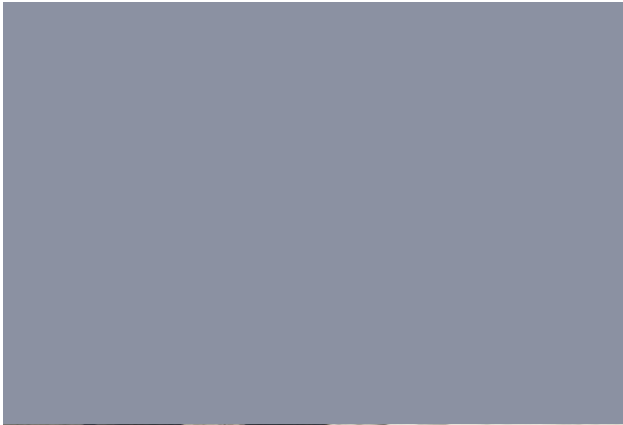
En este punto me gustaría enmendar una omisión del punto anterior. Aunque estoy completamente a favor de usar toda la tecnología que sea necesaria o simplemente útil en la producción de una obra, creo que el proceso creativo es un campo fértil para la creatividad que no hay que desdeñar. Opino que los artistas que sólo proyectan con tecnologías más o menos digitales y que después no forman parte o no supervisan directamente el proceso de ejecución del proyecto escultórico, se pierden lo que aporta el proceso.

Louise Bourgeois
trabajando con escayola
en Querceta (La Toscana)
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 122)



Lo fascinante del proceso es el accidente, la sorpresa, y en general todo aquello que no habías previsto y que te ocurre mientras estas en el proceso productivo y creativo. Se trata de eventos inesperados o fortuitos que aportan nuevas ideas, nuevas posibilidades y llevan a la pieza por otros derroteros por donde el artista nunca habría imaginado transitar. Es equivalente a la célebre frase de John Lennon: “La vida es aquello que te sucede mientras estas ocupado haciendo otros planes”. Como la vida, la escultura –y muchas otras disciplinas artísticas– es aquello que le ocurre a tu pieza mientras estas ocupado haciendo otra obra. Es decir, gran parte de la creatividad sucede cuando estás trabajando y pasan cosas que no habías planeado: hace mucho calor en el taller y el tiempo de fraguado es mucho más corto, la escayola endurece demasiado rápido y con las prisas pones unos grandes pegotes. Consigues unos volúmenes y una expresividad que nunca antes habías logrado. No tapas como deberías la pieza de barro en la que estabas trabajando, la pieza se craquea

y se rompe. Tu pieza sin piernas resulta mucho más atractiva que entera. Te equivocas al mezclar los ingredientes para la pátina de tu bronce y en lugar de dorados consigues el verde oxidado más sugerente que jamás habías visto. Se ha acabado un material y necesitamos improvisar usando un sustituto que nunca antes habíamos usado. El resultado es espléndido.



Bourgeois trabajando en *The Destruction of The Father* (1974).

(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 148)

Estos ejemplos son muy simples y obvios, pero realmente puede suceder así. Los artistas escultores a menudo trabajan con muchas técnicas y materiales que implican procedimientos complejos donde entran en juego numerosas variables. Hay mil cosas que pueden pasar y que a menudo escapan a nuestro control y a nuestra experiencia previa.

Pero el error, el accidente o el suceso inesperado no siempre arruinan el trabajo – aunque eso sea lo más frecuente. A veces algo mágico sucede. Y si se está atento y si se tiene la flexibilidad mental necesaria, podemos encontrar que lo sucedido es mejor que lo planeado. En fin, que aquello que parecía un desastre se ha resuelto con una plasticidad mucho mayor de la que nosotros habríamos conseguido con la mejor de nuestras intenciones.

Bourgeois lo explica muy claramente:

“Cada vez que se me pide que hable sobre mi trabajo me deseco. La única forma de manejarlo es ir a mi estudio y caminar arriba y abajo y alrededor de la pieza. Entonces, las relaciones entre el trabajo y yo afloran otra vez. En este punto la forma en que se hizo obviamente carece de importancia. Lo hice lo mejor que pude, teniendo en cuenta que el objeto se convirtió en lo que es, y que el proceso no estaba completamente bajo el control de mi voluntad o intención conscientes. La fluctuación de posibilidades puede ser de minutos, lento, áspero, súbito, re-evaluable o definitivo. Se mire

como que se mire, siempre hay una batalla para terminar entre el artista y su material: a veces con un resultado visible, más a menudo con una experiencia ganada, pero sin resultado.” (Declaraciones publicadas en 1969, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 90)

Janus Fleuri (1968)
 Bronce, pátina de oro
 (pieza colgante), n.1/6.
 25,7 x 31,8 x 21,3 cm.
 Colección Centre
 Pompidou Foundation
 (Müller-Westermann
 & Vuong, 2015, p. 65)



Obviamente, hay procesos que no puede realizar el artista escultor porque son muy técnicos y no posee el conocimiento o la práctica, o simplemente necesitan de una infraestructura y maquinaria especializada. Pese a que no sea el artista el que realice los procesos sobre la pieza, es igualmente de gran importancia que supervise el trabajo todo lo que sea posible, y no sólo para supervisar la calidad del trabajo pactado sino para manejar todos los imprevistos. Aunque tenga mucho menos margen de maniobra, seguro que sucederán acontecimientos humanos, mecánicos o físicos no planificados en los que será necesaria su opinión para que la pieza evolucione en un sentido u otro.

Bourgeois siempre controlaba el trabajo que hacían otros profesionales en sus proyectos artísticos. De hecho, la estrecha colaboración y trabajo conjunto con ellos era requisito indispensable para contratar los servicios de profesionales cualificados. Aquí lo explicita en este texto que escribió para solicitar una beca en 1968 para trabajar en el extranjero:

Deseo continuar con la escultura que he estado haciendo, con los mismos conceptos subyacentes pero con un programa específico en mente. Como resultado de una breve estancia en Pietrasanta, Italia, el pasado año (y tras un trabajo anterior en Francia), dirigiendo de cerca a trabajadores cualificados en técnicas tradicionales, he descubierto que conceptos que hasta este momento sólo había podido plasmar en

dibujos ahora pueden ser realizados en escultura. Nuevos materiales para moldes, pegamentos, etc. hacen posible un manejo muy simplificado de los materiales más tradicionales, y permiten una libertad de forma que corresponde a las ideas para la escultura que siempre he tenido en mente. De esta manera voy a ser capaz de ampliar y profundizar mi trabajo a través de la ejecución de estructuras intrincadas y sutiles que aún conservarán la simplicidad general básica que siempre me ha parecido necesaria. Esto sólo se puede hacer en Italia, porque únicamente allí existe la posibilidad de trabajar diariamente y en estrecha cooperación con los trabajadores especialistas –y también por razones de costes. Por lo tanto, mi intención es dividir el tiempo, primero haciendo los dibujos y modelos en mi estudio de Nueva York, y seguidamente con una estancia mínima de seis meses de trabajo ininterrumpido en los talleres de escultura de Pietrasanta. (Escrito en 1968, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 79)

2.1.3.4 Saber hacer versus autoridad

La escultura contemporánea ha incorporado muchas técnicas y materiales a su práctica artística y ahora los artistas necesitan aprender nuevos oficios o bien trabajan con profesionales especialistas que hacen una parte del trabajo por ellos. O puede que su propuesta escultórica no requiera ningún tipo de técnica porque sea un tipo de arte apropiacionista o se trate de un assamblage de objetos o materiales pre-existentes. O quizá, simplemente, su propuesta verse sobre conceptos relacionados con la escultura y no sea escultura en sí misma.



Louise Bourgeois en
Querceta (La Toscana).
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 123)

Entonces, las preguntas que se hacen muchas personas son: Si cualquier técnica o material o concepto puede llegar a ser considerado como una escultura o como arte, ¿todo el mundo puede ser artista o escultor? ¿será entonces más fácil que cualquier persona se abra camino en el mundo del arte? Para responder a estas dos preguntas se dialogará con un texto de François Collin “Between Poiesis and Praxis: Women and Art”.



Louise Bourgeois en su estudio en Brooklyn, 1993. Foto de Vera Isler. Colección The Easton Foundation.

François Collin argumenta que el siglo XX con Duchamp como punto de inflexión ha sido el final del “grand art”. Con la introducción de los readymade el arte dejó de depender de su conformidad a un modelo o de habilidades técnicas. Dejaron de ser necesarios los largos años de aprendizaje y práctica, sino que el arte empezó a basarse en la producción de:

[...] un efecto de extrañeza inducido por el desplazamiento y posicionamiento (*mise en situation*) de un objeto al azar: se trata del ‘lo que sea’ que para Duchamp resultó ser un urinario. Así, el trabajo se convirtió en la praxis pura de *poiesis*, una acción que requiere poca o ninguna fabricación. (Collin, 2010, pp. 86–87)

En consecuencia, el arte

[...] se ha convertido en más dependiente que nunca, por encima de todo dependiente de la autoridad de su creador. El aleatorio ‘lo que sea’ –el botellero o urinario dispuestos por Duchamp– realmente se convierten en obras de arte, pero no bajo la autoridad de ‘quien sea’ ni tampoco, donde sea. El ‘lo que sea’ va acompañado por ciertas condiciones de presentación que no son un “todo vale”. (Collin, 2010, p. 87)

Resumiendo, Collin afirma que todo lo que el arte ya no exige en cuanto formación o maestría, lo exige ahora en términos de autoridad. Una obra de arte no será considerada como tal a no ser que sea reconocida como tal, al menos por algunos.

Los elementos socio-históricos se entrelazan con aspectos propiamente estéticos, a través del arte contemporáneo, en lo que es la remodelación y redistribución de la “distribución de lo sensible” en su versión de género. (Collin, 2010, p. 88)

Es decir, que el poder de quién tiene la autoridad sigue siendo lo relevante en muchas ocasiones a la hora de decidir qué es arte y qué no lo es, y por tanto las mujeres, quienes ostentan mucho menos poder y autoridad de los hombres, en la inmensa mayoría de los casos y en la mayor parte del mundo, lo siguen teniendo igualmente difícil para abrirse camino. Aún así, como apunta Lévinas, las mujeres han conseguido entrar con fuerza en el arte del siglo XX, muy notablemente en la escultura, para empezar a redefinir la realidad y definir su realidad.

Las relaciones entre arte y poder han cambiado, pero todavía persisten. Pero al menos ahora las mujeres se han embarcado, de manera cada vez más positiva, en el proceso de figurar y des-figurar la realidad y en la interacción con su sombra. (Declaración de Emmanuel Lévinas en 1948, cit. en Collin, 2010, p. 88)

2.1.3.5 Adaptación al medio

“Leí a Bachelard cuando tenía más de setenta y cinco años. Si hubiera leído antes a Bachelard, habría sido una persona diferente, no habría estado dividida en mi interior ya que habría cogido los materiales, con sus diferentes personalidades, y habría sido más amable con ellos. En el pasado, cada vez que alguien me preguntaba sobre materiales, solía responder: ‘Lo que me interesa es lo que quiero decir y lucharé con cualquier material para expresarlo con precisión.’ Pero el medio es siempre una cuestión de soluciones improvisadas. Lo que significa que uno empieza con lo más difícil y la vida te enseña que es mejor ponerse a trabajar y contentarse con cosas más fáciles y maneras más sencillas.” (Storr, 1986, p. 142)

Un privilegio que cuesta dinero

Para terminar las reflexiones sobre la escultura como expresión plástica predominante en la obra de Bourgeois, encontré esta cita que es muy significativa, sobre todo para los artistas noveles que se inician en esta disciplina, porque describe una de las aplastantes realidades con las que se encuentran los escultores:

Si consideras el arte como un privilegio, entonces, por definición, sientes que no lo mereces. Continuamente te niegas algo –niegas tu sexo, te niegas las herramientas que un artista necesita– porque ser escultor cuesta dinero. Si consideras el arte un

privilegio en lugar de algo útil para la sociedad, tienes que ahorrar y sufrir por el arte [...] Yo sentí que debía ahorrar el dinero de mi marido en lugar de hacer escultura que cuesta dinero. Así que los materiales que utilicé al principio eran objetos desechados. [...] (Interview with Donald Kuspit in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 161)

Es bien sabido que ganarse la vida como artista es una tarea muy ardua. Uno puede dedicarse al arte toda su vida y no conseguir ni un centavo. Ahora bien, en el caso de la escultura y en consonancia con el punto anterior, las circunstancias son aún más enrevesadas, ya que no sólo no se gana dinero, sino que además su práctica suele costar mucho dinero. Se necesita un espacio para trabajar, herramientas que pueden ser muy costosas y materiales que también acostumbran a serlo, y finalmente un espacio para almacenar, ¡Imagínense si se trabaja con un formato un poco grande! Todo junto, una fortuna. Por ese motivo dedicarse a la escultura realmente es hacerlo por amor al arte.

Sin título (2002)
Lápiz sobre papel.
20,3 x 24,1 cm.
Colección Jerry Gorovoy,
Nueva York. Foto de
Christopher Burke.
(<http://projekte.adk.de/>)



Hacer con lo que hay a mano

Yo no era escultora en Francia, y creo que no me hubiera convertido en escultora. Porque ser escultora es una especie de postura ridícula, en el sentido de que el alimento de un artista es, en primer lugar, lo que ve –lo que ve en la calle. Ahora bien, en Nueva York todo está tirado en la acera. Así que encuentras camas –camas enteras–, encuentras todo tipo de cosas de la casa, como si todo un apartamento hubiera sido puesto en la acera. No es que la gente los abandone, sino que son separados de ellos. Para un artista, como bien comprenderás, puede estar lleno de objetos fantásticos, y los miras y los combinas y ese es el comienzo del assemblage. Es una misión

de rescate. Intentas guardar esas cosas porque son maravillosas. Bueno, en Francia no es así. Todo está ordenado. Todo el mundo tiene un lugar y todo se guarda en Francia. Uno no puede encontrar nada en las calles. (Interview with Robert Storr in 1986, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 140)

Puede resultar difícil imaginar a Bourgeois buscando materiales por las calles de Nueva York, pero realmente fue así en sus inicios. Sus primeras esculturas estuvieron realizadas con madera de balsa que había encontrado en el espacio público.

Creo que esa es una característica de muchos artistas, el recoger los materiales que uno encuentra por la calle. Como muy bien ilustra Bourgeois, realmente se siente como una misión de rescate. ¿Cómo podría uno no recuperar esos objetos fantásticos que le sugieren tantas ideas? ¿Ese material tan bonito, quizá en el futuro podría ser de utilidad? ¿O esos objetos carísimos, como no guardarlos si seguro que mañana los podemos necesitar? Difícil pero cierto. Muchos artistas, aunque sean muy pobres, o quizá porque son pobres, necesitan el espacio que tienen y el que no tienen para almacenar todos los objetos y materiales que van a servir de inspiración o van a formar parte de sus esculturas futuras, o al menos, de compañía en su espacio de trabajo.



Detalle de *Cell I* (1991)
Madera pintada, tejido,
metal, vidrio y técnica mixta.
210,8 x 243,8 x 274,3 cm.
Colección privada. Cortesía
de Hauser & Wirth.
(Crone et al. 1998, p.122)

Transformarse en el espacio de trabajo

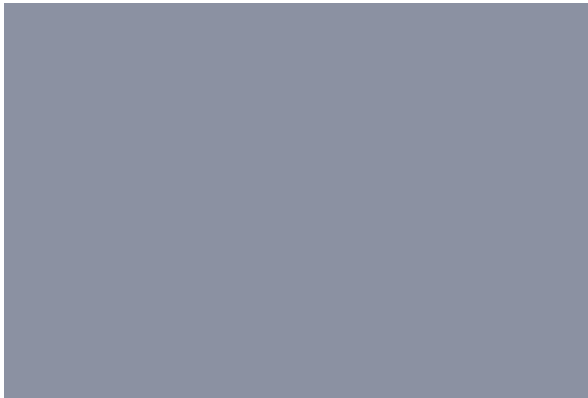
Y aquí aparece otro punto clave para muchos escultores, el taller. Ese espacio que es propio y absolutamente necesario para que la escultura se pueda producir. El lugar donde se trabaja, como el lugar en donde se vive, acaba por influir terriblemente

en la obra que se produce. Uno no puede aislarse y abstraerse de su entorno. Es imposible. Y más aún, cuando como se acaba de comentar el entorno acostumbra a ser la mayor fuente de inspiración para el artista.

Así que en lugar de luchar contra el espacio, es mil veces más productivo ajustarse a él. Y eso significa transformar la obra que producimos para que encaje en ese espacio, para que vaya acorde con él.



Bourgeois en el estudio de su apartamento en 142 East 18th Street, c. 1944.
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 94)



Interior de la casa de Bourgeois en West 20th Street.
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p. 106)

Bourgeois es una gran maestra en metamorfosearse con su entorno y así lo demuestra una gran parte de su obra, que se transmuta según el espacio donde fue gestado y llevado a este mundo.

Algunos ejemplos en este sentido:

En 1941 Bourgeois se mudó a su nuevo apartamento en 142 East 18th Street. El edificio se llamaba “Stuyvesant’s Folly” y era un antiguo edificio de apartamentos. El piso era pequeño, y aunque tuvo su reducido taller en él, donde dibujaba y pinta-

ba, para hacer escultura Bourgeois utilizaba la azotea del edificio. Desde allí, bajo el cielo, veía todo el paisaje de rascacielos de Nueva York. Allí tallaría sus *Personnages*, figuras totémicas, estilizadas de madera que representaban a sus seres queridos en su país natal. Pero a la vez, su forma también es análoga a la de los rascacielos que contemplaba. Incluso su posterior instalación y disposición en el espacio de la galería podría representar la disposición de los rascacielos de su alrededor.

En 1958 todo el edificio donde se encontraba su apartamento fue vendido para ser derribado. La familia se mudó a 435 West 22nd Street en el barrio de Chelsea. Y sólo cuatro años después, en 1962, la familia se volvería a mudar a West 20th Street, donde Bourgeois viviría hasta su muerte. En su nueva ubicación organizó el estudio en el sótano de la casa. Un lugar subterráneo, interior, oscuro, con renglones de guijarros debido a su proximidad con el río Hudson. Este sería el principal taller de Bourgeois durante los siguientes 20 años. Pues bien, cuando empezó a trabajar en este taller es cuando la obra de Bourgeois daría un cambio radical. Empezaría a trabajar con nuevos materiales y crearía un cuerpo de obra radicalmente distinto a lo que había hecho anteriormente, orgánico, sexual, visceral. Muchas piezas recuerdan a cuevas, nidos, guaridas o incluso entrañas.

En la década de los 80 Bourgeois ya ha obtenido un cierto reconocimiento en el mundo del arte y su economía le permitió comprar un enorme espacio industrial en Brooklyn que utilizó como taller hasta finales de 1990. Se trataba una antigua fábrica textil. Es espacio era enorme y heredó todo lo que quedaba dentro de él. La arquitectura del lugar era como una especie de laberinto, con cinco entradas y una escalera en forma de espiral con peldaños metálicos de submarino que conducía al sótano. (Morris, 2007, p. 282)



Vista interior del taller en Brooklyn
(Gorovoy & Tabatabai Asbaghi 1997, p.161)

En este gigantesco espacio pudo realizar todo el potencial latente que ya había empezado a aparecer en obras como *The Destruction of the Father* (1974). Su nuevo taller le permitió trabajar a una escala mucho mayor, así algunas de sus futuras *Cells* tendrían el tamaño de una habitación real, incorporando objetos y desechos de la antigua fábrica que habían quedado allí, como mesas, taburetes, estanterías, maquinaria, bobinas con textiles y muchas otras cosas. De manera que sus esculturas pasaron a ser hechas con partes de su taller e incorporaron elementos de su arquitectura como la escalera de caracol. También allí podría realizar las gigantescas arañas por las que sería reconocida en el mundo entero.

Este espacio también le permitió almacenar gran cantidad de objetos y materiales. Bourgeois a menudo enviaba a su asistente a recoger elementos y materiales de construcción que habían sido desechados en la reconstrucción de las Cortes Supremas que se realizó en esos años. También pudo traer y almacenar allí todo tipo de objetos, el mobiliario y la ropa de su familia francesa cuando desmantelaron la casa familiar. Es inconmensurable la importancia que tuvo este taller para responder a la exponencial demanda de trabajo de la que disfrutó al empezar a obtener el reconocimiento internacional a principios de la década de 1980. De repente su obra viajó a los grandes centros de arte de medio mundo, y empezó a recibir encargos de escultura y ofertas para exponer o participar en grandes muestras de arte a los que debía responder con gran cantidad de obra y a menudo de gran formato.



Julio de 1999, taller en Brooklyn, Nueva York. Foto de Peter Bellamy. Colección de Hauser & Wirth, St. Gallen, Suiza (Warner & Morris, 2000, p. 8)

Finalmente, cuando se hizo mayor para seguir realizando escultura a gran escala y manejando pesados materiales, Bourgeois se recluyó para seguir trabajando en su hogar. Después de la muerte de su marido en 1973, Bourgeois se deshizo de algunos muebles y cambió el uso de alguna habitación. Dice la periodista Lucy Davies:

La transición entre el espacio doméstico y el espacio de trabajo fue diseñado con la máxima eficiencia. [...] Poco a poco esta mujer elfo con su moño de bailarina colonizó la casa como lo haría una de las arañas que hicieron famosa a la escultora. Cobijándose a sí misma en los espacios dentro de los muros, vació arcos y golpeó paredes, excavó a través de tablas del suelo e instaló escaleras en espiral para abrir cavidades debajo. Ningún espacio sería desperdiciado en la búsqueda de su arte. (Davies, 2015)

2.1.3.6 Formatividad o invetar el modo de hacer

La escultura mejor que ninguna de las otras expresiones artísticas, es el arte de dar forma. La imagen del escultor tallando la informe piedra o modelando el amorfo barro ilustra la idea de la creación artística como acto de dotar de forma a la materia [...] El acto de crear se asimila así al acto de formar y, más concretamente, al acto de formar cuerpos sólidos elaborados con las manos. Pero, lo que da forma el Dios creador es un cuerpo humano que, además, se conforma como la imagen del mismo Dios, es decir, como modelo de perfección. Esta mitología del acto creador va a pesar como una losa a lo largo de la historia de la escultura occidental, así el principal motivo de trabajo de los escultores ha sido la representación del cuerpo humano que se idealizó como “canon” de armonía y como “metrón” del universo. (Maderuelo, 2012, p. 15)

Esta descripción de Maderuelo da en el clavo en lo que se refiere a la concepción tradicional de la escultura en el mundo occidental y más concretamente al de herencia greco-romana y cristiana. No siendo así en absoluto para muchas otras grandes culturas del mundo, como la árabe musulmana que prohíbe la representación de Dios y de los creyentes o de la china taoísta que tomó la madre naturaleza como “metrón” del universo en lugar del ser humano.

Pero volviendo a nuestra realidad, la occidental, greco-romana y cristiana, como ya comentaba antes, creo que la losa aún sigue en cierto modo sobre nosotros, ya que estamos hablando de una cultura asociada a escultura de más de 2000 años que deja una huella profunda en nuestro inconsciente colectivo a pesar de los grandes cambios producidos en el siglo XX.

Bourgeois el 28 de febrero de 1992. Foto de Barbara Yoshida. Derechos The Easton Foundation (<http://www.huffingtonpost.com/>)



Pero sea como fuere, la realidad es la que ha sido expuesta en todos los puntos anteriores y por lo tanto, la escultura del siglo XX requiere invención y creatividad. Requiere nuevas maneras de pensar y hacer escultura, aunque a veces el resultado no tenga nada que ver con el concepto de escultura antigua, ni clásica, ni siquiera moderna. Aquí es donde entra en juego el concepto de formatividad de Luigi Pareyson que presenta Maderuelo en su libro “Caminos de la escultura contemporánea”:

Luigi Pareyson define la “formatividad” como el hacer que “a la vez que hace, inventa el modo de hacer”, en este sentido los artistas que han abandonado las prácticas tradicionales de la escultura pueden reclamar llamarse con propiedad escultores ya que inventan nuevos modos de hacer y por tanto, son “formativos”. Si seguimos a Pareyson en sus movimientos descubriremos con que autoridad pueden considerarse escultores, explica el filósofo italiano que el hacer formativo es aquel que “no se limita a seguir algo ya dado o a realizar un proyecto ya establecido o a aplicar una técnica dispuesta de antemano o a seguir reglas fijadas, sino el que en el transcurso de la operación inventa el “modus operandi” y define la regla de la obra mientras la hace y la concibe mientras la ejecuta: y la proyecta en el acto mismo de realizarla. Luigi Pareyson, *Estetica: Teoria della formatività* (Turin, 1954), Bompiani, Milán, 1988. (Maderuelo, 2012, p. 23)

Antes en las bellas artes se daba forma aplicando unas reglas del juego, una técnica dispuesta, un proyecto ya establecido. Era lo que hacían la mayoría de los artistas,

que no era poco, pero que tampoco era lo más creativo del mundo. El arte era una habilidad muy trabajada. Lo que para mí equivale a los aprendizajes de las mayoría de las carreras, en los que se proporciona un conocimiento muy estructurado que uno tiene que asimilar. Y claro que puede haber arte, pero en este caso, el arte de la creación vendría a través del conocimiento del medio, de la capacidad de repetición, de la maestría de la técnica que permitiera hacer cosas nunca antes conseguidas, de la incorporación de variaciones al modelo existente, y de la capacidad de aprovechar el accidente. En cambio, el hacer formativo implica ya una cierta creatividad desde el primer momento, conlleva ser creativo incluso en la metodología, en la técnica, en los materiales, en la temática. Implica inventar a medida que se concibe. Se proyecta mientras se realiza.



Detalle de *Undo* (1999-2000)
Acero, acero inoxidable, tejido
y técnica mixta. Altura 14 m
aproximadamente. Tate Modern.
Foto Marcus Leith y Andrew
Dunkley. Cortesía de Cheim
& Read, Nueva York.
(Warner & Morris, 2000, p. 41)

Quizá esto es lo que yo encontré tan dificultoso en la carrera de Bellas Artes, porque se me estaba pidiendo que fuera formativa, que es una especie de creación libre. Mi cabeza no estaba programada para eso. Quizá también se refiera a esto Bourgeois cuando habla de la terrible condición moderna a la que se enfrenta el artista, donde hay que encontrar una manera de expresarse porque no hay una forma fija.

Lo que hay, lo que se valora, lo que significa ser escultor, ser artista, es ser capaz de practicar tu propio hacer formativo, tu propia creatividad. La formatividad, una vez más, sólo es un concepto, pero sirve para que algunos que más o menos hablamos de lo mismo y compartimos una educación, socialización y culturización similares, podamos entendernos. Ya no hay unas técnicas o unos oficios que todo el mundo tenga que aprender. Bueno, eso es y no es así. Si que hay unos conocimientos útiles para todo el mundo, aún en el día de hoy. Pero este ya es otro tema.

Resumiendo, en la escultura contemporánea se ha pasado del “dar forma” literal sobre el “hacer formativo”, lo que significa inventar un modo de hacer a la vez que se hace. O en otras palabras, lo que “da forma” es un procedimiento y un método innovador, es la unión de elementos pre-existentes o la creación de conceptos que se asocian a la escultura. Lo que da forma son las ideas, la imaginación y el accidente, cuando se suceden con libertad y luego se trabajan concienzudamente.

2.1.4 Nuevas formas de mirar la escultura

Este punto continúa con el desarrollo anterior que pretendía explicar cómo la escultura se había reinventado a sí misma a lo largo del siglo XX. La escultura se ha abierto a nuevas tecnologías y se ha cuestionado para reinventar algunas de las características esenciales que la definieron antaño. Ha sido capaz de armonizar con otras disciplinas, de conjugarse con nuevas técnicas y materiales, y de albergar muy diversos contenidos.

Ahora se reflexionará sobre una de las aportaciones más sustanciosas de la escultura contemporánea, la cual plantea una nueva relación entre la obra y el espectador, otorgando a éste último un papel mucho más activo y proponiéndole nuevas maneras de mirar la escultura.

Después de exponer cada uno de los conceptos se comentará cómo se ejemplifica en la serie *Cells* de Bourgeois.

Para este análisis se seguirá de la mano de Javier Maderuelo y Alex Potts, y también se conversará con Mieke Bal y Norman Bryson además de con nuestra protagonista principal.

La escultura, desde sus orígenes, fue definida como la representación de una figura tridimensional, es decir, como un cuerpo sólido y opaco que ocupa un volumen en el espacio. La escultura moderna, para llegar a serlo, tuvo que empezar por negar estas características, prescindiendo de la solidez, de la cualidad de volumen opaco, para

lo cual los escultores se sirven de láminas o de elementos lineales con los que insinúan siluetas que quedan vacías, mostrando su interior. Se plantearon así nuevos problemas escultóricos como es la noción de espacio frente a la idea tradicional de volumen. El espacio de la escultura no es ya el volumen encerrado por el contorno de la obra, real o insinuado, sino que se extiende a su campo circundante. [...] La masa fue sustituida por la de vacío, la opacidad por la transparencia, el volumen por la superposición de planos. (Maderuelo, 2012, p. 20)



Detalle de *Cell (Clothes)* (1996)
Madera pintada, vidrio, tejido,
goma y técnica mixta.
210,8 x 442 x 365,8 cm.
Fondazione Prada, Milan.
(Crone et al. 1998, p.146)

2.1.4.1 El espacio de la representación

[...] en estos últimos lustros, al ser el objeto escultórico un mero pretexto para la realización de obras “ambientales” en las que el espacio y el lugar que circundan al objeto escultórico son la parte constituyente y esencial de la obra. Se pasa así de prestar atención a la masa y al volumen para reclamar el espacio como esencia de lo escultórico. (Maderuelo, 2012, p. 31)

De esta manera se pasará de una escultura que a menudo representaba el espacio, a una escultura que es en sí un espacio de representación. Cabe recordar, que Bourgeois fue pionera en la escultura ambiental con su instalación *Sculptures* (1949):

“Que la escultura se transformara en un environment había sido la ambición de varios artistas americanos durante la década de 1940. Ésta fue sin duda la intención de Louise Bourgeois en sus dos primeras exposiciones de escultura en la Galería Peridot en 1949 y 1950. Ahí, la galería vacía se entendía como una habitación marcada rítmicamente por esculturas con forma de pértiga que creaban un entorno de personajes abstractos. Interesada no sólo en las figuras individuales, sino en el espacio como un todo, Bourgeois lo imaginó como una especie de atmósfera ritual a través de la cual se podía “convocar a toda la gente a quién echaba de menos. No estaba interesada en los detalles; estaba interesada en su presencia física. Era una especie de encuentro.” Rosalind Krauss, “Magician’s Game: Decades of Transformation”, *200 Years of American Sculpture* (exhibition catalogue), Whitney Museum of American Art. New York, 1976, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 100)

A la vez, intervenir directamente en el espacio expositivo, donde se mueven los visitantes, y permitirles que formen parte de la obra, no sólo es una propuesta muy interesante para el espectador al que permite muchas y diferentes perspectivas, sino, y en primer lugar, para el artista, para quien se abre un mundo de posibilidades:

“Yo diría que aquí el espacio para el espectador *se convierte* en el espacio del creador. Se entra y se manipulan los objetos en ese espacio, lo cual es el privilegio del creador. [...] Este es realmente el origen de los environment, o más tarde, de los happenings. Es decir, la necesidad del artista de trabajar en el espacio real durante el *show*.” (Bloch, 1976, p. 104)



Cell (Black Days) (2006)
Acero, tela, mármol, vidrio, goma,
hilo y madera. 304,8 x 397,5 x 299,7 cm.
Foto de Alexandra Sans Massó.

Bourgeois elabora mucho el espacio de la representación para que el espectador participe en él. Este “espacio privilegiado” de Bourgeois pertenece a la artista cuando lo construye, lo interviene y lo hace suyo. A la vez ese mismo escenario será para los actores que decidan subirse a él. El espectador ya no es simplemente un observador externo si es capaz de pasar de la simple observación a la colaboración con la obra. Y eso se percibe muy bien en las exposiciones donde se encuentran las *Cells* de Bourgeois. En la gran mayoría se pueden ver a los visitantes interactuando con las instalaciones, entrando, saliendo, agachándose, espiando, tocando o escondiéndose. Se puede ver a la gente anonadada, disgustada o aburrida, dentro y alrededor de la instalación, pero en todo caso, formando parte de ella.

[La *Cell*] *Spider* (1997) logra algo similar a lo que Francis Bacon, según Ernst van Alphen, logra en alguno de sus lienzos: “La diferencia entre el adentro y el afuera se ve aquí desafiado y el desafío se plantea cuando el cuerpo y el espacio forman un campo continuo de elementos dispersos”. “El espacio figurativo representado, no puede distinguirse claramente del espacio literal, primario. El espacio de la representación es una zona ambigua. Así como la línea entre el adentro y el afuera no puede ser trazada, así también la distinción entre modelo y representación es fluida” (Bal, 2006, p. 78)

Es la fantástica posibilidad de realmente *entrar* en el espacio de la representación, de formar parte de él, lo cual requiere un dejarse llevar que es mucho más intuitivo que racional. Y lo cual nos conduce al siguiente punto, el voyerismo o el placer de contemplar la intimidad de otras personas.

2.1.4.2 Rienda suelta al voyerismo

“Cada *Cell* trata sobre el placer del voyerista, la emoción de mirar y de ser mirado.”
Declaraciones publicadas en 1991, cit. en (Morris, 2007, p. 71)

Se trata de poder observar lo que sucede en el interior de las *Cells*. Bourgeois se encarga de jugar al escondite, de dejar pequeñas ranuras o aperturas, de obligar a buscar huecos o perspectivas que no son evidentes para ver lo que ocurre en el interior. Las *Cells* realmente tienen un gran poder para suscitar curiosidad:

Me encantan las *Cells* [...] Para mí, tienen el atractivo de los lugares prohibidos de mi niñez –una atracción erótica para ver lo que hay ahí. Me atraen y me asustan. Me hacen señas y me mantienen fuera. A veces puedo mirar a través de una puerta abierta. Otras veces a través de las paredes de la jaula. En *Eyes and Mirrors* (1993), me enfrento a mi propio voyerismo. (Hustvedt, 2007)



Vista de la instalación *Cell Choisy* (1993) en la exposición "Structures of Existence: The Cells", Haus der Kunst, Munich, 2015. Colección The Easton Foundation. Foto de Marion Vogel. (<http://www.hausderkunst.de/>)



Vista de la instalación *Red Room (Child)* (1994) en la exposición "Structures of Existence: The Cells", Haus der Kunst, Munich, 2015. Colección The Easton Foundation. Foto de Marion Vogel. (<http://www.hausderkunst.de/>)

Es parte de su misterio y de su divertimento. Se trata de una *mise en scène* cuidadosamente pensada.

Las *Cells* son grandes, pero siguen siendo obras personales, privadas, que discretamente piden a los espectadores que busquen aperturas escondidas, vistas escondidas y significados ocultos. (Elizabeth Hess cit. en Gorovoy & Asbaghi, 1997)

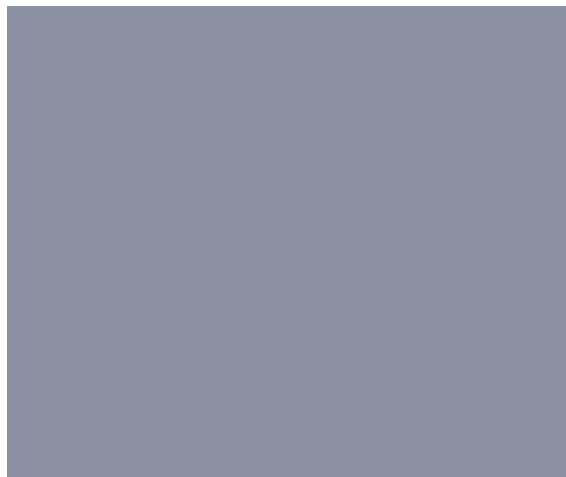
Discretamente o no, el visitante, que es también partícipe, actúa en la *Cell* cuando busca esas vistas ocultas, cuando ocupa su espacio o cuando espía lo que hacen los otros en su interior. Y a su misma vez, él es observado, vigilado e incluso cotilleado por otros visitantes o por los trabajadores del museo.



Detalle de *Culprit Number Two* (1998)
Acero pintado, madera, vidrio, metal y espejo.
381 x 289,6 x 335,3 cm.
Foto de Alexandra Sans Massó.

Desgraciadamente, en las últimas exposiciones que he visitado –“Structures of Existence” en Múnich y “He estado en el infierno y he vuelto” en Málaga, ambas en 2015 y “Honni soit qui mal y pense” en Madrid en 2013, no permitían entrar en las *Cells* por los altos riesgos físicos y económicos para la obra y para la institución, lo cual verdaderamente es una lástima porque como explica Francis Morris, no permiten al visitante explorar una parte primordial de espacio de representación y a la vez, limitan la participación de los visitantes en la obra, lo cual no era la intención de su creadora:

Con la prohibición de entrar en las *Cells* por parte de las instituciones museísticas –a menudo para cuidarlas lo mejor posible– al espectador sólo se le deja el papel de voyeurista, curioseando y mirando los objetos desde el otro lado de la pared de la *Cell*. Sin embargo, con frecuencia la intención de la artista era que el espectador entrara en el espacio de las *Cells*– para experimentar físicamente, además de a través de la metáfora, una confrontación consigo mismo [...] (Morris, 2000, p. 13)



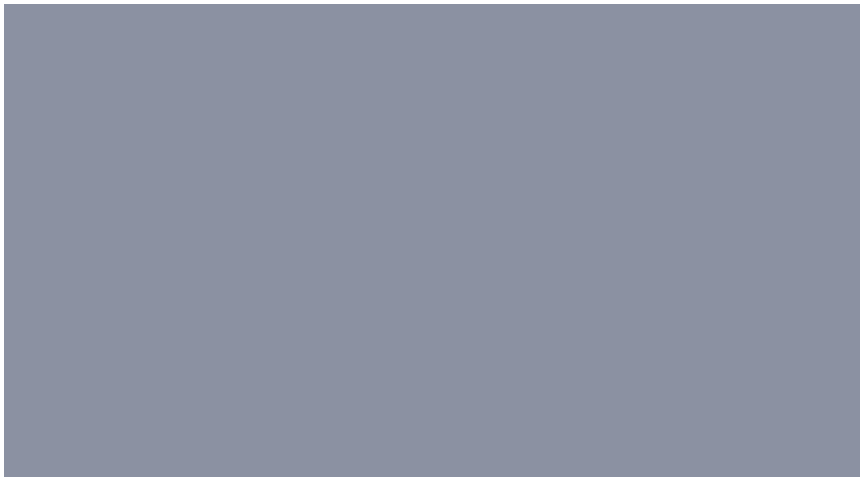
Vista de la instalación *Cell I* (1991) en la exposición “Structures of Existence: The Cells”, Haus der Kunst, Múnich, 2015. Colección The Easton Foundation. Foto de Marion Vogel. (<http://www.hausderkunst.de/>)

2.1.4.3 En confrontación

Como acabamos de leer, el concepto de confrontación está presente en toda la obra de Bourgeois, para ella la escultura, y en especial sus instalaciones escultóricas, pretendían una confrontación del espectador consigo mismo, para facilitar una revelación, un aprendizaje o un auto-conocimiento que permitieran exorcizar aquello que nos traumatiza (Morris, 2000, p. 13). De hecho, una gran parte de la obra de Bourgeois ha servido para confrontar sus demonios –miedos, angustias, experiencias dolorosas– y a través de las esculturas conseguir apaciguar las emociones y reconciliarse consigo misma.

Sin embargo, Bourgeois advertía, “Estas obras no ilustran... son un exorcismo. La diferencia es que descubro la emoción a través del trabajo... la emoción viene después. Me pregunto, ¿qué puede significar esto? El objetivo es destapar lo que se está cocinando, no ilustrarlo”. Y, “Eso es lo que intento... excavar y revelar.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 15)

En 1974, Bourgeois crea *The Destruction of the Father*, una instalación que se podría considerar como precursora de las *Cells*. Se trata, como su nombre indica, de confrontación con la figura y el simbolismo del padre. Consiste en una especie de diorama que representa el interior de una boca, con un espacio lleno de formas redondeadas, como glándulas, preparadas para destruirlo y devorarlo.



The Confrontation (a banquet/fashion show of body parts) (1978)

Performance realizada en la Galería Hamilton de Arte Contemporáneo, Nueva York.

(Kotik, Sultan, & Leigh, 1994, p. 27)

En 1978 crea *Confrontation*, el primer trabajo que delimita su propio espacio dentro del lugar expositivo y que trata de controlar la manera en que el espectador experimentará la pieza, visual y físicamente. Los espectadores pueden ver por encima de los cajones de madera o mirar a través de los cortes que la artista ha realizado en la parte superior de las piezas más altas. En esta pieza Bourgeois ya trata temas dialógicos como dentro y fuera, ver y ser visto, contener y ser contenido. De manera que el visitante se encuentra con un montaje, dentro de un espacio delimitado por la artista al que accede según sus reglas.

“Cada uno de estos cajones representa uno de nosotros. Tenemos que dejar de correr, tomar nuestro sitio en el círculo y enfrentarnos a nosotros mismos delante de

los demás. [...] Nada puede hacernos escapar de esta confrontación. Debemos llegar a un acuerdo con nosotros mismos, con lo malos que somos, con lo limitados que somos, con lo corta que es nuestra vida.” (Entrevista con Laura Tennen en 1982, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 224)

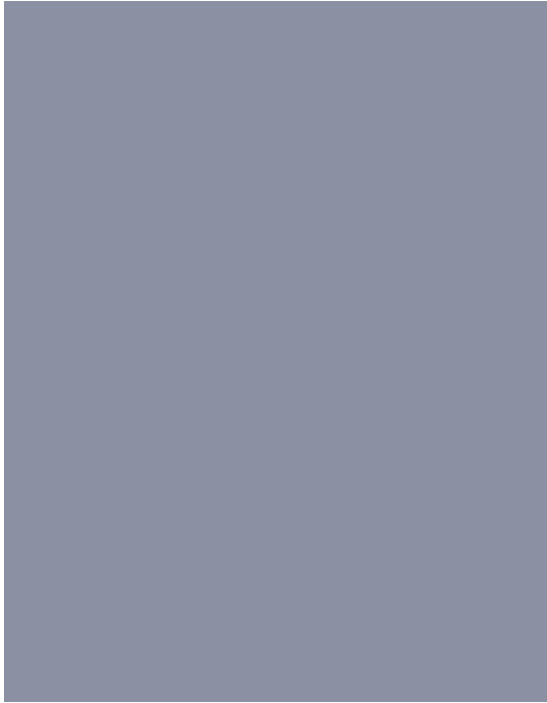


Detalle de *Culprit Number Two* (1998)
Acero pintado, madera,
vidrio, metal y espejo.
381 x 289,6 x 335,3 cm.
Foto de Alexandra
Sans Massó.

La confrontación puede venir dada por muchos elementos distintos en sus instalaciones. Por ejemplo, creando un ambiente íntimo o interiores que nos recuerdan a lugares familiares y a situaciones personales; jugando con la escala de las esculturas que la conforman, las cuáles nos resultan desproporcionadas; con la colocación de formas antropomórficas que nos sugieren la presencia de personas; colocando espejos que nos confrontan con nuestra propia imagen y la integran en el conjunto arquitectónico; con esculturas que cuelgan a la altura de nuestros ojos para que casi tropecemos con ellas, y así se podría continuar con un largo etcétera.

“Sus interiores no son sólo instalaciones, similares a pinturas, que entrevemos a través de ventanas o puertas entreabiertas, ocluidas por mallas de alambre y cristales opacos de vidrio. Si no que dentro de cada *Cell*, nos *confrontamos* con objetos

de presencia sustantiva, los cuales nos obligan a verlos como objetos biomórficos o antropomórficos y no como meros objetos o imágenes". (Potts, 2007, p. 263)



Cell (Three White Marble Spheres) (1993)
Acero, vidrio, mármol y espejo. Saint Louise Art Museum, Missouri.
(Crone et al. 1998, p.135)

2.1.4.4 Contra el vasallaje de la mirada

Redirigir la mirada

Las esculturas clásicas se componían atendiendo a la debida proporción entre las partes y a la disposición según ejes de simetría cuyo objetivo era determinar un centro de la figura que actúa como un imán capaz de atraer la mirada del espectador hacia sí, concentrando en él la máxima atención de quien contempla. [...] Uno de los objetivos de la nueva escultura moderna ha consistido en romper ese sortilegio, negando la centralidad. (Maderuelo, 2012, p. 31)

La escultura actual con frecuencia reclama la mirada del espectador hacia los límites de la obra, hacia el espacio que la rodea o hacia el que hay en su interior. El hecho de que esté formada por muchas partes implica que la mirada del espectador se deslice de una a otra, y sobre todo que su perspectiva cambie a medida que se mueve alrededor o dentro de la escultura.

En el caso de su serie *Cells* se da este reclamo hacia el espacio circunscrito alrededor de la obra y hacia su interior, y además, también sigue solicitando la atención hacia volúmenes concretos, esculturas u objetos, que se encuentra en ella. Es decir, que confiere a la mirada del espectador una gran libertad para que deambule, circunde, entre y salga de la instalación arquitectónica. Se puede relajar y pasear por el espacio o se puede concentrar y fijarse en un objeto concreto.

La ausencia de centro en muchas de las esculturas actuales no supone la desaparición de la red de miradas sino la desfocalización de esa red. Precisamente la escultura se apropia del espacio al reclamar en él una serie de líneas de fuerza que ponen en evidencia la estructura del lugar en el que se asientan. Pero, además, cada escultura se nos ofrece como portadora de un carácter simbólico. (Maderuelo, 2012, p. 31)

Detalle de *Articulated Lair* (1986)
Acero pintado, goma y un taburete.
281,9 x 655.3 x 490,2 cm. Museum
of Modern Art, New York.
(Crone et al. 1998, p.112)





Vista de la instalación *Articulate Lair* (1986) en la exposición "Structures of Existence: The Cells", Haus der Kunst, Múnich, 2015. Colección The Easton Foundation. Foto de Marion Vogel. (<http://www.hausderkunst.de/>)

Y extremadamente simbólicas son las *Cells* de Bourgeois, como una estructura contenida en sí misma y por la infinidad de artilugios simbólicos que contienen. En la *Cell Spider* (1997) que analiza Mieke Bal encontramos unos viejos frascos de colonia de la propia artista, cargadas de connotaciones sobre el pasado, el placer del olfato, el gustarse y el querer gustar. Estos frascos resultan minúsculos en proporción a la gran araña que es el cuerpo superior de la escultura. Estos cambios de escala son, según Bal, elementos que nos hacen redirigir la mirada desde diferentes puntos de vista y con diferentes tiempos e intensidades.

Estos frascos logran dos efectos diferentes. Cuestionan la escala y reenfozan la atención... Es la escala como tal, y no la elección entre lo grande o lo minúsculo, lo que determina el sentido interior de la proporción corporal que conmueve al espectador, acostumbrado como está a ser la medida de todas las cosas. Los frascos también reenfozan la atención, alejándola de la narrativa tal como la conocemos. (Bal, 2006, p. 53)

Rhopografía o lo que carece de importancia

Quizá podamos recurrir a la distinción hecha por Charles Sterling entre «megalografía» y «rhopografía». Megalografía es la representación de las cosas del mundo que son grandes, las leyendas de los dioses, las batallas de los héroes, las crisis de la historia. Rhopografía (de *rhopos*, objetos triviales, artículos pequeños, fruslerías), es la representación de las cosas que carecen de importancia, la modesta base material de la vida que la «importancia» mira por encima de forma constante. (Bryson, 2005, p. 97)

Se podría decir que las *Cells* de Bourgeois componen una oda a la rhopografía. Son cofres con cosas que aparentemente tienen poca sustancia y valor, como una vieja prenda usada; de poco aprecio y estimación, como un hueso animal; objetos de

poda entidad o importancia, como un viejo recipiente de vidrio. Bagatelas, menudencias, naderías dan entidad a la gran mayoría de las *Cells*, convirtiéndolas, en cierta medida, en una naturaleza muerta.

La naturaleza muerta se encarga de explorar lo que la «importancia» pisotea. Atiende al mundo ignorado por el impulso humano de crear grandeza. Su ataque al prestigio del motivo humano es, por tanto, conducido a un nivel muy profundo. La figura humana, con toda su fascinación, es expulsada. La narración —el drama de la grandeza— es desterrada. Y lo mirado le da la vuelta al punto de vista desde el cual se establece la importancia humana. La naturaleza muerta no queda impresionada por las categorías de la hazaña, la grandiosidad o lo extraordinario. El tema humano que propone y asume es anónimo y creatural, desprovisto de esplendor y singularidad. (Bryson, 2005, p. 97)



Detalle de *Spider* (1997)
Acero, tapicería, madera, vidrio,
tejido, goma, plata, oro y huesos.
449,6 x 665,5 x 518,2 cm. Colección
The Easton Foundation.
(Lorz et al., 2015, p. 165)

Las *Cells* de Bourgeois podrían ser gigantescas naturalezas muertas que nos invitan a mirar con detenimiento pequeños objetos que aparentemente pueden parecernos triviales, pero que están llenos de simbología y de significado en el idioma de Bourgeois. Nos induce a fijarnos en ellos, a concederles un poco de nuestro tiempo, a prestar atención a cosas que forman parte de nuestra cotidianeidad y a dejarles abrimos las puertas de nuestros propios pensamientos y recuerdos.

Como la rhopografía se compromete a mirar de cerca lo que habitualmente se pasa por alto, puede experimentar una extraordinaria dificultad para registrar la cotidianidad del día a día —lo que realmente significa vivir en la “realidad de plano bajo”, sin desviarse hacia una reafirmación de los propios poderes y las ambiciones de la pintura, o hacia una visión súper concentrada y obsesiva que acaba haciendo que la vida cotidiana parezca irreal e hiperreal al mismo tiempo. (Bryson, 2005, p. 94)

En las naturalezas muertas de Bourgeois siempre se encuentran varios elementos “enfocados”, marcados con la presencia de algún objeto, materia o escultura. Pero en general no hay demasiados, lo que más abunda es el espacio entre ellos, así que no satura la mirada sino que la invita a pasearse tranquilamente, como si de un cuadro de Chardin se tratara:

Pero la ficción de Chardin sobre cómo se mueve el ojo de un punto a otro (nunca aparecen más de cinco puntos “enfocados”) es bastante convincente, y transmite la idea de la visión moviéndose de manera pausada sobre una escena familiar; no tensamente vigilante, sino con la sensación de tener tiempo suficiente para captarlo todo sin esfuerzo. (Bryson, 2005, p. 97)

Dialogando con lo viejo

Central, para el arte moderno, era su fijación por lo nuevo, y la incapacidad de algunos para reconocer la importancia de Bourgeois en la historia del arte se reduce a que su trabajo dialoga con atrevimiento (y no con nostalgia) con lo viejo. *Cell* (You Better Grow Up) es un sepulcro lleno de desechos del tipo de actividad industrial que se dio en la modernidad, ahora abandonada, descansando en los bancos de los trabajadores desaparecidos y olvidados. Mediante el uso de residuos industriales abandonados, queriendo a estos objetos, combinándolos poéticamente, y dándoles uso una vez más, Bourgeois reprueba la obsesión compulsiva y estéril de la modernidad con lo nuevo. Esta obsesión se tradujo después en una fijación por lo joven. Tan grande era ésta preocupación que la mayoría de los grandes artistas del siglo XX tuvieron un impacto en la historia del arte por un breve y brillante momento, pero pronto fueron eclipsados por lo siguiente nuevo. (Schwartzman 2003, p.101)

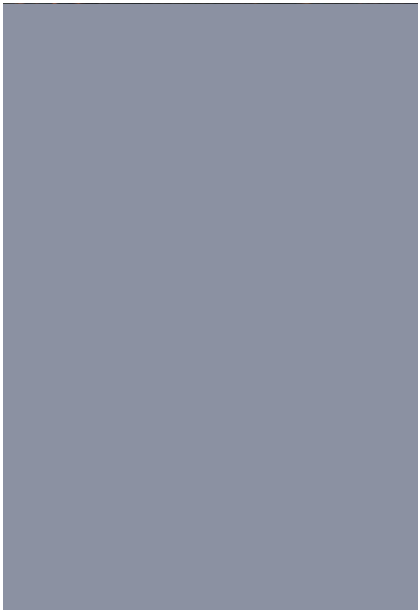
Detalle de *Spider* (1997)
 Acero, tapicería, madera, vidrio,
 tejido, goma, plata, oro y huesos.
 449,6 x 665,5 x 518,2 cm.
 Colección The Easton Foundation.
 (Lorz et al., 2015, p. 165)



Bourgeois lo guardaba todo, objetos personales, ropajes, enseres, etc. Los suyos propios y los de su familia. Sus agendas y diarios que mantenía desde que era niña, los escritos, los orales (en grabadoras) y los gráficos. Sus anotaciones o reflexiones. Y por supuesto, almacenaba toda expresión gráfica o matérica que hubiera creado en cualquier formato.

Los primeros años de la vida de Bourgeois son una fuente de inspiración importante y continua en su arte. “Será mejor que pagues tu deuda con el pasado y luego te olvides de él” dijo, sin embargo, esto no parece posible para ella. Su involucración con los sucesos de su juventud es una parte de la amplia relación que mantiene con los recuerdos y los objetos de su historia personal, de todas las épocas de su vida. Bourgeois lo guarda todo. Además de sus propios diarios, descritos anteriormente, ha mantenido a los de su madre. “Nada se pierde”, afirmó. “Hay algo sagrado en las cosas que son de su pasado.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 17–18)

Bourgeois y su asistente Jerry Gorovoy visitaban los mercados de segunda mano en busca de objetos adecuados para sus esculturas. La escultora recicló grandes objetos, muebles, maquinaria y abundante material que encontró en su enorme taller de Brooklyn en 1980. Enviaba a su asistente a recolectar material arquitectónico desechado en grandes obras que se producían en la ciudad; y ella misma, desde sus inicios como artista en Nueva York, seleccionaba y se apropiaba de objetos, muebles o otros artilugios que pudieran haber sido depositados en las aceras de la ciudad.



Detalle de *Passage Dangereux* (1997)
Metal, madera, tapicería, goma,
mármol, acero, vidrio, huesos, lino,
espejos y técnica mixta. Colección
privada, cortesía de Hauser & Wirth.
(Lorz et al., 2015, p. 175)

A Bourgeois le encantaba lo viejo, porque poseía el poso de una larga vida, porque contenía historias y sobre todo, porque le permitía hablar de lo pasado desde el presente.

[...] Porque lo que vemos ante nosotros es una *nature morte* cinemática, un escenario, un *tableau mort*, una arquitectura alegórica donde, en palabras del difunto arquitecto italiano Aldo Rossi, “algo está a punto de ocurrir”, y lo que está a punto de ocurrir está completamente tejido alrededor de algo que ya ha ocurrido, que ha ocurrido hace tiempo. Una tienda mohosa de extrañas proustianas *madeleines* figurativas, bizcochos rancios que no han encontrado un pasaje apropiado, que se han atascado el gaznate. Un *passage dangereux*. Sin embargo, como los trocitos más aromáticos y más apetitosos de Proust, son recordatorios de la memoria (Jennifer Blommer cit. en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et al., 1999, p. 91).

Un contrapunto al espectáculo

El volumen de escritos del poeta Antonin Artaud sobre cine y su relación con el pensamiento es clarificador a este respecto. Según él, lo que el cine pone de manifiesto no es el poder del pensamiento sino, precisamente, su ‘impoder’ (*impouvoir*), es decir, lo que fuerza a pensar. (Collado Sánchez, 2012, p. 28)

Qué interesantes ésta y la siguiente cita de Esperanza Collado Sánchez en su ensayo “Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas”. Explican perfectamente el fenómeno que nos ocurre al mirar una película, y en consecuencia, cuando visionamos la inmensa mayoría de programas televisivos, reportajes, series, anuncios y un larguísimo etcétera. Ante la sucesión de imágenes y palabras que no cesan ni un instante, la mente no tiene espacios para elaborar ni reflexionar, por tanto está en cierta manera impedida y forzada a pensar en una dirección, impuesta desde fuera por una sucesión de estímulos audiovisuales. En el mismo sentido cita a Georges Duhamel que expresa la sustitución de la imágenes móviles por sus propios pensamientos. Collado sitúa esta realidad como uno de los puntos clave para entender la diferencia entre disciplinas como el cine y la escritura, pero evidentemente también serviría para comparar medios como el cine y la mayoría de artes visuales.

Otros poetas han dado claves para entonar el problema esencial de la escritura y su relación con el cine [...], la cual encontraría su aliada cinemática en la expresión de Georges Duhamel: ‘Ya no puedo pensar lo que quiero, las imágenes móviles sustituyen a mis propios pensamientos’. Godard también hace una alusión al cine como forma pensante: ‘Siento que lo que me da menos miedo en el cine, con la cámara y la mesa de montaje, es saber que es la película la que piensa. No tengo que pensar.

Mientras que, si me pongo a escribir, soy yo el que tiene que pensar'. El problema, entonces, no parece ser la secuencialidad o el encadenamiento mismo del pensamiento –metafísica fundamental cinemática–, sino el ‘arrastre’ y consiguiente imposibilidad que impone el mismo movimiento de imágenes, su génesis automática y, en última instancia, la diégesis del cine. (Collado Sánchez, 2012, pp. 28–29)

El concepto ‘arrastre’ parece ser el más gráfico de todos. Con frecuencia es común sentirse arrastrado a lo largo del día por las muchas exposiciones a las que nos sometemos, a largas secuencias de imágenes y movimientos que inducen a pensar en cierto sentido. A menudo nos enchufamos voluntariamente para descansar de nuestros propios pensamientos. En otras ocasiones porque se quiere acceder a diferentes informaciones o puntos de vista. O a veces, porque estas secuencias permiten acercarnos a historias, reales o imaginarias, muy distintas a las propias.

Está claro que este ‘arrastre discursivo’ que se produce durante el visionado no tiene porque solidificarse en nuestro pensamiento, y que luego, una vez terminado, podemos perfectamente reactivar nuestros propios razonamientos, pero cierto también es, que casi todo lo que vemos y oímos deja en nosotros un poso, ya sea en la proximidad del consciente o en las profundidades del inconsciente.



The Hidden Past (2004)
Tela, madera y acero
inoxidable.
226,1 x 76,2 x 76,2 cm.
Foto de Alexandra
Sans Massó.

Volviendo a las *Cells* de Bourgeois, aquí está claro que al no encontrarse delante de una obra que nos ocasione una sobre-estimulación visual, si no todo lo contrario, estamos delante de una pieza silenciosa y estática, que pide que seamos nosotros los que nos esforcemos, tanto con nuestro desplazamiento alrededor de la obra como propiciando un movimiento, interrogación o cuestionamiento de los propios pensamientos.

En este sentido, la obra de Bourgeois recuerda antiguos bodegones que luchan contra la hipérbole heroica y la *hybris* del sujeto como inscrito en la historia de la pintura. En una época en la que lo espectacular toma el poder y nos somete a la tiranía de la sobre-estimulación visual, la lección de atención es importante. (Bal, 2006, p. 120)

Utilizando algunos de los conceptos de Norman Bryson, se podría decir que las *Cells* de Bourgeois persuaden a la mirada “para que se despoje de su educación mundana”, para que se libere del “avasallamiento de la mirada respecto a las ideas del mundo sobre lo que merece atención”, y reaccione contra “la pereza de la mirada” que implica que no se vea más allá de lo que se presenta como espectacular. (Bryson, 2005, p. 97)

2.2 Un espacio matriz

“Una obra de arte es un tipo de matriz que forma su sujeto”
(Kristeva & Guberman, 1996, p. 16)

Cuando leí esta frase de Julia Kristeva por primera vez me produjo gran placer, puesto que ya había decidido titular esta tesis bajo el nombre de “La escultura matriz de Louise Bourgeois”, y calzaba como un guante con lo que aquí quiero explicar.

El concepto de “matriz” tiene muchos significados, por lo que permite diferentes interpretaciones y genera una ambigüedad que siempre resulta fértil. En el diccionario en línea de la Real Academia Española aparecen hasta 11 acepciones para la palabra “matriz”³, de las cuales he seleccionado cuatro:

1. f. Viscera hueca, de forma de redoma, situada en el interior de la pelvis de la mujer y [...] donde se desarrolla el feto hasta el momento del parto.
3. f. Molde de cualquier clase con que se da forma a algo.
7. f. Entidad principal, generadora de otras.
10. f. Mat. Conjunto de números o símbolos algebraicos colocados en líneas horizontales y verticales y dispuestos en forma de rectángulo [o en una estructura].

Con estas ideas como base, en el siguiente subcapítulo me propongo explicar el concepto de espacio matriz en relación a la serie *Cells* de Louise Bourgeois. Nuestro principal aliado en todo este subcapítulo será Christopher Bollas, quién nos proporcionará una gran cantidad de ideas que alumbran la mayor parte de la interpretación que aquí expongo.

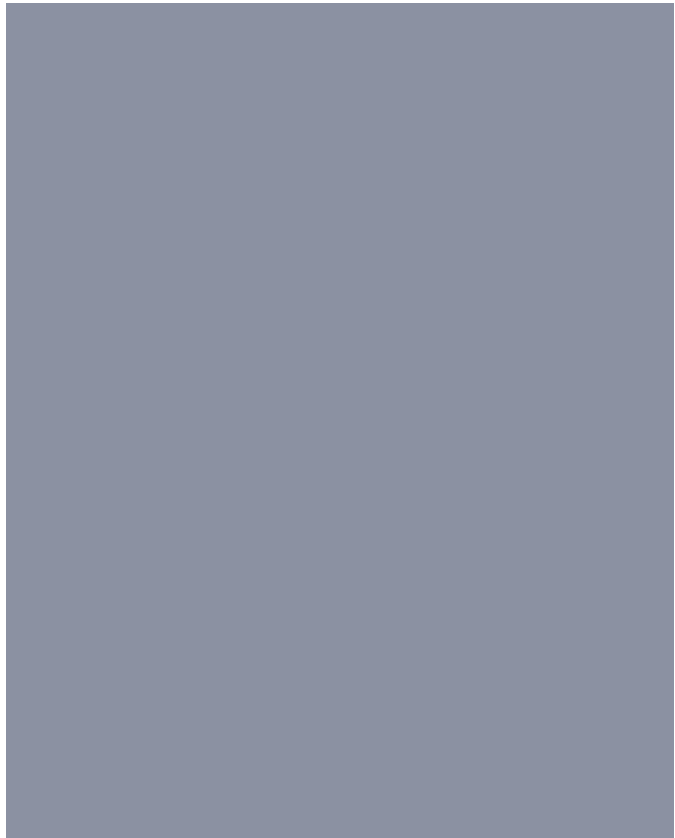
En el primer apartado se describe una *Cell* como un medio abarcador, que envuelve y da cobijo al sujeto. Se pensará en las *Cells* como una estructura generativa que propicia nuevas maneras de pensar y de hacer. Una estructura surgida del inconsciente con toda la fuerza de su creadora. Se finalizará con una descripción del conjunto de la serie como archipiélago de representaciones del sí mismo, cada uno expresando una vertiente de la potencialidad de su ser.

En el segundo punto se hablará de su espacio interior, que invita al sujeto a entrar y a quedarse en él. Un espacio que nos resulta familiar, incluso conocido, aunque

³ Definición de “matriz” consultada en el diccionario de la Real Academia Española en línea (<http://lema.rae.es/drae/?val=>) el 10 de octubre de 2015.

nunca se haya pensado como tal. Las *Cells* escenifican el sugerente concepto de “lo impensado conocido” también de Christopher Bollas. En los espacios interiores de las *Cells* se hallan objetos incrustados, objetos personales y cotidianos, objetos viejos y reciclados, a los que la artista ha investido con sus propios significados, pero que a su vez tienen un gran poder de estimulación en muchos sentidos. En este punto serán útiles las aportaciones de Bal, Bryson, Collado y Blommer.

En el último punto, y acompañados de Bachelard, Kristeva, Penwarden y Hustvedt, argüiremos que el espacio matriz de las *Cells* es un lugar para la ensoñación. Es un espacio protegido y a resguardo del alboroto mundanal, de la velocidad de los tiempos y de lo espectacular que nos engulle. Un espacio para que, con mucha calma, invitemos a pasear a la mirada y a dormir a la razón, un espacio para adentrarse en cada uno de los senderos que sus objetos nos indican hasta perdernos en nuestro mundo interior.



Cell VI (1991)
Madera pintada, metal.
160 x114,3 x 114,3 cm.
Colección Louise Bourgeois.
(Crone et al. 1998, p.129)

2.2.1 Un medio abarcador

Leer a Christopher Bollas fue toda una revelación. Llevaba mucho tiempo pensando en la serie *Cells*, por su importancia en la obra de Bourgeois, por su aportación a la escultura contemporánea, y sobre todo, porque me entusiasma.

Hay cientos de textos sobre esta serie pero no es fácil encontrar una perspectiva original y que permita acercarse a ellas desde un lugar que no sea la manida interpretación biográfica de la artista.

Llegué a los textos de Bollas a través del concepto de “lo sabido no pensado” que citaba Mieke Bal en el análisis de *Spider* (1997). De inmediato me interesaron sus ideas, y de *La sombra del objeto* (1987) pasé a *Ser un personaje* (1992) [Being a Character], cuyo título en español suena un poco estrafalario pero cuyo contenido es muy interesante. Al leer algunos de sus conceptos me di cuenta de que encajaban a la perfección con las *Cells* de Bourgeois; era como si el libro pudiera ser una introducción a sus *Cells*. Tanto es así que en un par de ocasiones me he permitido realizar un pequeño juego que consiste en citar las palabras de Bollas y a continuación repetir las cambiando sólo unas palabras, para ilustrar como se conjugan a la perfección las instalaciones escultóricas de Bourgeois y las derivas teóricas de Bollas –al menos desde mi punto de vista–.

Precious Liquids (1992)
Madera, metal, vidrio,
alabastro, goma, tejido,
bordados, agua, luz eléctrica.
425,5 x 445,1 x 445,1 cm.
Centre George Pompidou, París.
(Lorz et al., 2015, p. 56)



Christopher Bollas es un reconocido psicoanalista y escritor que empezó como especialista de niños autistas y esquizofrénicos. Fue el primer Honorary Non Medical Consultant en la Clínica de Psicoanálisis de Londres.

Bourgeois se psicoanalizó durante 30 años. Estudió muchos temas relacionados con el psicoanálisis, y con su investigación artística contribuyó al desarrollo teórico y conceptual de esta disciplina. La relación entre Bourgeois y el psicoanálisis se desarrollará en detalle en el tercer capítulo de esta tesis. Este apartado podría haberse situado allí, pero se ha incluido en este capítulo por la estrecha relación que, a mi modo de ver, tiene con la serie *Cells* que aquí nos ocupa. En cambio, en el tercer capítulo se discute la influencia del psicoanálisis en el conjunto de la obra de Bourgeois.

2.2.1.1. Una estructura generativa

El sujeto cuyo principio de participación en la realidad es generativo tratará de trabajar inconscientemente en cuestiones específicas que le permitan re-concebir su realidad y, a su turno, patrocinar nuevos modos de vivir y de pensar. Pero, nuevamente, importa hacer esta salvedad: la incubación de los géneros puede ser, y suele ser, el fruto de una gran lucha personal, ya que cualquier cambio en el statu quo personal implica turbulencia emocional. (Bollas, 1994, p. 91)

Bollas argumenta que algunas personas consiguen cambiar su realidad favoreciendo nuevas formas de pensar mediante un largo y costoso trabajo inconsciente de determinadas cuestiones. Es decir, que es posible cambiar la visión de la realidad, cómo se concibe y por lo tanto cómo actuar en relación a ella, especialmente cuando algo resulta difícil o traumático.

Para ello, es necesario un “intenso trabajo lúdico” donde el inconsciente recibe conceptos, imágenes o pensamientos que se suceden mientras estamos absorbidos en una tarea. Todos los momentos de contemplación aislados que se aplican a una tarea derivarán en lo que Bollas llama un núcleo psíquico. Este núcleo se convertirá en una estructura generativa de nuevas ideas que nos permitirán el cambio en el futuro. (Bollas, 1994, p. 98)



Peaux de Lapins, chiffons, ferrailles à vendre (2006)
Acero, acero inoxidable, mármol, madera, tejido, polimetilmetacrilato.
251,1 x 304,8 x 403,9 cm. Colección Louise Foundation Trust.
(Lorz et al., 2015, p. 83)

Las *Cells* de Bourgeois podrían ser consideradas como una estructura generativa – literal y simbólicamente– fruto de un intenso trabajo inconsciente, de larguísimas horas destinadas a recibir ideas durante la práctica del arte y del psicoanálisis.

Esta estructura generativa auspicia entonces nuevas ideas que en definitiva, constituirán la sinfonía y a la postre alcanzarán un estado semiautónomo, modificando en ese proceso las intenciones conscientes del compositor u alterando posiblemente su manera de componer en el futuro. (Bollas, 1994, p. 98)

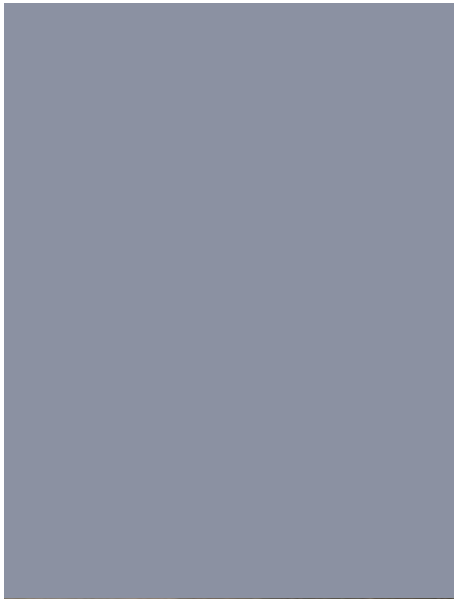
Quisiera hacer dos comentarios al respecto.

El primero es acerca de la posibilidad de cambiar lo que se cree que es la realidad. Bourgeois tiene una gran capacidad para trabajar con su inconsciente y generar nuevas maneras de ver las cosas. Creo que sus *Cells*, con fuertes raíces en los recuerdos de su vida, son lo que Bollas llamaría una “estructura generativa” porque son

reelaboraciones de sus vivencias que le permiten pensar su realidad de una manera diferente y, a su vez, hacer un tipo de arte también muy original. Bourgeois tiene un inconsciente muy receptivo y pasa muchísimas horas ensimismada en su arte, de manera que su inconsciente puede hacer combinaciones aleatorias y lúdicas, hasta crear nuevos géneros o nuevas representaciones de su propia experiencia que la enriquecen.

El segundo, es que una vez generado un núcleo o estructura generativa, y al cambiar la manera de ver o hacer, se establecen muchas nuevas conexiones y asociaciones que influirán en lo que se pensará y hará en el futuro.

Un ejemplo de esta idea: En el subcapítulo anterior “2.1.2. Las *Cells*”, se han visto dos *Cells* muy singulares: *The Damned*, *The Possessed and The Beloved* (2007-2010) y la llamada “Iglesia Louise Bourgeois” (2004). Ambas son comisiones de obra externas que Bourgeois realizó al final de su carrera. Respecto a la última, cuando visité la capilla donde se encuentran cinco obras de Bourgeois, quedé maravillada por los significados e ideas que me sugerían algunas de las piezas allí expuestas y de cómo casaban perfectamente con el entorno para el cual habían sido concebidas. Analizando cada una de ellas en profundidad, descubrí que todas ellas tenían un precedente anterior que Bourgeois había recuperado para su nueva instalación, modificándolo, pero manteniendo su identidad formal. Y aún así, cada una de aquellas obras, con sus adaptaciones a medida y en armonía con el lugar donde habían sido emplazadas, adquirían una nueva dimensión, una nueva trascendencia e inspiraban interpretaciones completamente nuevas. Quiero decir, que cada uno de los núcleos generativos o de las estructuras poéticas que son las obras de Bourgeois le influyeron notablemente y se convirtieron en una expresión más de su manera de pensar. Ideas formales o conceptuales que una vez engendradas inevitablemente resurgan en futuros procesos creativos de la artista.



Mamelles (1991)
Goma, bajorrelieve.
48,2 x 304,8 x 48,2 cm.
(Kellein, 2006, p. 138)



Vista interior de la pila de agua bendita.
Église Louise Bourgeois (2004).
Le Couvent d'Ô, Bonnieux, Francia.
Foto de Alexandra Sans Massó.

Vista lateral de la pila de agua bendita.
Église Louise Bourgeois (2004). Le Couvent
d'Ô, Bonnieux, Francia.
Foto de Alexandra Sans Massó.

Volviendo al concepto de “estructura generativa”, Bollas cita a Crane para explicar cómo funciona una estructura generativa:

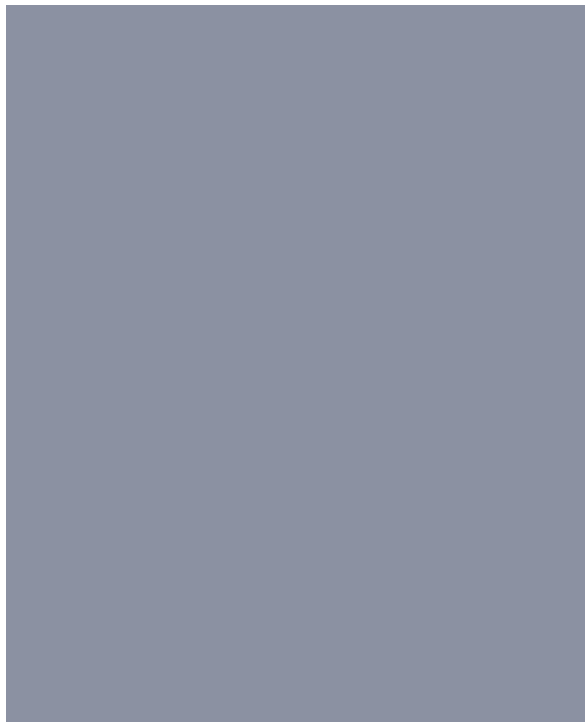
Hart Crane escribe: ‘Es como si un poema le diera al lector, luego de leerlo, una sola palabra nueva, jamás pronunciada antes y en realidad imposible de enunciar pero que a partir de entonces se vuelve evidente, como principio activo, en la conciencia del lector’ (pág. 182). Esta es una clase de géneros psíquicos evocadores que se logran merced al trabajo del poema (una estructura) y que cambian la visión que el poeta tiene de la realidad. [...] Los mejores momentos de la educación formal de un

individuo son esas oportunidades evocativas en que un objeto (una teoría, una perspectiva distinta) altera de manera radical su modo de imaginar la realidad. (Bollas, 1994, pp. 106–107)

En cierta manera se puede entender que una *Cell* es un tipo de poesía arquitectónica, física y visual. Que después de estar en ella, funciona como una sola palabra o idea, que no es posible enunciar o describir con palabras y producir el mismo efecto que estar en su presencia. Se trata de una conjugación de elementos que forman un todo de significante, y que a partir de entonces se vuelve evidente. Es como cuando una gran profesora y escultora amiga mía me dice: “Después de haber visto *tal o cual* escultura de Bourgeois, ya no tiene sentido que yo haga esta escultura”, porque la representación matérica que Bourgeois ha dado a aquella idea que mi amiga tenía en su cabeza, se torna “evidente”, como si siempre hubiera sido obvio que *aquella* era la única manera de dar forma a *ese* concepto, y por lo tanto no tuviera sentido repetirlo o intentar hacerlo de forma diferente.

Para concluir, lo esencial de una estructura generativa no es un esfuerzo de representación, sino dar una nueva forma a las cosas.

Cell (Hands and Mirrow) (1995)
Mármol, metal pintado, metal,
espejos. 160 x 121,9 x 114,3 cm.
Collection Barbara Lee.
(Crone et al. 1998, p.144)



La construcción de un género es afín al trabajo onírico, pues operamos inconscientemente para condensar de manera receptiva muchos fenómenos en una estructura psíquica que a la larga se revelará y diseminará a sí misma. Más que un esfuerzo de pensamiento representacional es un acto de inteligencia operativa. Lyotard nos recuerda que para Freud el trabajo del sueño ‘no piensa, calcula o juzga en absoluto; se limita a dar a las cosas una nueva forma’ (Bollas, 1994, p. 107)

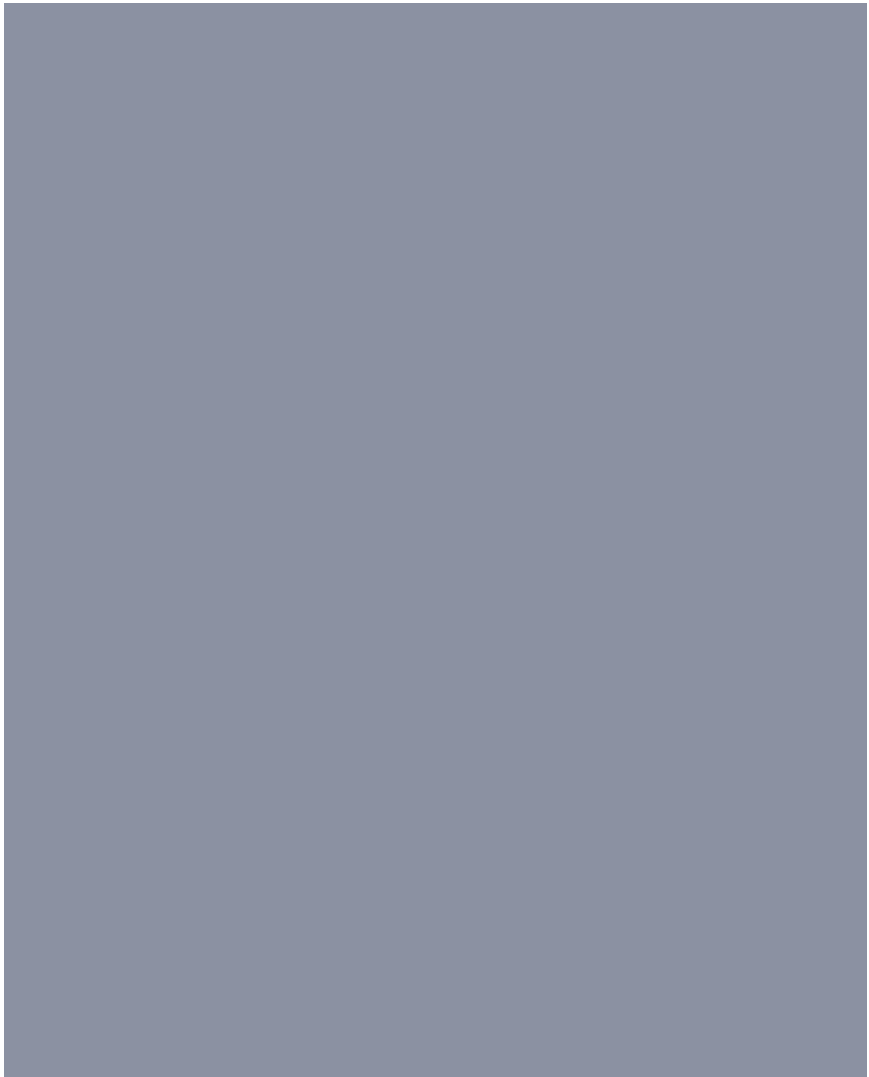
2.2.1.2 Del retorno de lo reprimido al inconsciente receptivo

“Louise Bourgeois: El retorno de lo reprimido” fue una gran exposición de obra de Bourgeois. La Fundación Proa, un destacado centro cultural de Buenos Aires, Argentina, presentaba por primera vez en Latinoamérica una gran exposición de la obra de Bourgeois. Fue comisionada por Philip Larratt-Smith y organizada conjuntamente con el Louise Bourgeois Studio de Nueva York y el Instituto Tomie Ohtake de Sao Pablo, Brasil. Se trató de una exposición itinerante de Argentina a Brasil, pudiéndose visitar en Buenos Aires, Río de Janeiro y San Pablo. (Fundación Proa, 2011)

Las selección de obras expuestas querían evidenciar cómo el psicoanálisis intervino en el pensamiento de la artista, y cómo el diálogo con el discurso psicoanalítico “creó un universo emocionante sobre la compleja, conflictiva, y sutil vida contemporánea. El mundo interior, el de las relaciones familiares, el lugar del padre, la madre, la hija y la esposa están tratados de manera singular, propia y personal, y convierten a Bourgeois en un ícono de los temas más trascendentales del siglo XX.”

La mayoría de interpretaciones y lecturas de la obra de Bourgeois han versado tradicionalmente sobre su vida y los hechos traumáticos que la artista vivió. Principalmente se habla de la relación con sus progenitores, de la enfermedad y temprana muerte de la madre y la sonada infidelidad del padre. Bourgeois se psicoanalizó durante tres décadas y su obra es también producto de ese trabajo de introspección, reconocimiento y memoria. Bourgeois fue una estudiosa de la psicología y del psicoanálisis, de la teoría y de la práctica de estas disciplinas, a través de y desde su trabajo de creación artística. Siempre se ha tendido a hacer mucho énfasis en la dimensión del trauma en Bourgeois y en cómo su obra era a veces una especie de *acting out* o cura paliativa y a veces un proceso de sublimación catártico que conseguía exorcizar el dolor que sus traumas le habían causado.

Por esos motivos que Argentina, “país de psicólogos y psicoanalistas”, dedicase esta gran exhibición a Bourgeois con el nombre del “Retorno de lo reprimido” parecía lo más natural.



Detalle de *Cell XXV (The View of the World of the Jealous Wife)* (2001)
Acero, mármol, madera, vidrio y tejido. 254 x 304,8 x 304,8 cm.
Colección de Ellipse Foundation, Portugal.
(Lorz et al., 2015, p. 223)

A muchos artistas nos interesa todo lo relacionado con el ser y la experiencia humana. Un buen día, tras una profunda lectura de Bollas, descubrí su teoría de los “géneros”, de las “estructuras generativas” y de la “recepción del inconsciente”. Su exposición daba sentido a la serie *Cells*, o “estructuras matriciales”, que a partir de

ese momento también podrían ser interpretadas como “estructuras generativas” o “géneros”. Efectivamente, su teoría del “inconsciente recibido” proporcionaba un significado más acertado de la obra de Louise Bourgeois que la teoría del “retorno de lo reprimido”.

Si la teoría de la represión incluye, en las ideas del retorno de lo reprimido y de la sublimación, un concepto de expresión suprema, lo inconsciente recibido halla expresión en el desarrollo de estructuras psíquicas que llegan a la conciencia en un aguacero de energía diseminadora. El yo no opera para disfrazar los géneros, sino que usa el desplazamiento, la sustitución y la simbolización como parte del júbilo de la representación. (Bollas, 1994, p. 108)

Qué mejor manera de explicar la energía creativa y vital diseminadora del genio de Bourgeois. La artista no disfrazaba en absoluto los sucesos, sus emociones o sus reflexiones, bien al contrario, utilizaba “el desplazamiento, la sustitución y la simbolización como parte del júbilo de la representación”. Quizá los principios fueron muy duros, la muerte del padre, iniciar el psicoanálisis, empezar a ver la vida de uno desde perspectivas muy diferentes y encontrarse con hechos dolorosos. Quizá sí que en las primeras décadas su proceso creativo se podría haber asimilado a un retorno de todo aquello que su consciente había reprimido y enterrado en su inconsciente. Pero llegó un momento en que después de mucho trabajo escultórico consciente y de mucho trabajo lúdico inconsciente, Bourgeois pasó a otro estadio creativo que corresponde a la teoría de los géneros de Bollas. Sus últimas cuatro décadas de trabajo evidencian una tremenda energía y devoción por el trabajo, pero sobretudo una gran capacidad para re-elaborar su visión de su vida, de las cosas que le sucedieron y su manera de interpretarlas. Bourgeois tiene una gran capacidad de recrear su pasado de maneras diferentes y por tanto re-crearse a sí misma.

En muchos aspectos, la teoría de los géneros se inspira en la teoría de la represión. A mi juicio, en el meollo de esto se encuentra una gravitación psíquica recolectora que atrae hacia lo inconsciente conjuntos de ideas organizadas que tienen eficacia dinámica y representacional en la conciencia. Pero la teoría de la represión sólo apunta a la proscripción de lo indeseado, y yo estoy persuadido de que hay otro tipo de ideas incitadas a entrar en lo inconsciente.

A fin de complementar la teoría de la represión, necesitamos una teoría de la recepción, según la cual ciertas ideas, en vez de ser reprimidas, serían recibidas –aunque tanto las reprimidas como las recibidas precisan de la barrera protectora de las contrainvestiduras preconscientes. Si el propósito de la represión es eludir la censura o los juicios persecutorios de la conciencia, el de la recepción es permitir el desarrollo inconsciente sin intrusiones de la conciencia. (Bollas, 1994, pp. 95–96)

Bourgeois *recibía* en su inconsciente las ideas, aunque fueran dolorosas, angustiosas e incluso las reviviera físicamente. Las recibía, las sentía, las dormía y las representaba, les daba tiempo y espacio suficiente para que pudieran desarrollarse sin intrusiones de la consciencia. De hecho siempre consideró que el acceso al inconsciente era uno de los grandes privilegios de los artistas.

La idea de lo inconsciente receptivo, contrapartida de lo inconsciente reprimido, sugiere la posibilidad de un tipo materno de trabajo inconsciente que colaboraría con la acción paterna. En las metáforas que utilizo (concebir, engendrar, incubar, fecundar, dar a luz), tomo en cuenta un cierto tipo de creatividad inconsciente que difiere de la propia de las metáforas paternas, que ponen el acento en la represión, la dominación y la representación disfrazada. (Nota a pie de página, Bollas, 1994, p. 96)

Una vez más, la metáfora de la matriz materna. Definitivamente la creatividad de Bourgeois tiene que ver con lo materno, con engendrar y fecundar, mucho más que con reprimir, dominar o disfrazar. Y por supuesto que su trabajo inconsciente y consciente, en el mundo del arte y del psicoanálisis le han supuesto un enriquecimiento personal muy extenso y significativo.

Gracias a la recepción el yo comprende que es menester realizar una tarea inconsciente para desarrollar una parte de la personalidad, elaborar una fantasía, posibilitar la evolución de una experiencia emocional incipiente; y las ideas o sentimientos son enviados al sistema inconsciente, no para proscribirlos, sino para dar a su desarrollo un espacio mental que no tiene cabida en la conciencia. [...] Los contenidos de lo recibido son, pues, los núcleos de los géneros, que, como lo reprimido, retornarán a la conciencia; sólo que en el caso de los géneros, retornarán como actos de enriquecimiento del sí mismo y no como partículas encarceladas a las que se da libertad condicional. (Bollas, 1994, p. 97)

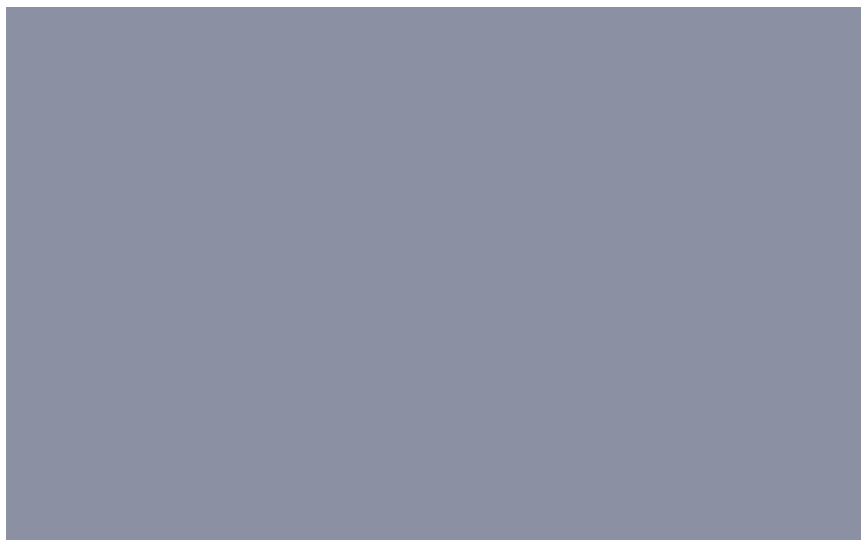
Resumiendo, la exposición de Bourgeois podría haberse llamado “El inconsciente receptivo” o “El retorno de lo recibido” en lugar de “El retorno de lo reprimido” y habría aportado una nueva interpretación mucho más armoniosa con la trayectoria de Bourgeois a través de la teoría de Christopher Bollas.

2.2.1.3 El archipiélago de sí mismos

Winnicott creía que cada uno de nosotros inicia la vida como una serie de islas dispersas, no integradas, de potencialidades organizadas que asoman a la existencia. Tal vez cuando soñamos retornamos a esa no-integración, dispersamos el sí mismo en un archipiélago de muchos seres y representamos, en el teatro nocturno, los diversos papeles

ideados por el yo. Al despertar, nos elevamos desde esos estados regresivos, desde la posición fetal a la ambulatoria y desde la abundancia de sí mismos al “yo” discriminante que reflexiona sobre sus extraños sujetos. (Bollas, 1994, p. 25)

De nuevo, nos referiremos al texto de Bollas casi literalmente, sólo cambiando algunas palabras, para evidenciar cuánto sentido tienen en el contexto de la obra de Bourgeois, y en concreto de su serie *Cells*. La idea sería la siguiente: Cuando Bourgeois crea, retorna a un estado de no-integración parecido al del inicio de la vida, y se entrega al proceso de creación, accediendo a su inconsciente, y se dispersa a sí misma en un archipiélago de muchas *Cells*, representando, en el teatro de la creación artística, los diferentes papeles ideados por el yo. Al alejarnos del proceso de creación de la obra, nos elevamos desde esos estados regresivos, desde la posición fetal –de concentración, abstracción o meditación creativa– a la ambulatoria –la vida mundanal donde muchos otros menesteres requieren nuestra atención–, y desde la abundancia de sí mismos al “yo” discriminante que reflexiona sobre sus extraños sujetos.



Vista de la sala principal de la exposición “Structures of Existence: The Cells”, Haus der Kunst, Múnich, 2015. (<http://spikeartmagazine.com/>)

Hacia el final de la investigación de la de tesis se pudo visitar la increíble exposición “Structures of Existence: The *Cells*” en Alemania, en la cuál se presentaba por primera esta serie como tema central de una exposición y donde se podían ver, por primera vez juntas, un gran número de *Cells*. Se trataba de una muestra diseñada para las enormes salas de Haus der Kunst en Munich, comisariada por Julienne Lorz

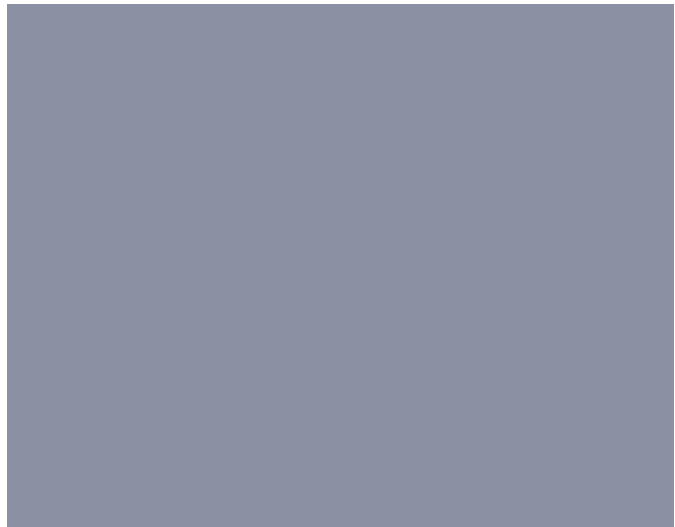
en estrecha colaboración con el Louise Bourgeois Studio, y que después viajaría al Museo Garage de Arte Contemporáneo de Moscú, al museo Guggenheim de Bilbao y finalmente al Museo Louisiana de Arte Moderno de Humlebaek.

Como pregona la introducción del catálogo, organizar esta exposición fue una tarea gigantesca por la logística de unas instalaciones arquitectónicas muy complejas, por la participación de muchos museos y coleccionistas privados que prestaron las obras, por la dedicación de grandes especialistas en la obra de Bourgeois y por la coordinación de la itinerancia internacional de la exposición.

Anteriormente, había visto algunas *Cells* en otras exposiciones, a menudo un par de ellas, pero siempre combinadas con muchos otros trabajos en otras técnicas. En cambio, en esta exposición se podían ver 37 de las 60 de la serie (incluyendo cinco obras que se consideran precursoras de las *Cells*, ocupando la casi totalidad del enorme espacio expositivo, formado por una gran sala central y diez salas circundantes. Todo lo que puedo decir es que al salir de aquella exposición, un profundo sentimiento de desasosiego se había apoderado de mí, como si una mano me estuviera agarrando las entrañas. Era una exposición fuerte, penetrante, intensa. Y aunque estuve charlando con mis compañeras de viaje sobre mil y un detalles de las obras que veíamos, la sensación que me causaron fue fortísima. Era como entrar de lleno en el mar de su inconsciente, rodeada de muchas representaciones psíquicas de Bourgeois, de su vida y su ser. Profundas y turbadoras.

2.2.2 El sujeto en el interior

The Reticent Child (Tríptico)
Tinta y lápiz sobre papel.
22,9 x 29,2 cm.
(Kellein, 2006, p. 165)



En las *Cells* de Bourgeois siempre hay espacio en su interior y a menudo sentimos una especie de invitación a entrar, ya sea física o mentalmente. Una llamada para pasar, pasear o tomar asiento. A veces hay una representación clara de un sujeto en su interior, ya sea a través de la metonimia producida por una forma antropomórfica, por la representación de una figura humana o por la situación de un asiento en su interior.

Las *Cells* son lugares donde a menudo sentimos una sensación de proximidad, de intimidad, que nos llevan a recuerdos, pensamientos o sensaciones físicas de nuestro pasado a nuestro presente. Bolas propone un concepto muy atractivo, “lo impensado conocido”, que explica muy bien la sensación que puede producir estar en una *Cell*. Este pasaje a nuestro impensado conocido se produce gracias al ambiente que crean las *Cells* y a determinados objetos que en ellas se encuentran y que actúan como pasajes hacia nuestros ensueños. Los objetos son formas potenciales de transformación, en el caso de Bourgeois sus objetos escultóricos también lo son. La transformaron a ella y excepcionalmente consiguen transformar a los visitantes de las *Cells*.

Finalmente, las *Cells* son este espacio que nos envuelve en su interior, nos arropa en su intimidad y nos proporciona protección, dentro de la energía creadora de Louise Bourgeois. Son lugares especialmente idóneos para perdernos en nosotros mismos. Un tipo de matriz con objetos-pasaje hacia nuestro propio mundo interior.

2.2.2.1 Un lugar donde ser contenido

En el interior de las *Cells* hay muchos elementos diferentes, pero siempre hay espacio y a menudo una invitación para entrar. Tanto es así, que en muchas *Cells* el acceso a su interior está abierto y en él se sitúa un taburete o una silla aguardando a cualquier sujeto que quiera tomar asiento.

La silla se convierte así en uno de los elementos más presentes en la obra de Bourgeois. En ocasiones simboliza un lugar para la subjetividad, en otros, una persona o su persona. Puede representar un espacio para el descanso o la contemplación, o un objeto-sujeto de la obra.

A veces, en lugar de un asiento vacío, existe un asiento o espacio ya ocupado por la representación de una figura humana. Un cuerpo entero o un fragmento cualquiera de la anatomía humana son suficientes para situar al sujeto en su interior.

Como si de una matriz humana se tratase, muchas *Cells* dan cobijo al sujeto para que éste se elabore y crezca en su espacio interior:

Reunido y procesado por el espacio onírico y por los sucesos oníricos, vivo en un lugar donde parecería que fui contenido antes: dentro del abrazo mágico y erótico de una inteligencia formadora que me sustenta. Estar en un sueño es, pues, una reminiscencia permanente de haber estado en el mundo materno, en el que uno era en parte una figura receptiva en el interior de un medio abarcador. (Bollas, 1994, p. 25)

Reunida y procesada por el espacio creativo y por las inspiraciones oníricas, vivo en un lugar donde parecería que fui contenida antes: dentro del abrazo mágico y erótico de una inteligencia formadora que me sustenta. Estar en una *Cell* es, pues, una reminiscencia permanente de haber estado en el mundo materno, en el que uno era en parte una figura receptiva en el interior de un medio abarcador.

Finalmente, querría citar esta evocadora poesía de Peter Sloterdijk



[...]

El útero materno está al comienzo de una serie de conexiones
receptáculos
todas las cosas en las que se está:
una habitación
un espacio
un tiempo
una relación
un estado de ánimo
todo lo que rodea a uno, lo que está cerca
cualquiera que siento cerca de mí
mi atmósfera
mis circunstancias
mi entorno
el mundo.

(Sloterdijk & Reguera, 2003, pp. 289–290)

Detalle de *The Woven Child* (2002)
Tejido, acero, aluminio y técnica mixta. 39,4 x 17,8 x 17,8 cm.
(Tilkin, 2012, p. 13)

2.2.2.2 Lo impensado conocido

Las *Cells* de Bourgeois tienen el inmenso poder de hacernos evocar sitios o situaciones donde se ha estado anteriormente, conducen a lugares en el inconsciente que nos familiares, que resuenan en el interior.

Su fuerte impacto emotivo y el poder de producción de significados de estas obras sugiere precisamente el tipo de subjetividad que generaría lo que el filósofo cultural Walter Benjamin llamó “simbolismo inaprehendido” y lo que el psicoanalista Christopher Bollas designó como “lo impensado conocido”⁴ [unthought known] o “sabido no pensado” como lo han traducido en su libro al español).

¿Cómo lo consigue? Re-creando lugares de su experiencia a través de su escultura. Tal como desarrollábamos en el punto anterior, Bourgeois tiene la capacidad de acceder a su inconsciente cuando crea y su inconsciente tiene la capacidad de recibir todo aquello que le pasa por la cabeza y que siente o percibe su cuerpo, para elaborarlo y generar una nueva estructura, una nueva forma, una nueva imagen a partir de todo ello. Ese simbolismo que erige es una visión, interpretación o construcción visual de aquello que ella conoce, pero que no puede expresar con palabras y por lo tanto no puede pensar racionalmente con un discurso intelectual perfectamente articulado.

Algo que el sujeto percibe y sobre la base de lo cual actúa, pero que no puede formular en un discurso enteramente racional – el discurso intelectual de las afirmaciones del artista, por ejemplo. Si el sujeto pudiera simplemente decirlo, ¿qué sentido tendría hacer arte, decirlo a través del arte? Pero al mismo tiempo este “impensado conocido” es algo que el sujeto sabe y que necesita fabricar y moldear a fin de poder participar activamente –si bien fuera del discurso intelectual – en el proceso cultural que conduce al conocimiento. (Nota de la autora al pie de página, Bal, 2006, p. 38)

Al otro lado está la persona que contempla esa construcción mental, simbólica y escultórica que hace resonar experiencias propias de su sí mismo. En ella elabora cosas que son conocidas, que forman parte de un inconsciente colectivo, que pertenecen a una cierta cultura compartida con la artista. Transforma aquello conocido, vivido, experimentado en algo físico, corpóreo, siendo así comunicable o accesible para otras personas más allá de la propia creadora.

⁴ El término original en inglés es “Unthought known” y en su libro “La sombra del objeto” lo han traducido al español como “lo sabido no pensado”. Yo he optado por lo impensado conocido, como aparece traducido en el libro de Mieke Bal “Una casa para el sueño de la razón”, porque me parece más acertado. Pero siempre he pensado que sería interesante desarrollar cual serían las diferencias y connotaciones que aportan estas dos traducciones al concepto original en inglés.

2.2.2.3 Pasaje hacia nuestros pensamientos

[Antonin Artaud] Defendía que el medio es un asunto de vibraciones neuro-fisiológicas y que la imagen debe producir una especie de shock –un corte, un choque, una onda nerviosa que active o ponga en funcionamiento el pensamiento. Esto, por un lado, se relaciona con la idea de Walter Benjamín en torno al acto de lectura como proceso alucinatorio –el texto como máquina que activa la chispa del pensamiento- [...] (Collado Sánchez, 2012, p. 28)

Incrustación ideográfica

La imagen –gráfica, escultórica o fotográfica– funciona como un todo, mucho más parecido a un ideograma chino que a nuestro texto lineal occidental. Es decir, para que las palabras de un texto activen la chispa del pensamiento, es necesario leerlas una a una, una detrás de otra en el tiempo, sólo después podrán producir pensamiento o imágenes o sensaciones en nuestro ser. En cambio en una imagen o en un ideograma, se ven todos los elementos al mismo tiempo, no implica una secuencialidad tan marcada, se trata mucho más de una impresión, de una conjugación de ideas, concepto u otras imágenes, que al organizarse de una determinada manera adquieren un significado distinto al de la suma de sus partes. Es posible disponerlas en todas las direcciones –abajo, arriba, al lado, superponiéndose, alejadas o incrustarlas unas dentro de las otras. En su conjunto crearán algo nuevo y diferente de lo que significarían si las situáramos y las descifráramos como en uno de nuestros textos escritos, uno elemento detrás de otro.

Las *Cells* de Bourgeois son como ideogramas tridimensionales. Cada una de las partes que las conforman tienen significados en sí mismas, pero al estar integradas y ser parte de un símbolo mayor que las contiene, adquieren nuevos significados, y sobre todo contribuyen a generar un significado mayor, una combinación concreta y original con otros elementos específicos, algo que puede ser muy diferente a su significación individual y autónoma.

En el caso de la escultura tridimensional, al entrar en juego las dimensiones de espacio y tiempo, y al ser posible el desplazamiento entorno y en el interior de la instalación, esto implica la posibilidad de muchas vistas diferentes. En las *Cells* se pueden generar ideogramas unitarios distintos, dependiendo del punto de vista que se adopte desde la distancia, o ideogramas parciales diferentes, dependiendo de la perspectiva que se tenga desde su interior.

Por estos motivos, argumenta Mieke Bal, las *Cells* no cuentan un relato lineal si no que lo *construyen* (Bal, 2006, p. 8):

Araña desafía el uso de la narrativa de la anterioridad como razonamiento defectuoso. Porque la topología destruye la linealidad al convertir la incrustación y no la secuencia, en un principio del tiempo narrativo: la incrustación – un involucramiento de una cosa dentro de otra, un cuerpo dentro de una casa. Cada elemento de *Araña* incluye tanto a mismo como al todo del cual forma parte. Esto no es solamente un desplazamiento desde la narrativa hacia la arquitectura, sino la invención de una arquitectura que abarca el mismo material del que también consiste: escultura, corporalidad, narrativa. (Bal, 2006, p. 44)



Spider (1997)
Acero, tapicería, madera, vidrio, tejido, goma, plata, oro y huesos.
449,6 x 665,5 x 518,2 cm. Colección The Easton Foundation.
(Crone et al. 1998, p.142)

Gracias a su incrustación podemos deslizarnos hacia unas asociaciones producidas por uno de los elementos que la conforman para después desplazarnos hacia otro objeto que nos lleve a otro lugar. Para finalmente quedarnos absortos contemplando una visión de su totalidad. Funcionaría un poco como si de un montaje cinematográfico se tratara, pero donde somos nosotros quienes dirigimos la mirada, más o menos conscientemente, en lugar de ser sujetos de mirada pasiva que asimila el montaje realizado por otras personas. Así la siguiente cita que habla del cine, y que resulta muy interesante en nuestras disquisiciones actuales, es aún más procedente cuando se piensa en relación a las instalaciones escultóricas de Bourgeois:

Ahora bien, este potencial descentralizarte del montaje -así como el de sus hermanos, el collage y el ensamblaje- no sólo cuenta con una capacidad extraordinaria

para articular elementos heterogéneos en un todo variable, sino la de vincular uno con otro cualquier punto o capa espacio-temporal en un conjunto simultáneo (la interacción universal de Vertov). Gilles Deleuze, entonces, no tenía razón cuando decía que el cine no puede decir, como el poeta, 'desmains feuillolent', es decir, que debía mostrar primero manos que se agitan y después hojas revoloteando, porque el cine puede fundir en sí mismo o sugerir fusiones a través de sus cortes de potencial afectivo sin siquiera necesitar de un lenguaje para hacerlo. José Val del Ornar, por su parte, construía una interesante reflexión [...]: "...todos los efectos táctiles para ser sensibles tienen intervalos, intersticios, espacios-tiempos-entre que son la primera manifestación de nuestro lenguaje. La palabra quedó suprimida. El pensamiento se comunica de forma *táctil*. Luz, color, formas. intervalos, resonancias, simpatías conmovedoras hasta la conversión y fusión. (Collado Sánchez, 2012, p. 27)

Significar objetos psíquicamente

Todos deambulamos en una fusión metafísica de nuestros idiomas privados, de nuestra cultura, sociedad y lenguaje, y de nuestra época histórica. El desplazamiento por nuestro mundo de objetos, ya sea como consecuencia de una elección, por obligación o como fruto de una invitación sorpresiva, evoca estados del sí mismo patrocinados por los objetos específicos que encontramos. En un sentido muy particular, vivimos nuestra vida en nuestro propio soñar privado. (Bollas, 1994, p. 28)

Toda experiencia del sí mismo implica nuestra división en sí mismos simples (cuando estamos inmersos en una experiencia deseada o evocada) y sí mismos complejos (cuando reflexionamos sobre la experiencia). (Bollas, 1994, p. 40)

Las *Cells* de Bourgeois están llenas de objetos incrustados que tienen un fuerte potencial psíquico y que evocan estados de su ser. Según Bollas, las personas proyectan una parte de sí mismo en los objetos que uno se va encontrando durante su existencia. Proyectarse a sí mismo en un objeto quiere decir otorgarle un significado psicológico propio que puede servir en el futuro como una "herramienta de un posible pensamiento", en el pensar inherente al estado onírico.

Para que sea posible investir a los objetos con un estado del sí mismo, es necesario que el sujeto se halle sumergido en la experiencia, siendo una acción inconsciente, es decir, que la persona no la piensa y la ejecuta voluntariamente, si no que así sucede.

[...] el sujeto debe ser más bien una conciencia simplificada y aun perder contacto consigo mismo por un instante, investir al mundo de los objetos de potencialidad

psíquica. Vista de esta manera, esta clase de identificación proyectiva realza en última instancia al sí mismo, transformando las cosas materiales en objetos psíquicos y suministrando así una matriz inconsciente para los sueños, las fantasías y los saberes reflexivos más profundos. La persona incapaz de ello contará con menos vocabulario psíquico, menos soportes para soñar la experiencia vivida, por tanto un mundo interno disminuido cuando retorne a ser el sí mismo complejo. (Bollas, 1994, pp. 34–35)



Detalle de *Spider* (1997)
Acero, tapicería, madera,
vidrio, tejido, goma,
plata, oro y huesos.
449,6 x 665,5 x 518,2 cm.
Colección The Easton
Foundation.
(Lorz et al., 2015, p. 165)

Por ejemplo, cuando escuchamos una canción que estaba de moda en un momento especial de nuestra vida, al escucharla de nuevo nos evoca “más que un recuerdo, toda una constelación psíquica cargada de imágenes, sentimientos y agudas sensibilidades corporales. Y por más que intentemos explicarle a terceras personas lo que sentimos no conseguiremos transmitir nuestra textura interior.” (Bollas, 1994, p. 14)

[...] esos momentos de intensa evocación nos enseñan algo acerca de la naturaleza de todas nuestras experiencias del sí mismo, ya que sin pensarlo demasiado consagramos al mundo con nuestra subjetividad, invistiendo a personas, objetos, lugares y sucesos con una especie de significación idiomática personal. Al habitar este mundo nuestro, vagabundeamos por un territorio de objetos trascendentes que aportan su contribución a la densa textura psíquica que constituye la experiencia del sí mismo. (Bollas, 1994, p. 14)

Bourgeois es una maestra en lo que a la identificación proyectiva se refiere, ya que consigue investir la materia y los objetos psíquicamente, con mucha fuerza, construyendo una matriz inconsciente, que además transpone al mundo físico, al espacio escultórico.

Formas potenciales de transformación

Para Bolas los objetos son formas potenciales de transformación que incluyen desde objetos físicos a actividades de lo más diversas –leer un libro, hablar con alguien, ver un programa televisivo, etc. También incluyen objetos mentales y objetos endógenos:



Detalle de *Red Room*
(*Child*) (1994)
Madera, vidrio, hilo,
metal, goma.
210,8 x 353,1 x 274,3 cm.
Colección del Musée d'Art
Contemporain de Montreal.
(Lorz et al., 2015, p. 66)

Tal vez parezca que me centro exclusivamente en la selección que hace el individuo de los objetos reales, dejando de lado los objetos determinados endógenamente (imaginados destacando en cambio que la experiencia del sí mismo se constituye a partir de la elección y uso de las cosas. Pero distingo entre un objeto material y uno mental (una idea, un pensamiento sobre un amigo, el análisis de una obra literaria) no nos obliga a caer en una simplificación excesiva: obviamente, cada persona conjura objetos mentales internos a través de los cuales procesa (vale decir, articula o elabora) su idioma personal. (Bollas, 1994, p. 41)

Según la tipología de los objetos que escogemos o realizamos “transformamos nuestra experiencia interna suscitando nuevas texturas psíquicas que nos llevan a diferentes ámbitos de ser potencial”. O en palabras más sencillas, psíquicamente somos

aquello que vemos, pensamos o experimentamos. Alguien que esté rodeado de un cierto tipo de objetos, modificará su textura psíquica estará determinándola por la estructura de esos objetos. Alguien que estudie economía, lea prensa financiera, pase sus horas invirtiendo en bolsa, su textura psíquica va a tener que ver con eso y no con otra cosa, y potencialmente su ser se desarrollará en un sentido y no en otro.

No cabe duda de que los objetos nos portan, pero, irónicamente, es el hecho de que sostengan nuestras proyecciones lo que hace que sus características estructurales sean más importantes, ya que también nos colocamos a nosotros mismos en un recipiente que, al ser reexperimentado, nos procesará según su integridad natural. (Bollas, 1994, p. 14)

Bourgeois escoge cuidadosamente muchos de los objetos materiales, pero también mentales o endógenos y los coloca en su arte porque para ella están cargados de sí misma y con ellos construye sus estructuras generativas.

Al leer este comentario de Jennifer Blommer sobre la *Cell Passage Dangereux* (1997) me hizo pensar en las ideas de proyección de uno mismo sobre los objetos de Bollas.

Un esqueleto de casa lleno con una colección de *souvenirs* inventados, de objetos para incitar la memoria. ¿Pero qué es una casa, qué es la casa de cualquiera en un cierto sentido, sino un carapacho de objetos de memoria personal, una colección de nichos y superficies en la que se coloca la petrificada proyección colectiva del narcisista local? Para Benjamín, los objetos se transforman desde la mercancía exhibida y a la venta en las arcadas en proyecciones del ser. En el *Passage Dangereux*, Louise se exhibe a sí misma como un narciso de invernadero, una rara planta cultivada, pero relacionada de manera significativa con los otros miembros de la especie. Ha construido un tinglado donde proyectar su propio ser, que es simultáneamente casa, invernadero, autorretrato, colección, catarsis, terapia aversiva, arte, farmacia homeopática y teatro de la memoria. (Jennifer Blommer cit. en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et al., 1999, p. 91)

Bollas cree que los objetos pueden estimularnos como mínimo de seis modos: sensiblemente, estructuralmente, conceptualmente, simbólicamente, mnémicamente y proyectivamente. (Bollas, 1994, p. 48)

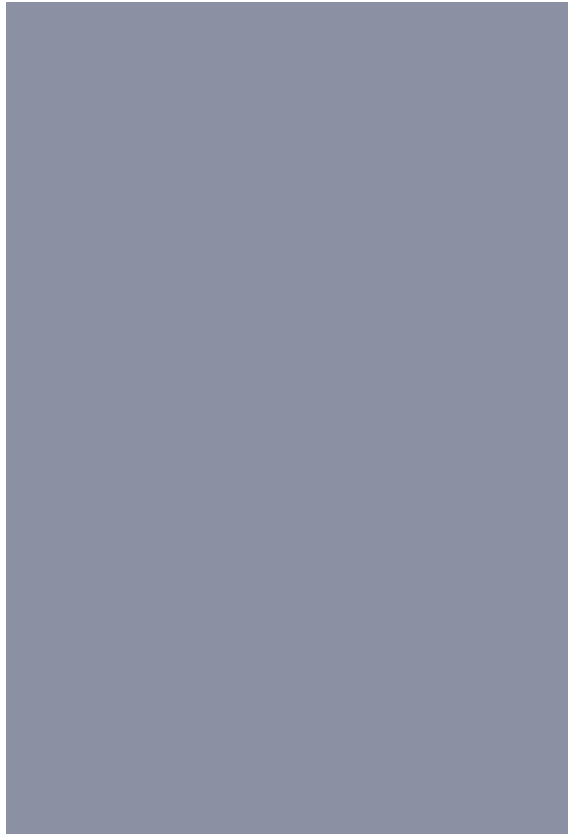
Los objetos físicos se aprenden a través de los sentidos, y por lo tanto, estos dejarán “una marca sensible que será aprendida por las formas del saber sensible que utilizamos: el gusto, el tacto, la vista, el oído, el olfato”. La materialidad y las características sensibles del objeto determinarán la relación de éste con el yo corporal.

Cada objeto tiene una estructura propia que determina la manera como nos relacionamos con el objeto. Por ejemplo, no es lo mismo jugar con unas cartas que jugar con unas pelotas de ping-pong. No es lo mismo tocar una guitarra infantil que una gran arpa, y no es lo mismo tallar madera que picar piedra.

Cada objeto también tiene una serie de conceptos literales asociados a su nombre y a sus usos más literales como unas tijeras, que nos pueden hacer pensar en cortar, papel, ropa, en separar, etc. O bien pueden estimularnos más simbólicamente, a través de las asociaciones vinculadas a la cultura donde pertenece o a una significación personal. Así las tijeras podrían significar agresión o fortaleza, podrían simbolizar el taller de un sastre o la separación de una pareja.



Detalle de *Cell XII (Portrait)* (1998)
 Acero, tela, madera y vidrio.
 177,8 x 109,2 x 109,2 cm.
 Colección Ursula Hauser,
 Suiza.
 (Lorz et al., 2015, p. 199)



***Cell XII (Portrait)* (1998)**
 Acero, tela, madera y vidrio.
 177,8 x 109,2 x 109,2 cm.
 Colección Ursula Hauser, Suiza.
 (Lorz et al., 2015, p. 198)

Los objetos pueden llevarnos al pasado, ya sea porque pertenezcan a una época anterior particular, como un tipo de lámpara que estaba de moda a principios de siglo y que luego dejó de fabricarse, o porque se asocien con una vivencia del pasado, por ejemplo el olor de los polvos talco que lleva a los recuerdos de la niñez. Eso son objetos mnémicos.

Los objetos proyectivos son aquellos que nos permiten reflexionar sobre nosotros mismos, aquí y ahora, a través de una película en la que nos identificamos con el protagonista, de una conversación ajena o de un buen argumento que nos hace pensar en nosotros mismos a través de él.

Los objetos que se encuentran en las Cells de Bourgeois nos estimulan en todos estos sentidos, quizá el menos apropiado es el estructural porque no estamos autorizados a manejar los objetos. Todos ellos forman parte de una estructura generativa muy elaborada y de un conocimiento profundo a la integridad de los objetos. A través de su larga trayectoria artística Bourgeois trabaja con muchos materiales y técnicas, a la vez que se analiza y se trabaja psicológicamente, re-elaborando sus vivencias personales hasta conseguir cambiar su manera de ver y hacer, en muchas ocasiones, a lo largo de su vida.

2.2.3 Un espacio para el ensueño

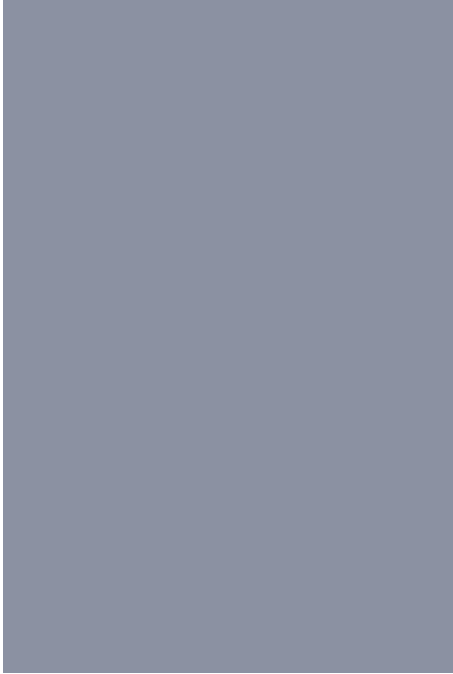
El ensueño poético, al contrario del ensueño de la somnolencia, no se duerme jamás. (Bachelard, 1975, p. 51)

Bourgeois declara haber leído a Gaston Bachelard cuando ya había cumplido los 75 años (Storr, 1986, p. 142). Es decir, a mediados de la década de los 60, cuando ya estaba muy presente en su obra la preocupación por espacio vital, por la simbología de la casa y por la arquitectura entendida como una representación de lo humano. Una época en que ya había realizado su serie *Lairs*, con sus evocativas guaridas, conchas, nidos o refugios animales. Pero tal es la concordancia entre su escultura y las reflexiones de Bachelard que parecen hechos por una misma persona.

En cualquier caso, su lectura no pudo dejarla indiferente y seguramente tendría una gran influencia en su paso adelante hacia la construcción de la serie *Cells*. Las *Cells* de Bourgeois son el cuarto perfecto que reclama Bachelard, un espacio protegido para la ensoñación:

De esta manera, Bachelard insiste de forma constante en el universo de la ensoñación en la intimidad, en el ámbito protegido de la casa, el autor reclama un refugio,

un cuarto donde soñar, una intimidad a la cual replegarse, porque la imaginación se complace en los rincones. (Uzcátegui Araujo & Valencia, 2010, p. 57)



Cell (Choisy Two) (1995)
Mármol, acero, espejos.
241,3 x 198,1 x 147,3 cm.
Colección de Anthony T.
Podesta, Washington, D.C.
(Lorz et al., 2015, p. 151)

Para Bachelard el ensueño no es lo mismo que el sueño, es una instancia psíquica diferenciada y pone por ejemplo el ensueño poético, que requiere que el espíritu esté bien despierto, para poder escribir el poema bien estructurado:

El ensueño es por sí solo una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa. Para hacer un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyecto. (Bachelard, 1957, p. 11)

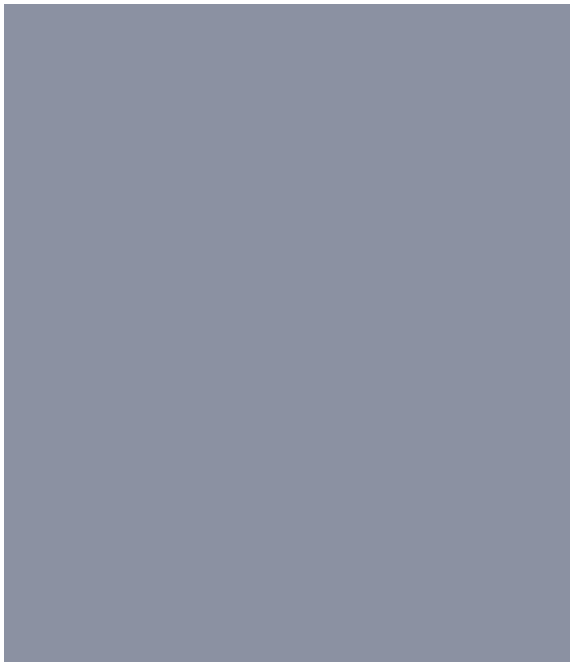
El ensueño, como dice Bachelard, no duerme jamás. En el estado de ensoñación se mezclan pasado, presente y porvenir, y confluyen indistintamente memoria e imaginación, realidad e ilusión.

El psicoanálisis ha encontrado el sueño de la escalera. Pero como necesita un simbolismo totalizante para fijar su interpretación, se ha preocupado poco de la com-

plejidad de las mezclas del ensueño y del recuerdo. Por eso, en ese punto como en otros, el psicoanálisis es más apto para estudiar los sueños que el ensueño. La fenomenología del ensueño puede despejar el complejo de memoria y de imaginación. (Bachelard, 1975, p. 44)

Para terminar esta introducción citamos a Bachelard reflexionando sobre el rincón, otro lugar perfecto para la ensoñación y que Bourgeois representa tantas veces en su obra con esa misma poética:

Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa (Bachelard, 1957, p. 125)



Sin título (1998)
Acero, espejo.
31,8 x 29,5 x 20,3 cm.
Colección privada. Cortesía
de Hauser & Wirth.
(Lorz et al., 2015, p. 50)

2.2.3.1 A resguardo en la matriz

[...] si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos; y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente

de su ser. Entonces, los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas. (Bachelard, 1975, p. 29)

Una *Cell* de Bourgeois es como una gran matriz, la primera casa que nos albergó. En ella se está totalmente a resguardo, en un entorno envolvente y confortable que nos permite devenir.

Las *Cells* albergan los ensueños de Bourgeois y los que cualquier otra persona que quiera y pueda replegarse en ellas. Es cierto que poder disfrutar de la intimidad de una *Cell* en soledad es muy difícil, porque casi siempre se pueden visitar en entornos concurridos. Pero en esos casos nos llevamos las imágenes, las sensaciones que ella nos produjo, y quizá una vez de vuelta a la propia casa se pueda entrar en estados de ensoñación que permitan entrar y estar en las *Cells*.

Por el otro lado, el hecho de poder visitar las *Cells* en un entorno protegido, como el de un museo, nos garantiza una cierta atmósfera, lejos de los alborotados y densos espacios urbanos donde se encuentran las instituciones de arte que suelen albergarlas. Son como un espacio íntimo, protegido de la invasión del espectáculo que se sucede en nuestro entorno cotidiano.



Detalle de *The Reticient Child* (2003)
Tejido, mármol, acero inoxidable,
aluminio y técnica mixta: seis
elementos. 182,9 cm 284,5 x 91,4 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith, 2012, p. 87)

Nuestra época es de éstas. Pero, frente a la invasión del espectáculo, todavía podemos meditar sobre aquello que lo imaginario puede resucitar en nuestra intimidad como potencialidades en revuelta. (Kristeva, 2000, p.32)

Las condiciones de la vida moderna, con la primacía de la técnica, la imagen, la velocidad, etc., que inducen al estrés y la depresión, tienen tendencia a reducir el espacio psíquico y a disolver la facultad de representación psíquica. (Kristeva, 2000, p. 29)

En 1995 hubo una exposición muy sustanciosa en la Tate Gallery de Londres que presentaba el arte de la década anterior, caracterizado por la diversidad y la fragmentación. En “Rites of passage. Art for the End of the Century” se podía ver el trabajo de once artistas contemporáneos en diferentes medios y en un amplio abanico de materiales. Entre ellos Mona Hatoum, Pepe Espaliu, Robert Gober, Jana Esterbalk y Bill Viola, además de Louise Bourgeois. En el catálogo se presentaban las contribuciones de Stuart Morgan, Frances Morris, Charles Penwarden y Julia Kristeva.

Aquí destacamos algunos fragmentos de la entrevista que Penwarden realizó a Kristeva:

Kristeva: [...] Por supuesto, se habla de una especie de renacimiento teológico, un retorno de la religión. Pero muy a menudo estas religiones toman una forma fundamentalista, dogmática, nacionalista, y se niegan a reconocer la crisis, mientras que el lenguaje de los objetos de esta exposición intenta acercarse lo máximo posible, casi acompañando este estado de abyección, esta oscilación permanente entre sujeto y objeto. En este sentido, estos objetos tienen un valor catártico. El artista que los produce es capaz de encontrar una armonía temporal en su estado de malestar general, una armonía cercana a ese malestar, que no lo sella ni lo ignora. (Penwarden, 1995, pp. 22-23)

Kristeva está respondiendo a una pregunta abierta sobre el significado del término “abyecto” –muy desarrollado en su trabajo– en referencia a las obras presentes en la exposición. Para Kristeva lo abyecto tiene que ver con un estado de crisis, de degradación o de repugnancia. Es un estado psicológico y teológico que por ejemplo se produce cuando uno peca o cuando la autonomía del cuerpo se pone en entredicho o supone una amenaza. Es un estado de disolución que se puede experimentar como un sufrimiento o como una liberación. Antes las religiones eran capaces de absolver de lo abyecto a sus fieles, devolviéndoles la unidad. En la época actual y después de la caída de los ideales religiosos y políticos, estos objetos pueden proporcionar al artista un alivio temporal a los estados de abyección.

En cuanto al público, puede reaccionar de dos maneras. Los hay que reprimen este estado de crisis, se niegan a reconocerlo, y en este caso, o bien no vienen o bien encuentran las obras repugnantes, estúpidas, insípidas, insignificantes, y se preguntan porqué los comisarios se tomaron la molestia. Los otros pueden estar buscando una forma de catarsis. Cuando ven estos objetos, su fealdad y su rareza, ven sus propias regresiones, su propia abyección, y en ese momento, lo que se produce es un verdadero estado de comunión. (Penwarden, 1995, p. 23)

Un estado de comunión con la obra gracias a la identificación, o a la estimulación proyectiva de los objetos y esculturas –en los términos anteriores de Bollas– que nos permiten repensarnos y cuestionarnos a través de ellos.



Cell V (1991)
Madera pintada,
madera, vidrio y metal.
233,7 x 182,9 x 182,9 cm.
Solomon R. Guggenheim
Museum, New York.
(Crone et al. 1998, p.128)

Penwarden: Las obras tienen un efecto cuasi-religioso, entonces, pero ¿la naturaleza fragmentaria del lenguaje no implicaría forzosamente que tiene un efecto limitado en el tiempo y en el número de personas?

Kristeva: La etimología de la palabra religión viene de *religare*, unir, crear comunidad. Hemos llegado a un punto de soledad personal extrema, por lo que si la comunión se

produce entonces es fragmentada, solitaria. Es muy difícil imaginar una institución religiosa que pudiera canalizar esta experiencia sin caer en el dogmatismo. Tal vez el museo sea un lugar que pueda proporcionar un contexto para ello. (Penwarden, 1995, p. 23)

La primera vez que leí esta cita sentí una gran conformidad con sus palabras. Raras veces se oyen comentarios positivos acerca de las instituciones museísticas. Normalmente, artistas, críticos y público en general tienden a criticar su función y el desarrollo de la misma. Sorprende gratamente la analogía de un museo con un espacio religioso que permita a los sujetos entrar en comunión individualmente con ciertos planteamientos o procesamientos artísticos, un espacio para la reflexión, el auto-análisis y el cuestionamiento propio.

2.2.3.2 Perderse en uno mismo

Profundamente inmerso en el sueño, estoy tan absorbido por esta alucinación que no suelo poner en tela de juicio las experiencias que allí vivo, aunque sean extravagantes. (Bollas, 1994, pp. 24-25)

Para terminar este apartado titulado “un espacio para el ensueño”, vamos a profundizar en la posibilidad que cada uno de estos espacios que delimitan las *Cells* sean lugares especialmente sugerentes para perderse en uno mismo. Perderse en los objetos, en las esculturas, en las texturas y en las fronteras, perderse entendido como un tipo de acción erótica inconsciente, en la que uno deja de dirigir el pensamiento y permite que imágenes y palabras, sensaciones y emociones, asociaciones y sentimientos se vayan sucediendo con libertad.

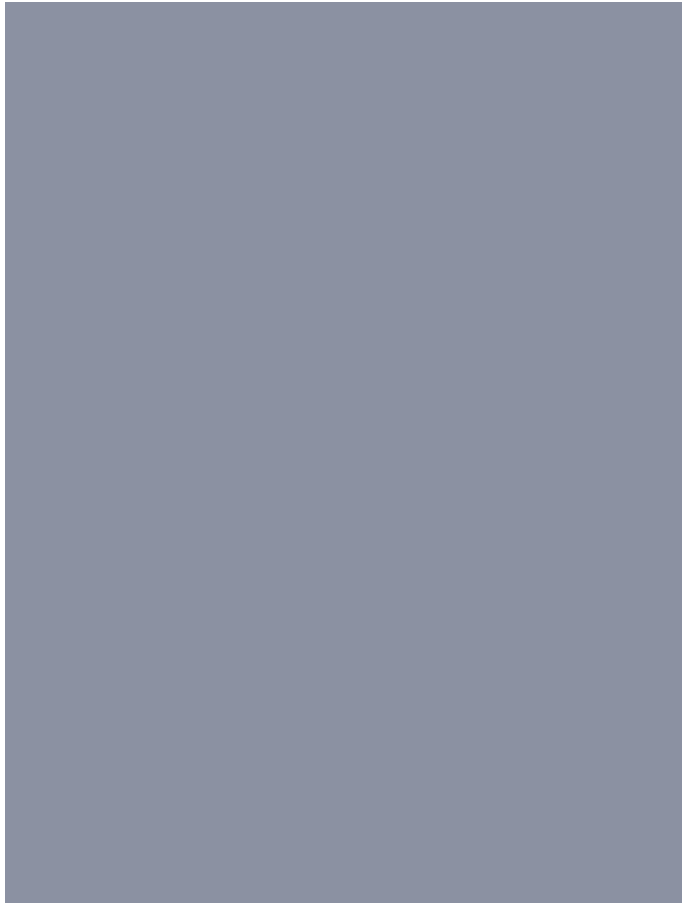
Las *Cells* de Bourgeois son un entorno propicio para perderse en uno mismo porque son espacios enigmáticos, mágicos, que forman composiciones sugerentes a partir de una combinación de objetos que resultan enormemente evocativos.

En *Choisy* (1990-1993), una guillotina se cierne amenazadoramente sobre una casa de mármol, e imagino que la corta en dos. Mi cuerpo. Mi casa. No puedo dejar de escribir historias de estos espacios enigmáticos, en los que siento tanto la violencia como el amor. Son como narrativas mudas e inmóviles, e incluso cuando uno no sabe que gran parte de la iconografía es personal –la casa es un modelo de la casa familiar de Bourgeois en Choisy, los tapices en *Spider* (1997) recuerdan los trabajos de restauración de Josephine– su intimidad es palpable. Y mientras que la artista usa objetos encontrados –camas, sillas, bobinas, frascos de perfume, llaves– su colocación y proximidad a esculturas abstractas o de partes del cuerpo crean una

atmósfera de legibilidad parcial y convierten a las *Cells* en máquinas de asociación y rememoración metafórica para el espectador. (Hustvedt, 2007)

Las *Cells* cuentan historias, a cada uno la suya. Como si se tratara de las imágenes del test de Rorschach, los interiores de las *Cells* evocan asociaciones y recuerdos particulares a cada espectador.

Me agarro a los fragmentos de mis primeros recuerdos a través de la arquitectura familiar de la casa de mi niñez, lo que me permite situar mi experiencia en el espacio. Sin ese marco, los recuerdos están suspendidos en el vacío. Pero los recuerdos también cambian. Cada vez que recordamos un evento, el presente tiñe el pasado, el cual también es siempre imaginario. Las *Cells* nos dan un acceso hechizado a aquel frágil topos donde la memoria y la fantasía se fusionan. (Hustvedt, 2007)



Cell XXII (Portrait) (1998)
Acero, tela, madera y vidrio.
177,8 x 109,2 x 109,2 cm.
Colección Ursula Hauser, Suiza.
Foto de Alexandra Sans Massó.

Como afirman Siri Hustvedt y Deborah Wye, conocer la historia personal de Bourgeois o compartir sus dramas personales no es requisito indispensable para deleitarse en su obra. Sus instalaciones comunican sentimientos y emociones que a menudo son compartidos por muchos otros seres humanos. Muchos de los elementos contenidos en la *Cells* y que sirvieron para meditar sobre las preocupaciones de Bourgeois, pueden a la vez convertirse en llaves que abran la puerta de un sendero propio por donde el espectador vaya a transitar.

Los dramas personales de Bourgeois no son los del espectador, pero aún así, sus obras inspiran emociones que los seres humanos comparten –muchos de ellos a menudo no mencionados, prohibidos, o reprimidos. Sus imágenes pueden comunicar soledad, ansiedad y a veces miedo –en respuesta al aislamiento, confusión, o el peligro que a menudo representa. Tales emociones surgen a partir de imágenes que con frecuencia se construyen combinando elementos reales e imaginarios. Detalles reconocibles o fragmentos sugerentes que sirven como puntos de referencia para el espectador, a la vez que de funcionan como medio para vehicular para las preocupaciones específicas de la artista. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 13)

O como enuncia Bachelard, “los valores de intimidad” son tan potentes que trasladan a la persona irremediamente a su propio mundo. Las *Cells* elaboran y despliegan la intimidad de la artista. Una familiaridad tan intensa que inmediatamente nos atrae hacia nuestros propios ensueños.

Queríamos interesar al lector en nosotros mismos ya que hemos entreabierto una puerta al ensueño. Los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo. Ya marchó a escuchar los recuerdos de un padre, de una abuela, de una madre, de una sirvienta, de “la sirvienta de gran corazón”, en resumen, del ser que domina el rincón de sus recuerdos más apreciados. (Bachelard, 1957, p. 11)

Para terminar dos comentarios de Mieke Bal sobre la capacidad que las *Cells* tienen de hacer brotar nuestras propias “narrativas”, entendidas en su sentido más amplio, como aquellas meditaciones sensoriales que campan libremente, entrecortadamente, asociativamente, inspiradas por su entorno.

La narrativa es centrífuga; induce a irse por caminos inexplorados, a desarrollar tramas que se alejan del centro de atención, de la obra de arte, como esos tantos hilos plateados que salen de la araña instalada en su red. (Bal, 2006, p. 7)

La narrativa de la contemplación rivaliza con la narrativa de la memoria, cuya presencia uno percibe pero no puede apresar. Porque los recuerdos aquí no son narra-

dos; simplemente son puestos ahí como los objetos encontrados que de hecho son.
(Bal, 2006, p. 27)

La narrativa de la contemplación es la narrativa del aquí y del ahora, la que sucede cuando al mirar los objetos que nos rodean, dedicando a cada imagen un tiempo y posibilitando que nos lleve hacia otras narrativas suscitadas por los recuerdos o incitadas por fantasías pasadas, presentes o futuras. Quizá más que rivalizar, lo que hagan ambas tipologías de narrativas, sea danzar las unas con las otras.

2.2.3.3 Ser en el mundo interior de Bourgeois

Aquí presentamos otra idea para acercarse a las *Cells* desde una nueva perspectiva, la de convertirse en un objeto dentro de la representación del mundo interior de Bourgeois. En otras palabras, dejarse llevar y convertirse en sujeto-objeto dentro del espacio escultórico de las *Cells*. Eso nos permitirá sentir y experimentar nuestras propias sensaciones físicas, emocionales, sensoriales, y sobre todo nos permitirá perdernos en nuestras propias ensoñaciones y ser nosotros mismos.

Esta última propuesta quiere ser quizá un pequeño antídoto para escapar de la poderosa voz de la artista, que tanto ha influenciado a historiadores, críticos y público en general cuando se han acercado a su serie *Cells* y han intentado descifrarlas o interpretarlas en cierto sentido. En la gran mayoría de libros, catálogos y ensayos, casi irremediabilmente se citan una serie de acontecimientos biográficos traumáticos vividos en la niñez como la primera fuente de inspiración y la primera línea interpretativa de esta serie. Y evidentemente el carácter biográfico de su obra es innegable, pero su aportación, como ya se ha explicado, va mucho más allá, tanto a la disciplina artística como a la del pensamiento humanista en general.

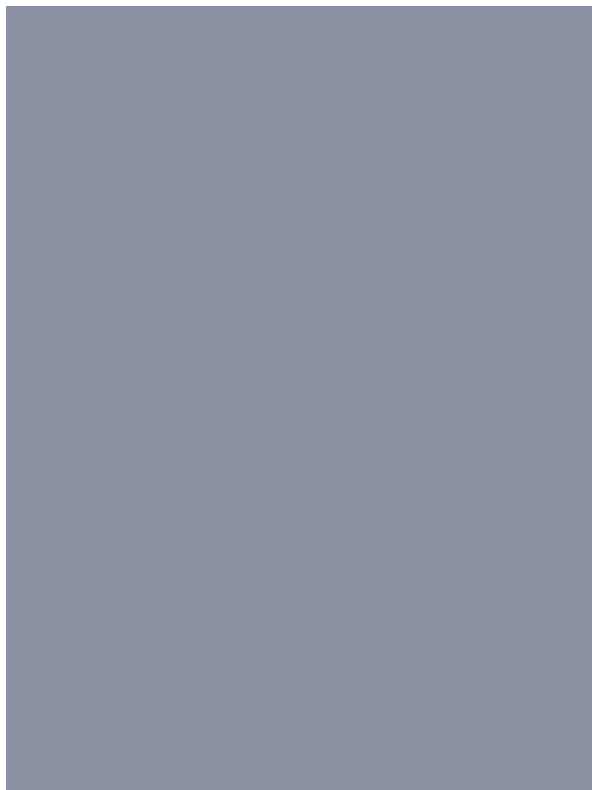
Por estos motivos, al leer la teoría de Christopher Bollas para intentar facilitar la comunicación entre el analista y los niños autistas con problemas para expresarse con el lenguaje, se comprende que también podía ser útil para aproximarse a las *Cells* desde otra perspectiva lejos de las palabras y de las narrativas del lenguaje verbal.

Ésta es pues otra inestimable idea de Bollas, pero de un libro un poco más temprano “La sombra del objeto” (1991), que parte de la teoría de la identificación proyectiva de los psicoanalistas de la Escuela Británica, los cuales:

[...] recurrían cada vez más a la teoría de la identificación proyectiva para estudiar la manera en que el analizado usa al analista como objeto dentro de la transferencia a fin de que se ponga en el lugar de él, y en que lo compele a revivir con él la naturaleza

de la vida temprana del paciente y a existir con cierta presencia dentro de su mundo objetual interior. Esta elaboración de un discurso del allegamiento de objeto llevó a profundizar el uso que el analizado hacía del analista en la transferencia, con tal que hubiera descubierto un receptor para comunicaciones del infante y de niño; a su vez, esto permitió que el analizado regresara a experiencias de su niñez temprana dentro de esa ilusión que es el psicoanálisis. (Bollas, 1991, p. 16)

Bollas, con un largo recorrido trabajando con niños autistas y esquizofrénicos, discurre sobre la dificultad que ciertas metodologías, que se basan en la comunicación verbal, tienen para tratar a personas que no pueden expresarse con facilidad a través del lenguaje. En cambio, en las relaciones de transferencia y contratransferencia que ocurren entre el analista y el analizado, si el analista coopera permitiendo que el analizado lo conduzca como un objeto en su mundo objetual interior, puede llegar a comunicar con el infante a través de un lenguaje no verbal.



Spider (1994)
Bronce, nitrato de plata
con pátina marrón, granito.
274,3 x 457,2 x 378,5 cm.
Colección The Easton
Foundation. Foto de
Alexandra Massó.

De nuevo, leyendo a Bollas, quedé asombrada de cómo sus disquisiciones se podían aplicar con muy pocos cambios al trabajo artístico de Louise Bourgeois. Quizá, una

vez más, lo que aquí propongo evidencie mi ignorancia o mucho peor, pueda ser de una superficialidad ofensiva –sobre todo pienso en los niños que tienen estos trastornos y todas las personas de su alrededor. Si fuera así, no es mi intención, sólo es que estos paralelismos me parecieron sumamente interesantes y por ello los expongo.

En esta ocasión, al tratarse de un texto largo he optado por presentarlo con los cambios que he hecho en él con una nota al pie de página con las palabras del texto original:

‘Desde que comencé mi trabajo sobre Louise Bourgeois⁵, me he interesado en comprender su representación escultórica⁶ del propio existir a través de relaciones de objeto así como de un contenido narrativo. El artista⁷ no puede decirnos cómo se siente ni indicarnos la constitución de su psique; sólo puede mostrarnos todo eso, y lo hace muy bien si el espectador⁸ admite ser usado como un objeto y guiado a través de su propio mundo interno por entre la memoria que el sujeto guarda de sus relaciones de objeto. No pretendo soslayar la necesidad de sostener los puntos de vista clásicos en relación con el material, aquellos que privilegian la lógica de la secuencia narrativa como guía para que el analista se forme una interpretación de las íntimas preocupaciones del paciente. Tampoco subestimo las importantes contribuciones de las escuelas de Lacan ni la insistencia en la palabra en psicoanálisis. Pero ni la concepción clásica ni la lacaniana abordan el drama del sujeto y el otro en la transferencia, como tampoco el carácter de aquella parte de la psique que vive en el mundo sin palabras. Un artista⁹ tal vez no profiera una palabra, pero su lenguaje son sus esculturas¹⁰, su denso y preocupado espacio¹¹, y su uso mimético de las personas. Él se aloja dentro del otro y lo compele a experimentar la quiebra del lenguaje (y la esperanza y el anhelo).’ (Bollas, 1991, p. 17)

Prosigue Bollas explicando cómo los niños autistas le enseñaron a prestar atención a los elementos sin palabras en el adulto y cómo la mayor parte de su libro se centra en los ‘registros que el sujeto humano guarda de sus primeras experiencias del objeto.’ Para Bollas estas relaciones objetales del infante dejan en el adulto una huella de su existencia. Bourgeois explorará y expresará esta huella mediante su arte.

⁵ clínico con niños autistas y esquizofrénicos

⁶ la figuración

⁷ niño autista

⁸ clínico

⁹ niño autista

¹⁰ gritos

¹¹ silencio

Para finalizar un párrafo más que se refiere a la manera en que los niños y los artistas utilizan los objetos para la transferencia y contratransferencia de su experiencia con los clínicos o con los espectadores de su obra. Tanto el psicoanálisis como cierto arte contemporáneo investigan las nuevas maneras de acercarse, mirar y dialogar con el objeto y permiten revivir y expresar aquello que es conocido pero todavía no ha sido pensado (procesado con el lenguaje verbal):

‘El trabajo de la escultura contemporánea¹², centrado en las relaciones de objeto en la transferencia y la contratransferencia, atenderá en parte a la emergencia en el pensamiento de memorias tempranas de existir y allegarse. Una investigación de este aspecto del psicoanálisis, que consiste en revivir por medio del lenguaje escultórico¹³ aquello que es sabido pero que todavía no ha sido pensado [...]’ (Bollas, 1991, p. 18)

¹² un psicoanálisis clínico

¹³ lenguaje

2.3 Reflexiones derivadas

Bourgeois empieza su carrera artística como pintora, dibujante y grabadora, pero pronto descubre su fascinación por la tercera dimensión. La escultura, gracias a sus cualidades físicas y matéricas le aporta una gran plasticidad, corporeidad y expresividad en la realización de su arte. Aunque durante toda su trayectoria artística trabajará en muchos medios y a menudo con una mezcla de ellos, su obra es eminentemente escultórica.

La escultura de Bourgeois tiene una doble vertiente muy marcada. Con frecuencia se constituye como la materialización de emociones que brotan de su inconsciente al revivir recuerdos y vivencias. Pero a la vez hay un componente muy importante de análisis y reflexión en todo su trabajo. Es decir, por un lado se sumerge en sí misma como creadora, en comunicación con un inconsciente capaz de recibir y procesar, y por el otro se aleja de sus sí mismo simples, y reflexiona sobre ellos desde su yo racional.

La serie *Cells* es el mayor envite de Bourgeois al arte tridimensional. Se trata de una propuesta singular que propone nuevas maneras de hacer y mirar escultura. La construcción de las *Cells* implica el conocimiento y el saber hacer de diferentes oficios y materiales. En ellas comparten habitáculo todo tipo de objetos encontrados, reciclados o creados por la artista, lo cuales componen un interior lleno de texturas y vacíos, siendo el *assamblage* una de las técnicas más usadas. Las *Cells* requieren de una gran infraestructura y de una significativa inversión espacial, temporal y financiera.

Las *Cells* son un tipo de arte formativo, que significa inventar el modo de hacer mientras se hace. Ya no hay una manera fija de hacer arte ni escultura. Cada artista debe buscar la mejor manera de trabajar y expresar sus intereses y preocupaciones. Se trata de una gran libertad donde una gran parte de la creatividad radica en definir y ejecutar una metodología propia, cuyo resultado sea original, es decir personal, y donde contenido y continente se potencien mutuamente.

Las *Cells* ejemplifican un gran paso adelante en el arte, de la pintura a la escultura en su sentido más amplio –o también llamado arte tridimensional–, de la representación del espacio tan predominante en el pasado, al trabajo intenso con el espacio de representación. A partir de la necesidad de trabajar en y con el espacio real del público, se ha desarrollado un arte que involucra directamente al espectador y le da un papel mucho más protagonista en la interacción y en la interpretación de la obra.

Las *Cells* son un espacio ambiguo y polisémico, como la mayor parte de obra de Bourgeois. Son instalaciones escultóricas o pequeñas arquitecturas, son diaporamas de escala humana o pequeños teatros en el interior de una galería, son espacios ambientales y a su vez crean la sensación de estar en un happening, donde algo va a suceder en la inmediatez.

Las *Cells* proponen una nueva manera de mirar la escultura. Bourgeois estudia y planifica la mirada del visitante hacia sus instalaciones. Piensa los puntos de vista, las perspectivas, los cambios de escala. Considera los espacios, huecos, ranuras o transparencias desde los que será posible ver en su interior. Cavila sobre la apariencia de sus grandes estructuras desde una mirada lejana, desde las esquinas de las salas que las contienen, evalúa cómo afecta el espacio circundante a sus instalaciones. Bourgeois también juega con el espectador, a veces lo convierte en un voyeurista, a veces lo convierte en el centro de atención y a menudo lo confronta con su propia imagen o con la potencia formal y simbólica de los elementos que en su interior se encuentran.

Las *Cells* aúnan numerosas dicotomías de nuestra cultura, lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, lo íntimo y lo expuesto, lo antiguo y lo moderno, lo pasado y lo presente, la protección y la amenaza, las luces y las tinieblas, y un largo etcétera más. Existen unas sesenta *Cells* y entre ellas encontramos una gran variedad formal y conceptual.

Las *Cells* como unidad autocontenida también despiertan una infinidad de asociaciones culturales, históricas y sociales. Algunas *Cells* nos hacen pensar en la lucha de Virginia Wolf por una habitación propia, otras pueden tener una simbología ampliada como la casa de Havel. En esta tesis proyectaremos las *Cells* como un espacio matriz.

Las *Cells* se constituyen como un medio abarcador, que envuelve y arroja al sujeto en su interior. Son un estructura matricial generativa, fruto del trabajo del inconsciente receptivo de la artista. Una estructura que es capaz de engendrar nuevas maneras de ver, pensar y representar la realidad de la artista, sus recuerdos, sus sensaciones, sus ideas. Son una reelaboración de su subjetividad que le permite crecer y enriquecerse cambiando las formas de hacer y de pensar.

Cada una de estas instalaciones escultóricas es la transposición corpórea de un género o estructura generativa que permitió a la artista repensarse y reconstruirse. Su obra se ha caracterizado como “el retorno de lo reprimido”, pero según las teorías de Christopher Bollas que aquí se defienden, sería más apropiado llamarla “el retorno de lo recibido” o el fruto de “un inconsciente receptivo”. Es decir, que la teoría de la recepción de Bollas permite una interpretación más ajustada que la de la teoría de la represión de Freud.

La serie *Cells* en su conjunto se puede entender como un archipiélago de sí mismos. Son la trasmutación física, corpórea, escultórica de los muchos seres ideados por el yo de la artista.

Las *Cells*, como las matrices maternas, pueden acoger a un ser vivo en proceso de desarrollo. Como recita Sloterdijk son un lugar donde ser contenido, un receptáculo, una habitación, una casa, una relación, un estado de ánimo, unas circunstancias, un entorno y un mundo.

En los interiores de las *Cells*, en la atmósfera que crean, se puede llegar a sentir la gran sensación de familiaridad, de algo que es conocido, que quizá se haya vivido en un tiempo indeterminado o se haya experimentado en alguna modalidad. Algo que quizá se sepa de forma inconsciente pero que nunca antes se haya pensado. O al menos no se haya hecho a través de palabras o de reflexiones formalizadas a través del lenguaje prosaico. Es el revelador concepto del “impensado conocido” de Christopher Bollas, cuya teoría tanto aporta a esta tesis.

Bourgeois transforma las cosas materiales en objetos psíquicos y los coloca en una matriz inconsciente que a su vez construirá arquitectónicamente, y que le permite albergar sus sueños, fantasías y saberes reflexivos más profundos.

Las *Cells* son un espacio idóneo para la ensoñación. Una matriz que alberga el ensueño, una matriz que protege al soñador, una matriz que nos permite soñar en paz, como diría Bachelard. O como diría Kristeva, un espacio protegido de la invasión del espectáculo y de lo espectacular, un espacio alejado de las condiciones de la vida moderna, de la primacía de la técnica, de la imagen y de la velocidad, proporcionando un espacio para la indispensable representación psíquica del ser humano.

Las *Cells* albergan en su interior todo tipo de objetos que la artista ha elegido cuidadosamente después de investirlos con su subjetividad, pero no es necesario conocer su historia, sus preocupaciones o sus ensueños para sentirse arropado y transportado por ellas. Cada uno de los elementos que la integran puede funcionar como llaves abriendo las cerraduras de los lugares secretos y misteriosos propios de cada sujeto que se avenga a entrar y asentarse en ellas.

La última idea alrededor de las *Cells* es la de dejarse llevar por la invitación de Bourgeois y acceder a ser un objeto más en su mundo interior que son las *Cells*. Dejar de escuchar la profunda y casi omnipresente voz de la artista a lo largo de toda su obra que analiza e interpreta, para dejarse llevar por las sensaciones, por las relaciones objetales y espaciales que se experimenta al ser parte de las *Cells*, apagando la razón e intentando simplemente ser en su interior.

3 UN ESPACIO PARA LA REVUELTA	347
3.1 Psicoanálisis y revuelta	353
3.1.1 El concepto de revuelta en Julia Kristeva	354
3.1.1.1 ¡Rebelión!	354
3.1.1.2 Cuestionamiento permanente	356
3.1.1.3 El psicoanálisis como revuelta	358
En el mundo de la vida psíquica	358
Reestructuración y regeneración	359
3.1.2 Treinta años de psicoanálisis	360
3.1.2.1 En guerra, en el interior y en el exterior	361
3.1.2.2 Muerte del padre y depresión	366
3.1.2.3 Una vida de terapia	369
3.1.3 Arte y psicoanálisis para el buen juicio	373
3.1.3.1 El acceso al inconsciente y sublimación	376
3.1.3.2 “El arte es garantía de salud mental”	377
3.1.3.3 Psicoanálisis en el arte y viceversa	380
Investigación simultánea	380
La agresividad materna en el psicoanálisis	383
La integridad del objeto	386
3.2 La re-vuelta como máxima	389
3.2.1 Retornar para re-construir	390
3.2.1.1 I Do, I Undo, I Redo	390
3.2.1.2 Un movimiento en espiral	394
3.2.1.3 Restaurar, reparar, resucitar	397
3.2.2 Series temáticas	403
3.2.2.1 Protuberancias	404
3.2.2.2 Arañas	406
3.2.2.3 Hijos Daga	408
3.2.3 Volver a lo corpóreo	410

3.2.3.1 Lo que tiene consistencia	410
A través del tacto	410
El ritual del proceso físico	412
3.2.3.2 Lo relativo al cuerpo	416
El cuerpo humano	416
La representación del cuerpo	418
3.3 La revuelta del sí mismo	423
3.3.1 La subjetividad en Louise Bourgeois	426
3.3.1.1 El arte va sobre la vida	428
3.3.1.2 Psicoanálisis y feminismos	429
El feminismo en Bourgeois	429
Conjunciones entre las dos tradiciones	431
La causa del siglo XX	434
3.3.1.3 Lo abyecto: traspasando fronteras	436
Ritos de pasaje	436
El sujeto abyecto	438
Cuerpo limpio y propio	439
3.3.2 La revuelta de los recuerdos	442
3.3.2.1 Cuenta cuentos	445
3.3.2.2 La plasticidad de la narración	447
3.3.3 La mujer artista Louise Bourgeois	450
3.4 Reflexiones derivadas	471

3 UN ESPACIO PARA LA REVUELTA

Las verdades, incluidas las científicas, tal vez sean ilusiones, pero tienen el porvenir ante sí. Como contrapunto a las certezas y a las creencias, la revuelta permanente es este reiterado cuestionamiento de sí, de todo y de nada, que aparentemente ya no tiene razón de ser.

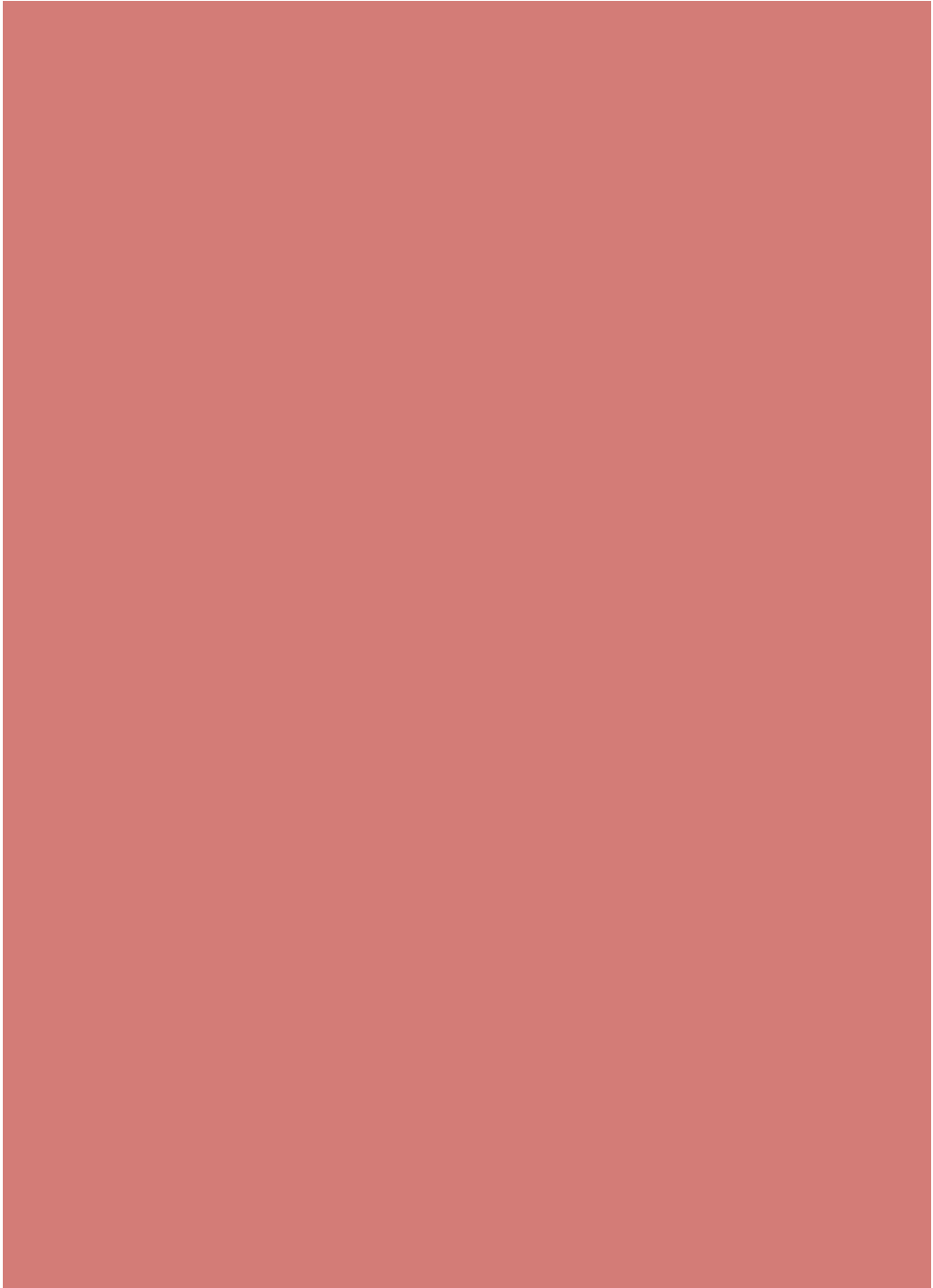
Sin embargo, si todavía estamos a tiempo, apostemos por el porvenir de la revuelta. «Me rebelo, luego somos» (Albert Camus). O más bien: Me rebelo. luego apostamos por ser.

Será una experiencia lúcida y de largo alcance. (Kristeva, 2000, p. 10)

De todos los grandes autores que me han guiado en el desarrollo de esta tesis, Julia Kristeva ha sido el más inspirador de los descubrimientos. No soy capaz de recordar cómo llegué a ella porque con la investigación uno salta de una cita a otra, de un libro a otro, y sólo a veces encuentra pequeños tesoros. ¡Julia Kristeva es una inmensa fortuna!

El de Kristeva fue un descubrimiento tardío. No sé qué texto fue el primero, pero inmediatamente empecé a buscar más sobre ella. ¿Quién era esa escritora?, ¿qué había publicado?, ¿había escrito algo sobre Louise Bourgeois? Y efectivamente, había un texto de Kristeva sobre Bourgeois en uno de los catálogos que yo más había consultado. ¿Cómo era posible que no lo hubiera leído antes, o que no hubiera llamado mi atención? De hecho, busqué en mis archivos y había escaneado todo el libro excepto la entrada de Kristeva. ¿Por qué? Fui a la biblioteca y volví a pedir el catálogo. Y allí estaba... y en seguida comprendí porqué. Se trataba de un texto de 5 páginas aproximadamente con 35 citas, un texto lleno de imágenes, metáforas, ironías y referencias a la vida y obra de Bourgeois. Una de las muchas aportaciones al pensamiento de Kristeva es el concepto de intertextualidad, y ese texto era ejemplo de ello. Estoy segura de que cuando leí sus primeras líneas, al principio de mi investigación, no entendí nada, y por eso simplemente lo omití, como si no existiera. En cambio ahora era capaz de entender los sobreentendidos, de sonreír con su humor y apreciar su mordaces ironías.

Julia Kristeva nació en Bulgaria, y vive y trabaja en Francia desde 1966. Es escritora, psicoanalista y profesora emérita de la Universidad Paris 7. Es Doctora *Honoris Causa* en diferentes universidades de los Estados Unidos, Canadá y Europa donde enseña regularmente. Ha recibido numerosas distinciones como Commandeur de la Légion d'Honneur (2015), Commandeur de l'Ordre du Mérite (2001), Prix Holberg (2004), Prix Hannah Arendt (2006) y Prix Vaclav Havel



The Feeding (2007)
Gouache sobre papel. 59,7 x 45,4 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 80)

(2008). Es autora de una treintena de libros, muchos de ellos traducidos a las principales lenguas del mundo.¹

Es apabullante el recorrido curricular de esta intelectual, pero aquí sólo se tratará una de sus innumerables aportaciones, el concepto de “revuelta” expuesto en su libro “El porvenir de una revuelta”, traducción de Luí Miralles, Barcelona, 2000. Se trata de un libro pequeño, pero su concepción de la revuelta me pareció muy reveladora y enseguida presentí que me permitiría desarrollar mi teoría sobre la obra de Bourgeois desde una perspectiva original, pero sobre todo desde un concepto que encajaba como anillo al dedo con la valiosísima aportación de la obra de Bourgeois al pensamiento contemporáneo.

Este tercer y último capítulo está dividido en tres subcapítulos. En el primero se abordará el psicoanálisis y la revuelta, ambos en el contexto de Louise Bourgeois. Primero se presentará el concepto de revuelta según Julia Kristeva. Seguidamente se hablará de la relación de Bourgeois con el psicoanálisis, tanto en su vertiente de analizada, como en su papel de investigadora de las teorías del psicoanálisis a través del arte.

En el segundo subcapítulo se aproximará el concepto de revuelta a través de una de las grandes máximas de Bourgeois “Hago, deshago y rehago”. *“I Do, I Undo, I Redo”* (1999-2000) es el título de su obra más monumental y que aparece literalmente o en otras versiones en diferentes obras y formatos, pero sobre todo explica una parte de su filosofía vital, que a la vez despliega en su proceso creativo de trabajo. Veremos tres series y familias temáticas que nos permitirán entender esta idea a la perfección. Finalmente, no quería dejar de mencionar una pequeña revuelta en lo plástico artístico que es lo material y corpóreo de su obra. Le llamo revuelta, porque como hemos explicado en el primer y segundo capítulo, el arte en general y la escultura en particular se han desarrollado hacia una dimensión mucho más experiencial, incorpórea, hacia el espacio tridimensional, y lo que sucede en su interior, hacia lo digital y lo virtual. En éste, el reinado absoluto de lo inmaterial, Bourgeois siempre revuelve a lo matérico, físico, corpóreo como elemento esencial de su propuesta artística. Es una pequeña gran revuelta.

En el tercer y último subcapítulo abordaremos la revuelta del sí mismo. Como ya empezamos a enunciar, el sujeto y la subjetividad es uno de los temas centrales en Louise Bourgeois, tanto en sus *Cells*, como en el conjunto de su obra. Por este motivo, el último apartado de la tesis trata de la subjetividad en Louise Bourgeois. En el primer punto hablaremos de este concepto en sí mismo. Porqué la subjetivi-

¹ Información obtenida de la página web oficial de Julia Kristeva, <http://www.kristeva.fr/parcours.html>. Consultada el 15 de octubre de 2015.

dad es tan importante en su obra y cómo se vincula con otro tipo de pensamiento también crucial en el trabajo de Bourgeois. En el segundo apartado hablaremos de la revuelta de los recuerdos. La memoria y los recuerdos son una parte inextricable de la subjetividad, y son la base de la inspiración de una gran parte de la obra de la artista. Bourgeois atesora sus recuerdos y memorias durante toda su vida, y a partir de ellos cuenta historias, relatos llenos de vida, que se convierten en parte de su obra. Finalmente, en el último apartado, trataremos específicamente la particularidad de la subjetividad de Louise Bourgeois. Es decir que nos centraremos en su gran aportación como mujer artista, con una gran obra que trata sobre muchos temas relativos a las mujeres, y de muchos otros desde la perspectiva de una mujer, ampliando el repertorio de representaciones de lo femenino desde una perspectiva única, y con gran elocuencia, coherencia y poder de atracción.

3.1 Psicoanálisis y revuelta

Lo primero que haremos en este subcapítulo es presentar resumidamente el concepto de *revuelta* de Kristeva. Trataremos el significado de lo que hoy más comúnmente se entiende por revuelta y el sentido con el que la mayoría de la gente lo usa. Después veremos las antiguas connotaciones o significados que Kristeva quiere recuperar bajo esta idea, como uno de los pilares de nuestra cultura occidental, y como la única manera de poder regenerarnos y no caer en dogmatismos. Finalmente introduciremos la relación que existe entre este concepto de revuelta y el psicoanálisis freudiano. Para Kristeva la revuelta sucede en el mundo de la vida psíquica y el psicoanálisis es una técnica que nos permite esta re-vuelta hacia nosotros mismos, para poder cuestionarnos y reestructurar nuestra manera de entender, estar y por lo tanto, de ser.

En el segundo punto, hablaremos de la experiencia de Bourgeois con el psicoanálisis. Bourgeois se psicoanalizó intermitentemente durante tres décadas de su vida, desde principios de los 1950 hasta la muerte de su psicoanalista a principios de 1980. Bourgeois fue una mujer que vivió guerras interiores turbulentas, las cuales estuvieron inextricablemente relacionadas con las dos guerras mundiales que se sucedieron e influyeron notablemente en su vida. También conversaremos sobre la importancia de la figura paterna en la vida de Bourgeois, y de cómo su muerte fue el detonante que impulsó a Bourgeois a empezar su análisis. A continuación, reflexionaremos sobre la larga y profunda relación de Bourgeois con el análisis, que ha sido posible gracias al hallazgo en 2007 y 2010 de una gran cantidad de materiales que la artista produjo durante todos esos años de trabajo psicoanalítico.

En el tercer y último punto, comentaremos dos de las grandes capacidades que Bourgeois destacaba en relación a su psiquismo, el acceso a su inconsciente y la capacidad de sublimación, ambas a través y gracias a su práctica artística. Una de las frases más conocidas de Bourgeois es “El arte es garantía de salud mental”, y porque para Bourgeois el arte era una vía para reconciliarse con su pasado y consigo misma, y le permitía apaciguar su malestar psíquico aunque fuera temporalmente, conseguir estados de equilibrio emocional cuando tenía épocas difíciles y le otorgaba gran satisfacción cuando era capaz de sublimar sus impulsos libidinales. Para terminar, expondremos la estrecha relación entre la investigación artística y la investigación psicoanalítica que Bourgeois llevó a término durante su madurez. Los materiales que se han encontrado evidencian como el arte de Bourgeois tomó forma fruto de su análisis psicoanalítico, la influencia de sus lecturas y estudio

sobre este tema, y los diferentes cambios que la terapia consiguió en ella y que indudablemente tuvieron un reflejo en el arte que produjo. Además enunciaremos la aportación que Bourgeois hizo al psicoanálisis desde su perspectiva de mujer, artista, estudiosa e investigadora de largo recorrido en esta disciplina, tratando temas como la agresividad materna o la formación de la subjetividad femenina, muy poco desarrollados en el psicoanálisis freudiano tradicional.

3.1.1 El concepto de revuelta en Julia Kristeva

3.1.1.1 ¡Rebelión!

Desde siempre, la poesía ha sabido proclamar la voluntad del libre albedrío, volviendo a la memoria de las palabras para extraer de ella el tiempo sensible. En épocas que oscuramente sentimos en declive o, al menos, en suspenso, el cuestionamiento permanece como el único pensamiento posible. Indicio de una vida simplemente viva. (Kristeva, 2000, p. 9)

Argumenta Kristeva que durante los dos últimos siglos el antiguo concepto “revuelta”, cargado de significados y matices, ha quedado vinculado a la contestación de las normas, de los valores y los poderes establecidos. La revuelta se ha convertido en nuestra mística sinónimo de dignidad.

Nos rebelamos contra el estado, contra las leyes, contra los precios, contra las colas. Estamos indignados constantemente, contra la pérdida de derechos, la pobreza, la discriminación o el machismo. Nos indignamos como ciudadanos, como trabajadores o como consumidores. Pero cada vez en el “nuevo orden mundial”, globalizado y donde quien manda es el capital, ¿contra quién nos rebelamos? Si los que están no tienen poder o si lo tienen son corruptos y faltos de valores? O como dice Kristeva, “¿Quién puede rebelarse si el hombre se ve reducido a un conglomerado de órganos, si no es un ‘sujeto’ sino una ‘persona patrimonial’, dotada de un patrimonio no sólo financiero sino también genético o fisiológico, que sólo dispone de libertad par zapear y elegir su ‘cadena’?” (Kristeva, 2000, p. 13)



Sin título (2002)
Tinta roja y lápiz sobre
papel. 24,4 x 20,3 cm.
(Kellein, 2006, p. 204)

Kristeva es filóloga, semióloga y una maga de las palabras. En todo caso, que a nosotros sólo nos quede la libertad de elegir nuestra “cadena”, tiene mucho sarcasmo, pero es a la vez muy triste. Estos últimos años hemos visto cómo los gobiernos de los ricos países de la Unión Europea, aunque no lo sean tanto como los miembros VIP del grupo, han visto caer a sus presidentes elegidos “democráticamente” porque los mercados financieros así lo han requerido, o como nuestros propios presidentes del gobierno español han tenido que hacer justo lo contrario de lo que pregonaban sus programas electorales, por los cuales, una vez más, habían sido elegidos “democráticamente” obligados por los mandamientos de un orden superior.

Ahora mismo, en el proceso independentista de Catalunya, con unos resultados en las elecciones al Parlamento demasiado ajustadas para tener mayoría absoluta, nos encontramos en un escenario que queda obstaculizado por negociaciones entre partidos, coaliciones que no permiten ningún tipo de revuelta significativa. Y eso sucede en Barcelona, en Cataluña, en España o Italia, en Gran Bretaña o en Alemania, en Europa y mucho más allá de sus fronteras.

[...] no sólo la revuelta política se atasca en los compromisos entre partidos cuyas diferencias son cada vez menos perceptibles, sino que un componente esencial de la cultura europea –una cultura de duda y de crítica– pierde su trascendencia moral y estética. Cuando existe, se la margina y se la acepta a título decorativo, como una coartada tolerada por la sociedad del espectáculo; o, simplemente, es engullida por la cultura-entretenimiento [...] (Kristeva, 2000, p. 14)

En consecuencia, la interrogación de los valores se ha transformado en nihilismo, entendiendo por nihilismo el rechazo de los antiguos valores en beneficio de un culto a nuevos valores, con respecto a los cuales se suspende la interrogación. Lo que se ha tomado por una “revuelta” o una «revolución» desde hace dos siglos, sobre todo en política y en las ideologías que la acompañan, constituía, la mayor parte de las veces, un abandono del cuestionamiento retrospectivo en beneficio de un rechazo puro y simple de lo antiguo para que nuevos dogmas ocuparan su lugar. (Kristeva, 2000, p. 18)

Es impresionante cuántas “repúblicas” dictatoriales fruto de “revoluciones” existen en el mundo. ¿Cómo puede la República Popular China considerarse un partido republicano o revolucionario?, ¿o la República de Cuba, la República de Corea del Norte, la República Democrática del Congo o la República de la Unión de Birmania (Myanmar)? ¿Cómo se convirtieron en gobiernos totalitarios asentados en el poder durante interminables lustros muchas de las grandes revoluciones contra el colonialismo en Asia y África?

Nunca insistiré lo bastante en el hecho de que el totalitarismo es el resultado de una cierta fijación de la revuelta en lo que constituye precisamente su traición, a saber, la suspensión del retorno retrospectivo, que equivale a una suspensión del pensamiento. Hannah Arendt ha desarrollado brillantemente esta reflexión en su obra *Los orígenes del totalitarismo*. (Kristeva, 2000, p. 19)

3.1.1.2 Cuestionamiento permanente

Lo que Kristeva nos propone es que volvamos a la concepción anterior de la “revuelta”, como una re-vuelta a los orígenes, como un retorno perseverante, un viaje de ida y vuelta que nos permita cuestionarnos sin miedo e intentar cambiar para mejorar. Nos propone devolver el sentido anterior que en sus palabras “caracterizó tan profundamente a lo más vivo y prometedor de nuestra cultura”. La revuelta es el retorno, la vuelta, el desplazamiento y finalmente en cambio, todo ello “constituye la lógica profunda de cierta cultura” que Kristeva quisiera rehabilitar y cuya “agudeza” está amenazada a principios del siglo XXI. (Kristeva, 2000, pp. 16–17)

La filósofa se refiere a las diferencias y semejanzas del concepto de “revuelta” con el de “retorno retrospectivo”:

Desde Sócrates y Platón, y más explícitamente aún en la teología cristiana, el hombre es invitado a un ‘retorno’ del que algunos de ustedes conservan la huella si no la práctica. Esta es particularmente la intención del *redire* de San Agustín, fundado

en el vínculo retrospectivo con el *déjà-là* del Creador: la posibilidad de cuestionar el propio ser, de buscarse a sí mismo (*se quaerere: quaestio mihi factus sum*) viene dada por esta aptitud para el 'retorno', que es simultáneamente *rememoración, interrogación y pensamiento*. (Kristeva, 2000, p. 18)

En cambio en la época moderna, argumenta Kristeva, la tendencia ha favorecido a valorar en mayor medida valores de estabilidad, en lugar de ejercitar el pensamiento como retorno. Por otra parte, la desacralización del cristianismo y sus propias tendencias a la estabilización, han provocado que la interrogación de valores se transforme en *nihilismo*. Kristeva entiende *nihilismo* cuando se rechazan por completo los antiguos valores y se instauran valores e ideologías nuevas, suspendiendo la interrogación, y por lo tanto, favoreciendo que los nuevos dogmas sean tan inmovilistas y opresores como los anteriores. Por lo tanto "revuelta" y "revolución" durante la historia reciente y sobre todo en política ha menudo han significado "*un abandono del cuestionamiento retrospectivo en beneficio del rechazo puro y simple de lo antiguo para que nuevos dogmas ocuparan su lugar.*" (Kristeva, 2000, p. 18)



Sin título (1989)
Tinta roja y hilo azul.
22,8 x 29,8 cm.
Musée national d'art
moderne, Centre
Georges Pompidou, París.
(Bernadac, 1995, p. 15)

3.1.1.3 El psicoanálisis como revuelta

En el mundo de la vida psíquica

Por lo tanto la “revuelta” que propone Kristeva es una revuelta interior y no exterior, una revuelta de la vida psíquica en todas sus manifestaciones sociales (escritura, pensamiento, arte) y no en el mundo de la acción. (Kristeva, 2000, p. 28) Un concepto de revuelta en el cual y a través del cual ha reflexionado y profundizado mucho con su larga experiencia práctica y teórica del psicoanálisis. Kristeva reivindica que la experiencia psicoanalítica tiene mucho que ver con el “fuera de tiempo” (Zeilost) del inconsciente que ya resaltara Freud.

Mientras la existencia humana está intrínsecamente ligada al tiempo, la experiencia analítica nos reconcilia con este “fuera del tiempo” que es el de la pulsión, y particularmente de la pulsión de muerte. En cuanto a la interpretación analítica, deberemos indicar que, a diferencia de cualquier otra traducción o desciframiento de signos, aparece como una versión laica del “per-dón” (como un “por don”), en el que, más que una suspensión del juicio, yo vería una donación de sentido más allá del juicio en el núcleo de la transferencia/contratransferencia. (Kristeva, 2000, pp. 30–31)

Muy interesante es su explicación del funcionamiento del psicoanálisis, no tanto como una anulación del juicio del analista durante la transferencia/contratransferencia con el analizado, sino como la capacidad del analista de facilitar la donación de sentido al analizado durante el proceso de transferencia/contratransferencia. Esta frase me intrigó mucho desde el principio porque se resistía a mi comprensión, intenté investigar la expresión “per-dón” y “por don” sin éxito, hasta que en un momento dado comprendí, a lo mejor sin razón, que cuando uno comunica experiencias dolorosas o traumáticas, muchas veces lo que necesita la persona es volver y re-volver a lo sucedido hasta poder reelaborarlo y otorgarle algún tipo de sentido nuevo, que permita entender los hechos desde otras perspectivas, y esa “donación” de sentido es el “por don.” (equivalente al “per-dón”) que a veces ocurre durante el proceso de transferencia/contratransferencia. Es decir que el analizado consigue el perdón, perdonar y perdonarse, lo que conlleva un gran alivio del dolor.

El trabajo del psicoanálisis no consiste propiamente en liberar ni en reprimir, sino en elaborar-reelaborar el aparato psíquico para permitir renovarse con cada prueba interna o externa. (Kristeva, 2000, pp. 47–48)

Eso significa que en la cultura en *re-vuelta* se anuncia una verdadera mutación del hombre surgida de la escatología cristiana de la retrospección como vía de la verdad y de la intimidad. Se comprende así que el descubrimiento freudiano no es un rechazo

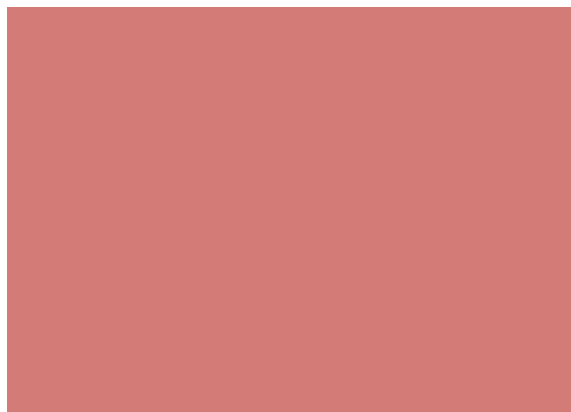
de esta tradición sino su profundización hasta los límites de la unidad consciente, y a partir de ahí solamente la vía freudiana anuncia una posible mutación de nuestra cultura, por cuanto inicia otra relación con el sentido y con el Uno. (Kristeva, 2000, p. 28)

Reestructuración y regeneración

En este sentido, el descubrimiento Freudiano del inconsciente ha sido el nuevo punto de Arquímedes que ha hecho del psiquismo, que siempre había sido ya tributario del Otro y de lo otro, el lugar privilegiado donde la vida encuentra su sentido si, y sólo si, es capaz *re-vuelta*. Y precisamente sobre este terreno, Freud fundó el psicoanálisis como invitación a la anamnesis², con el fin de llegar a un re-nacimiento, o dicho de otro modo, a una re-estructuración psíquica. (Kristeva, 2000, p. 22)

El psicoanálisis sería pues una invitación a la rememoración del pasado con el objetivo de renacer simbólicamente, de reestructurar nuestra subjetividad y en algunos casos de regenerarla. Así podremos dar sentido a la vida y renovar nuestras relaciones y vínculos con los demás. Así podremos propiciar que aflore la unicidad de cada uno y aceptarnos a nosotros mismos.

A través del relato de la asociación libre y en la *re-vuelta* regeneradora contra y con la antigua Ley (prohibiciones familiares. superyó, ideales, límites edípicos o narcisistas, etc.) se logra la singularidad de cada uno, así como su vínculo renovado con el otro. (Kristeva, 2000, p. 22)



Sin título (1989)
Tinta roja y hilo azul.
22,8 x 29,8 cm.
Musée national d'art
moderne, Centre Georges
Pompidou, París.
(Bernadac, 1995, p. 15)

² Anamnesis (del griego ἀνάμνησις, 'recuerdo') significa 'recolección', 'reminiscencia', 'rememoración'. La anamnesis en general apunta a traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar la información registrada en épocas pretéritas. Información extraída de la página "Anamnesis" de Wikipedia, consultada el 12-10-2015 (<https://es.wikipedia.org/wiki/Anamnesis>).

3.1.2 Treinta años de psicoanálisis

El psicoanálisis, 'una aventura amorosa' para Kristeva, atempera la angustia, alienta el re-nacimiento y cree en el recomienzo creativo incesante. Esa fundante experiencia de lo íntimo coloca en el lenguaje y en la escucha su capital más valioso en la construcción de los 'relatos' del sujeto. Esas 'novelas privadas de público' abren en la experiencia psicoanalítica la posibilidad de oír la palabra, el goce, la pulsión, las perturbaciones, los silencios. En esa serena-turbulenta escucha, el analista construye su teoría del sujeto como ser-en-proceso y de la subjetividad como lenguaje transverbal, amoroso y en revuelta.



Soft Landscape (1967)
Aluminio. 17 x 50,2 x 43,8 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 27)

Aquí explicaremos cuáles fueron las experiencias vitales que motivaron a Bourgeois a empezar una terapia psicoanalítica. Poco antes de su muerte, Gorovoy descubrió unas cajas llenas de material (notas, grabaciones, libretas) que Bourgeois había almacenado de toda su larga terapia. Este descubrimiento y su posterior estudio arrojó mucha luz sobre la relación de Bourgeois con el psicoanálisis. En el

mismo año se organizó una gran exposición itinerante que dio fruto a un catálogo de dos volúmenes que publica una pequeña parte de estos textos y el análisis de estudios al respecto.

Es sobradamente conocido el trauma de Bourgeois provocado por la infidelidad y traición de su padre a su familia, quién contrató a una institutriz para enseñar inglés a sus hijos pero que además se convertiría en la amante del padre y viviría con la familia durante 10 años. Pero mucho más allá de esta archiconocida historia tan repetida en artículos y catálogos, hay muchos otros sucesos que influyeron en la vida de la artista, y que a menudo pasan desapercibidos, o sólo unos pocos mencionan que hay que saber leer entre líneas en las omisiones o los silencios de la artista. Al fin y al cabo las historias que uno cuenta sobre su vida a menudo son las que ya se han digerido y se pueden contar desde la perspectiva que uno quiere sin que duelan. Aquello difícil o más traumático suele ser lo que no se cuenta.

En este apartado trataremos la guerra “en el interior y en el exterior”, una idea presentada por Mignon Nixon y que nos explica las difíciles vicisitudes entorno de la guerra que marcaron a Bourgeois en dos períodos de su vida, y que inevitablemente estuvieron relacionadas con sus guerras interiores, miedos y traumas. En el segundo apartado hablaremos de la muerte del padre, de la importancia de su figura y de cómo fue el detonante para que Bourgeois empezara el tratamiento psicoanalítico. Finalmente hablaremos de cómo el psicoanálisis y el arte se conjugaron en su vida para permitir expresarse, aliviarse y mejorar como artista y como persona.

“Digámoslo sin falsa modestia: ninguna otra experiencia moderna, salvo el psicoanálisis, ofrece al hombre una posibilidad de recomenzar su vida. [...] Tal vez esta versión de la libertad sea el regalo más precioso y el de mayor hondura que el psicoanálisis haya hecho a la humanidad” Julia Kristeva. (Paris, 2003, p. 15)

3.1.2.1 En guerra, en el interior y en el exterior

Mignon Nixon es una de las grandes especialistas sobre Louise Bourgeois y autora del libro “Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art” (MIT Press, October Books, 2005). En este libro elabora la aportación y relación de Bourgeois con el arte moderno, sobre todo con el Surrealismo y con el psicoanálisis. Mignon Nixon es profesora en el Courtauld Institute of Art in London, especialista en la sexualidad y la agresión en el arte desde 1945, y se centra especialmente en cuestiones de feminismo y de políticas de género. Es también editora de “Eva Hesse

October File” (MIT Press, October Files, 2002) y co-editora de la revista October (Nueva York).³

Mignon Nixon participó en octubre de 2007 en una mesa redonda junto con Briony Fer, Juliet Mitchell, Frances Morris, Linda Nochlin y Tamar Garb. Fue un debate muy sustancioso organizado por la Tate Gallery siguiendo a una exposición de Louise Bourgeois, y de allí surgieron algunas de las ideas de Nixon que aquí expongo. (Daniel et al., 2007)

Nixon empezó su intervención haciendo una distinción entre la “guerra interior” y la “guerra exterior” según las conceptualizó Gertrude Stein en su memorias “Wars I Have Seen” (1945). Para Stein una guerra exterior siempre tiene elementos psíquicos muy fuertes que influyen en la guerra interior de un individuo. Nixon prosiguió hablando de la experiencia de nuestra artista con la guerra. Bourgeois conoció la guerra exterior de cerca durante su infancia. Su padre Louis Bourgeois se alistó en la primera guerra mundial y su madre, Josephine Bourgeois, lo siguió en diferentes momentos, acompañada por Louise cuando aún era muy pequeña. Su tío, que se había alistado con su padre, fue abatido sólo dos semanas después de estar en el campo de batalla. En consecuencia, los primos de Louise Bourgeois, que aún eran



Sin título (1999)
Tela, madera y metal.
64,8 x 20,3 x 30,5 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 59)

³ Información extraída de el portal de The Courtauld Institute of Art (<http://courtauld.ac.uk/staff/mignon-nixon>), consultado el 15 de octubre de 2015.

niños, fueron a vivir con su familia. Su propio padre también fue herido en 1915 y trasladado a un hospital en La Châtre. Muchos años después Bourgeois aún recordaría los trenes llenos de soldados heridos en el frente.

Nixon opina que el tema de la guerra exterior no se refleja suficientemente en la gran mayoría de los ensayos críticos sobre la obra de Bourgeois. Se asume que su trabajo evoca la guerra interior –luchas psíquicas de amor y odio, ansiedad, miedo y pérdida. Pero hay que pensar que todos estos sentimientos encuentran ecos en los de separación, culpa y duelo que son consecuencia de una guerra exterior, y que Bourgeois experimentó en la infancia y luego, en la edad adulta cuando emigró a EEUU en 1938 con su marido, dejando atrás a su familia durante la ocupación Nazi de Francia. Estos hechos, comenta Mignon, no han sido recogidos en la literatura crítica a pesar de la gran atención que se presta a la biografía de Bourgeois cuando se escribe sobre su arte. (Daniel et al., 2007)

Pero, ¿por qué es así? Nixon arguye que puede ser debido a la tendencia del discurso crítico, incluso en tiempos de guerra, a dividir lo psicológico de lo social, a separar el sujeto individual del social. Cuando el tema principal y persistente en la obra de un artista es la guerra en su interior se presupone que la guerra en el exterior no afecta a su producción artística. A menudo, la división entre guerra exterior y guerra interior es atribuida al propio psicoanálisis, que se percibe como la teoría del individuo aparte de la vida social. Incluso teniendo en cuenta que psicoanálisis fue una teoría emergida durante la guerra, convencionalmente ha sido identificado con temas como la sexualidad y la familia, ambos también atribuidos a la guerra interior.

Bourgeois creó un conjunto de grabados bajo el nombre de *He Disappeared into Complete Silence* (1947) que Nixon relaciona con su situación entre la comunidad de emigrantes. Los Surrealistas excluyeron a Bourgeois de su círculo, pero durante los años de guerra el exilio eclipsó la exclusión. Abrirse camino en un entorno dominado por los surrealistas había sido vejatorio, pero aún así la comunidad de artistas franceses exiliados en Nueva York era una comunidad con muchos lazos, ligada por la lengua, por la melancolía, la ansiedad, la culpabilidad y la pérdida. En junio de 1945, durante el mismo mes en que Bourgeois tuvo su primera exposición individual, también organizó una exposición de tributo: “Documents France 1940-1944: Art-Literature-Press of the French Underground”. Se trataba de una declaración de solidaridad con la resistencia y con artistas y escritores que se habían quedado en Francia durante la guerra, la exposición también expresaba la afinidad entre los exiliados de guerra residentes en NY.

Nixon también argumenta que el giro hacia la escultura a mediados de 1940 representa la forma tangible que Bourgeois encontró para representar el pasado. Sus

personajes de madera representaban a sus seres queridos que habían quedado en Francia. Incluyendo a su hermano Pierre, quién fue víctima de la neurosis de guerra.

Su primera exposición fue la instalación de 17 figuras, realizadas en madera de balsa, pintadas en blanco, negro o rojo y a escala humana. Fueron realizadas usando la técnica de la talla y el *assamblage*, fueron instaladas en el suelo solas o en parejas, ocupando el espacio social de la galería. Los *Personnages* eran sustitutos de personas concretas en la vida de Bourgeois. Expuestos en situación de vulnerabilidad y desprotección, fijados en un equilibrio inestable, las figuras también evocaban las dinámicas de una familia o grupo social. Eran unas presencias que necesitaban el espacio, eran la reconstrucción de su pasado. Para Bourgeois, el sentimiento de añoranza, melancolía y separación de su familia y amigos coincidió con la formación de su propia familia en NY. Freud se refirió al trabajo del duelo como el proceso mediante el cual el superviviente se sume en la pena por la persona querida. Así que el trabajo del duelo y el trabajo maternal convergieron, conjugando tendencias psíquicas de ansiedad, pérdida y remordimiento.

En su libro “Fantastic Reality” (2005) Nixon habla del ensayo de Freud “Duelo y Melancolía” (1917) [Mourning and Melancholia], donde Freud introducía la expresión *trabajo del duelo* [work of mourning] para describir el proceso mediante el cual el superviviente llora al ser querido. El *trabajo del duelo*, como han observado Jean Laplanche y J.B. Pontalis, transforma el dolor en un proceso “gradual y aparente de atenuación automática” hacia “un proceso interno que implica una cierta actividad por parte del sujeto.” El ego activamente se separa del ser querido: corta los lazos. Esta rotura sólo puede ocurrir cuando el afligido ha revivido las dolorosas memorias del ser amado. Sólo entonces pueden cortarse los lazos, uno a uno, liberando al superviviente



Sin título (1953)
 Bronce. 150 x 22 x 22 cm.
 Foto de Christopher Burke.
 (Larratt-Smith 2012, plate 10)

para que pueda crear nuevas relaciones. El duelo, sin embargo, no siempre funciona. Algunas veces el ego se fusiona con el objeto perdido y en lugar de cortar los lazos con el objeto y mirar hacia el mundo, el ego se aparta del mundo y se gira hacia el objeto. Esta es la condición a la que Freud llama *melancolía*. (Nixon, 2005, p. 140)

En 1938 el psicoanalista Daniel Lagache señala que la extraña expresión de Freud *trabajo del duelo*, sugiere un intenso y laborioso esfuerzo con el objetivo de obtener un resultado. Cortar el vínculo con la persona amada es un proceso activo que implica la dolorosa reconstrucción del pasado mediante el cual la persona trae a la memoria los recuerdos de la persona perdida para después dejarlos reposar. En ese sentido los *Personnages* de Bourgeois fueron realizados a través de acciones como tallar o martillar, rascar o lijar, afilar o perforar, las cuales implican una relación física y generan una dinámica de apego y separación que es estructural al trabajo del duelo, según lo describe Freud. Tallar evoca el romper los lazos con el pasado, en una acción de desprendimiento activo de las personas queridas. Ensamblar evoca la reconstrucción del pasado y la escenificación de relaciones.

El hecho que Bourgeois continuara trabajando como artista cuando la guerra y los muertos se sucedían en Francia, podría haber sido considerado como un rechazo al duelo. Pero Nixon argumenta que en lugar de someterse a la muerte psíquica, reacción que tienen algunos supervivientes, la respuesta de Bourgeois fue hacer del arte su trabajo de duelo ampliado, y a su vez hacer que el duelo fuera una manera de estar vivo. Ella creó una manera de trabajar en que el luto es una manera de hacer –análogo al concepto de formatividad que exponíamos en el capítulo anterior– en el que la obra de arte sirve para reconstruir el pasado, para recordar a los desaparecidos y para expiar los sentimientos de culpabilidad.

Hacia 1950 inició una nueva serie de esculturas, extendiendo el tipo de trabajo que había hecho con los *Personnages*, tallando, construyendo y colocando. Entonces adoptaría una nueva técnica: cortar y agrupar. Igual que en el proceso de duelo, los recuerdos se encuentran, se examinan y se ordenan paso a paso, la tarea de agrupar las figuras se convierte en una tarea absorbente. Este proceso es potencialmente inacabable, ya que siempre es posible volver a la lista de personas y empezar de nuevo, pero que al menos permite encontrar episodios provisionales de resolución y apaciguamiento. Más o menos agrupados, los conjuntos de figuras retenían la apariencia de los *Personnages*, y como ellos, se apoyaban en técnicas muy relacionadas a los periodos de guerra: ahorrar, recuperar y reparar.

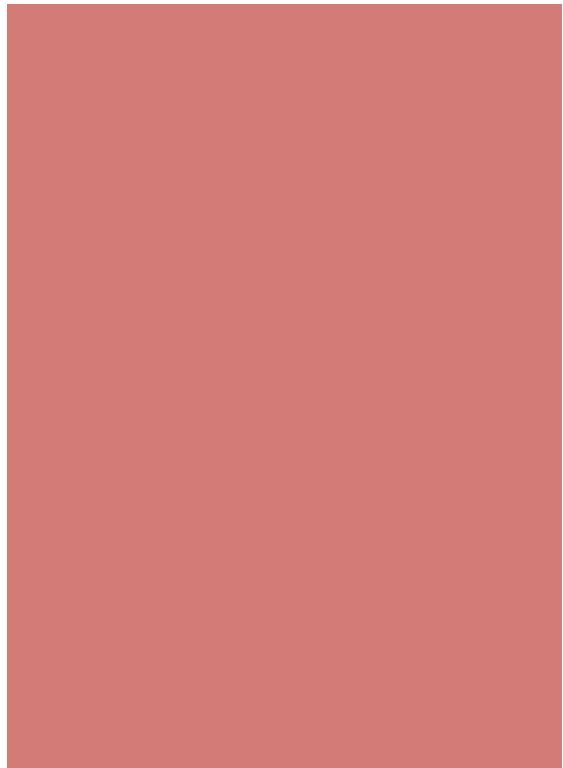
Finalmente, Nixon hace un salto y se sitúa a mediados de 1960, en lo que la misma artista describió como un cambio de la rigidez a la flexibilidad, cuando las esculturas esculpidas o talladas dieron paso a los campos líquidos convertidos en

suaves paisajes de látex y escayola, guaridas sombrías de resina y nidos colgantes. Persiguiendo su largo interés por el psicoanálisis infantil y concentrada en particular sobre el trabajo de Melanie Klein, Bourgeois incluso consideró formarse como terapeuta infantil. Su fascinación sobre la aparición y desarrollo de la subjetividad, se muestra en lo visceral, lo escatológico y lo enigmático del cuerpo de trabajo que empezó a producir en esta época, concentrada más que nunca “en lo que hay dentro de uno que hace que lo sepa todo sobre la guerra” (Daniel et al., 2007)

3.1.2.2 Muerte del padre y depresión

Otro de los importantes sucesos en la vida de Bourgeois que casi no aparecen mencionados en los textos dedicados a la artista es la muerte de su padre. Es un momento clave porque se convirtió en un punto de inflexión en su vida, entró en depresión, se retiró casi completamente de los circuitos artísticos durante una década, empezó la terapia psicoanalítica y la expresión artística que incubó en este periodo resultaría en una expresión artística completamente diferente a lo que había hecho hasta ese momento.

Louise Bourgeois y su padre,
Louis, en el restaurante Leon
& Eddie's, Nueva York, 1948.
(Larratt-Smith 2012a, p.104)



El padre de Bourgeois falleció en 1951. Bourgeois sufrió mucho por su muerte, tanto que entró en una depresión y decidió empezar el tratamiento psicoanalítico. Fue el catalizador para que Bourgeois empezara un largo recorrido de auto-conocimiento y mejora impulsado por el dolor y malestar que sentía en esos momentos. Evidentemente, caer en una depresión no es por uno sino muchos los motivos que se conjuran en ese malestar interno.

En los dos últimos años he podido constatar tres casos de depresiones de personas muy cercanas, y curiosamente las tres habían sufrido la pérdida del padre recientemente. Muy a menudo he oído la dolorosa experiencia que puede suponer la muerte de los progenitores. En nuestra cultura además, la figura del padre ha representado la máxima figura de autoridad y también el máximo protector de la familia. Personas que han pasado por ello cuentan cómo se sienten de vulnerables o desprotegidos, como sienten de otra manera la soledad en la que uno está en este mundo.

En el caso de Bourgeois, la muerte de su madre ya significó un punto de inflexión muy fuerte, por el cual se argumenta que dejó sus estudios en matemáticas para dedicarse al arte. En la edad ya adulta muchas otras cosas, como la guerra interior y exterior que se han comentado en el punto anterior, habían sucedido en su vida, pero la muerte del padre fue la gota que colmó el vaso.

En el caso de Bourgeois además, su padre fue una persona realmente influyente en su vida, por su fuerte personalidad, autoridad y carisma, por su comportamiento y relaciones con los demás, y por la temprana muerte de su madre. Al empezar el psicoanálisis la figura de su padre surgió como el gran protagonista:

El padre de Bourgeois es la persona del pasado que juega el papel más catalítico en su trabajo. A menudo era cruel y sarcástico con ella, y todavía hoy está molesta por sus recuerdos. Dice que pasó por experiencias con su padre que no fueron “espectaculares”, pero que eran inusuales debido a la intensidad con la que ella los vivía. Este tipo de trabajo emocional sin terminar lo aborda a través de su arte. “Hay que resolverlo... hay que entenderlo para deshacerte de ello... de los recuerdos desagradables.” Por otro lado, Bourgeois estaba muy vinculada a su madre, a quien llamaba su “mejor amiga”. Cuando Bourgeois tenía veinte años, su madre murió después de una enfermedad prolongada, Bourgeois no podía consolarse y su padre ridiculizó su dolor y su luto, y la respuesta [de Bourgeois] a esto la expresa en *Vase of Tears* (1945) [Jarrón de Lágrimas]. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 18)

Pero aunque ésta es la cara más conocida de su padre –propiciada por los relatos de la propia Bourgeois– obviamente la realidad siempre es mucho más compleja y las

personas tienen muchos registros diferentes. Bourgeois quería mucho a su padre a pesar de todo lo que sucedió durante su relación y de las muchas cosas que aprendiera sobre él, rememorando el pasado ya en la edad adulta o través del psicoanálisis.



Vase of Tears (1945)
Grabado punta seca.
13,9 x 8,8 cm.
Derechos The Easton
Foundation.
(<http://www.moma.org/>)

En la otra cara de la moneda encontramos un padre que la apoyó en muchos aspectos durante toda su vida, le permitió aprender el oficio de dibujante y trabajar para el negocio familiar desde los 12 años, cuando socialmente no era aceptado para una niña realizar ese tipo de trabajo. Le costeó una muy buena educación durante todos sus años de formación. Contrató una institutriz para que aprendieran inglés, y ella y sus hermanos viajaron a Inglaterra donde pudieron practicar el idioma. Tuvo una vida muy acomodada en bonitas residencias, con casa de veraneo y un vestuario muy refinado. Incluso aunque como ella cuenta su padre no estuviera de acuerdo con la decisión de Bourgeois de abandonar los estudios en la Sorbona para dedicarse al arte, cuando Bourgeois lo pidió, su padre la apoyó una vez más, y le permitió

que abriera una pequeña galería para vender arte dentro del espacio de la tienda de tapices en París, lugar donde conocería a su futuro esposo Robert Goldwater.

En el curso de este estudio encontramos una pequeña selección de cartas de Bourgeois escritas a su padre justo después de su llegada a Nueva York, en 1938. Las cartas, publicadas en el catálogo de la exposición “I Have Been to Hell and Back” (2015) son sorprendentes por el trato tan cercano y cariñoso de Bourgeois hacia su padre. Bourgeois le dedica largas cartas, llenas de sinceridad y con muchas ganas de compartir con él su experiencia, como si de su mejor amigo se tratara. Le cuenta sus sentimientos, le habla de sus relaciones con la familia, conocidos y amigos de su marido, de sus ocupaciones y sus anhelos, y lo invita a visitarlos con mucha frecuencia. Siempre le habla desde la añoranza, desde el amor y también desde la preocupación por lo que está sucediendo en París en esa época.

Después de haber leído tantas veces lo horrible que fue su padre en la mayoría de los catálogos y textos sobre la artista, estos textos crean gran perplejidad y desconcierto. La imagen del padre autoritario, maltratador, egoísta y moralmente reprochable, no correspondía en absoluto con la relación tan afectuosa que se leía en estas cartas ni con el padre tan presente, atento y cercano que correspondía a su hija.

3.1.2.3 Una vida de terapia

En 1952, al año siguiente de la muerte de su padre, Louise Bourgeois empezó las sesiones de psicoanálisis con Henry Lowenfeld (1900-1985), a quién visitaba cuatro veces por semana en su apartamento de Central Park West. La artista se dirigió al psicoanalista con una gran necesidad emocional y él siempre estuvo allí para ayudarla. Bourgeois tenía una mente psicológicamente analizable, aunque no era una paciente fácil porque había leído abundante literatura psicoanalítica e incluso consideró hacer un posgrado en psicología y sociología en la Universidad de Nueva York. (Kuspit 2012, p.18)

Lowenfeld había sido miembro de los rebeldes Children’s Seminar en Berlín, dirigida por Wilhelm Reich y Otto Fenichel, ambos rechazados por Freud bajo las acusaciones de bolcheviques problemáticos. Pero en Estados Unidos, donde emigró en 1938 –el mismo año en que Bourgeois lo hiciera– se incorporó al Instituto Psicoanalítico de Nueva York, un centro Freudiano ortodoxo y rechazó su pasado radical.⁴

⁴ Información extraída del artículo de Christopher Turner “At the Freud Museum” (2012). Consultado en el blog del London Review of Books (<http://www.lrb.co.uk/blog/2012/03/22/christopher-turner/at-the-freud-museum/>) el 15 de octubre de 2015.

Louise Bourgeois siguió tratamiento psicoanalítico intermitentemente con Henry Lowenfeld durante 30 años, hasta la muerte del doctor. Kuspit lo describe así:

En el primer año lo vio 60 veces, lo que sugiere que ella estaba siendo analizada en profundidad; en el segundo año lo vio 28 veces, lo que indica que estaba haciendo psicoterapia psicoanalítica; y en el cuarto año sólo lo vio cinco veces, lo que indica que tenía un ego suficientemente fuerte para sobrevivir por su cuenta, con algunas sesiones de mantenimiento. El hecho de que en 1973 lo viera 23 veces y en 1975 otras 18 veces sugiere que hubo períodos de crisis cuando requería atención constante. [...] Ella era propensa a tener ataques de ansiedad, incluyendo ansiedad de aniquilación –su repetido sentimiento de no ser nada (a menudo en contra de un sentimiento de omnipotencia), a veces acompañada de ideas suicidas– y tenía relaciones objetales difíciles, tanto con su familia primaria, como con la familia que tendría después del matrimonio. (Kuspit 2012, p.18)

En 2007 su asistente Jerry Gorovoy descubrió dos cajas de notas sueltas en la casa de Bourgeois en Chelsea y después de su muerte en 2010 descubrió dos más. Los documentos que se encuentran en ellas muestran infinidad de asociaciones libres o escritos automáticos, dispuestos en pilas o espirales como la poesía concreta, y con frecuencia se relacionan con su análisis y sus conflictos psicológicos.⁵

Philip Larrat-Smith, editor de los dos volúmenes publicados para la exposición “The Return of The Repressed” (2012), fue contratado en 2003 como archivista literario de los Archivos de Louise Bourgeois, y trabajó intensivamente en sus escritos hasta la finalización de este proyecto.

Para Larrat-Smith los escritos psicoanalíticos han enriquecido e incrementado nuestra comprensión del trabajo y de la vida de Louise Bourgeois. Además nos muestran “las interconexiones entre su psicoanálisis, sus lecturas especializadas sobre el psicoanálisis, su excéntrica producción artística, su relación con los materiales y su inventiva formal.”

El psicoanálisis dio forma al arte de Bourgeois y su arte dio forma al psicoanálisis. O en palabras de Nixon, quién también contribuyó en la misma publicación:

La revelación de los escritos psicoanalíticos de Bourgeois –un compendio de sueños, síntomas, recuerdos, fantasías, angustias, deseos, y quejas, intercalados con dibujos, anotaciones sobre sus lecturas, reflexiones post-sesión y ocasionales hallazgos de

⁵ Idem.

sabiduría analítica– son descubrimiento tan significativo para la historia del psicoanálisis como para la historia del arte. (Nixon, 2012, p. 85)



LB-0127. Hoja suelta, alrededor de 1958. 21,6 x 28 cm.
(Larratt-Smith 2012a, p.85)

Para terminar un texto muy significativo escrito en una hoja suelta que describe su ambivalente relación con el análisis:

“El análisis
 es un trabajo
 es una trampa
 es un trabajo
 es un privilegio
 es un lujo
 es un deber
 es un deber para mí
 mis padres
 mi esposo
 mis hijos
 es una vergüenza
 es una tarifa
 es una historia de amor
 es un *rendez-vous*
 es un juego de gato y ratón
 es un entierro
 es una broma
 me hace impotente
 me convierte en policía
 es un mal sueño
 es mi interés
 es mi campo de estudio
 es más de lo que puedo manejar
 me enfurece
 es un hastío
 es una molestia
 es un fastidio.”

(Texto en hoja suelta aprox. 1958 en Larratt-Smith, 2012, p. 6)

Para terminar una larga cita valiosísima de nuestro estimado Christopher Bollas, sobre la importancia de la transferencia/contratransferencia en el análisis del psicoanalizado, que puede ayudar a entender a los foráneos de esta disciplina, cómo funciona el psicoanálisis. Pretende también ser un pequeño homenaje al trabajo de Lowenfeld como terapeuta y sobre todo aparejador de las grandes estructuras generativas⁶ que Bourgeois fue capaz de construir, gracias al compromiso y profesionalidad de su psicoanalista.

⁶ Hemos explicado el concepto de “estructura generativa” ampliamente en el capítulo dos de esta tesis.

En este libro sostendré que la mayor parte de lo que acontece en psicoanálisis (como en la vida misma) es inconsciente. [...] Después de todo, una de las principales premisas de Freud sobre el inconsciente es que sólo podía conocerse de manera indirecta, y si hacemos extensiva su teoría de los procesos inconscientes a la experiencia del sí mismo, veremos que la esencia de ésta sólo es conocida fragmentariamente por la conciencia del propio sujeto y por ende es menos transmisible. (Bollas, 1994, p. 15)

Pero cuando analista y paciente trabajan en tareas asignadas preconscientemente, participan en decenas de miles de comunicaciones inconscientes que, aunque ninguno de ellos comprenda de forma plena, son decisivas para el uso que el paciente hace del psicoanálisis. Con el tiempo, ambos partícipes crean juntos el psicoanálisis y en ambos sobrevienen cambios profundos, aunque hemos prestado más atención a las mutaciones del analizando que a las del analista. Así debe ser, sin duda; no obstante, en este libro dedico varios capítulos a examinar cómo trabajan ambos, sin saberlo, en el desarrollo de nuevas estructuras psíquicas que el paciente podrá luego emplear para modificar su vida de manera radical. (Bollas, 1994, p. 16)

Y así fue para Bourgeois, quién gracias a su larguísimo psicoanálisis con Lowenfeld fue capaz de modificar radicalmente su vida, salió de la depresión, se conoció a sí misma en profundidad, fue capaz de ver su pasado desde diferentes perspectivas y desarrolló un arte capaz de reinventarse a sí mismo en numerosas ocasiones, rico estéticamente y profundo en significados.

3.1.3 Arte y psicoanálisis para el buen juicio

*Creo que llamaste a Freud “folclorista”. Era importante Freud para ti?
“Oh sí, porque yo vivo para mejorar –y solamente Freud puede hacer eso.
[...] Me he pasado toda la vida dedicada a la auto-superación –auto-análisis,
que es lo mismo. Mi marido una vez me dijo: “Te queremos cuando trabajas”
–es decir, el trabajo es una especie de viaje hacia la auto-superación. Si
llegas a la compasión entonces todo el mundo te querrá, porque serás digno
de ser amado.” Publicado por primera vez en verano de 1993 en *Modern
Painters*, vol. 6, núm. 2, pp. 38-43, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 243)*

He aquí la mágica ecuación de Bourgeois: vida, trabajo, auto-análisis, auto-superación, compasión, dignidad y amor. Bourgeois vive intensamente, y su antídoto para superar las difíciles vicisitudes y tendencias naturales que uno pueda tener hacia la depresión, la falta de creatividad y sobre todo, autoestima, es el trabajo constante y apasionado, trabajo exterior, a través del arte, e interior, a través del auto-análisis, ambos con el objetivo de mejorar, como artista y como persona.

Evidentemente aquí no estamos descubriendo la sopa de ajo sino reiterando el más común de los sentidos. Pero quizá por eso, porque es tan obvio que a veces se pasó por encima, vale la pena recalcar que Bourgeois es una trabajadora nata, y que trabajó y se trabajó hasta el final de su vida, y que sin este esfuerzo colosal nunca habría llegado a producir un cuerpo de obra tan magnífico, magnético y admirable.



Je Les Protégerais (2002)
Lápiz y lápiz de color sobre
papel. 24,1 x 20,3 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 84)

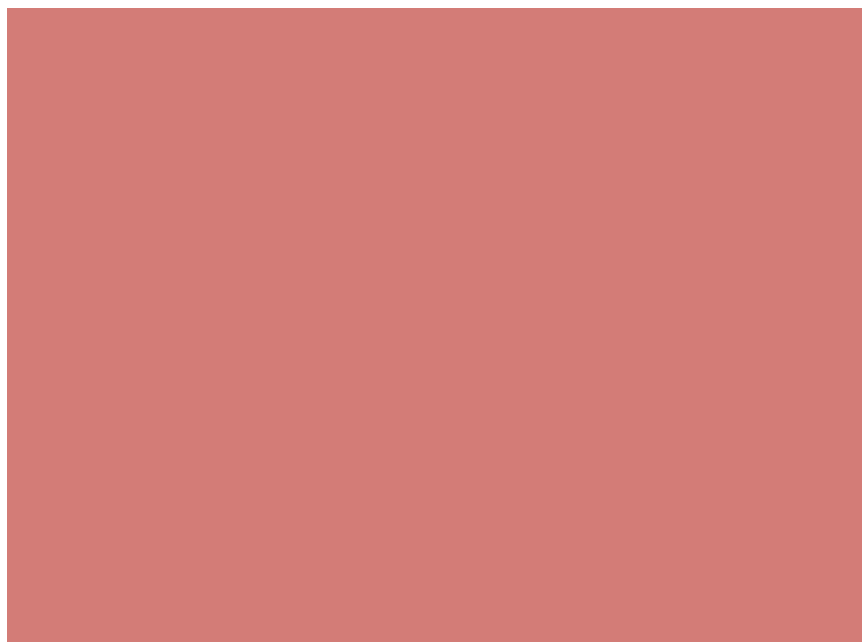
He aquí algunos ejemplos más concreto de cómo su trabajo a través de la expresión artística, y en concreto del grabado, es parte del proceso que le permite conseguir cierto equilibrio psíquico y mantener el control de sus emociones. Se trata de un análisis elaborado por Deborah Wye, a quién ya hemos citado anteriormente y quién es una de las grandes conocedoras y conocidas de Bourgeois:

Su imaginería con frecuencia parece surgir de un intento de analizar una situación dolorosa y querer imponer control. Como ella dice: “Hay que construir una estrategia un poco miserable para derrotar a la desesperación.” Su objetivo es poner orden al caos que siente y que a menudo la abrume y afecta a sus relaciones con los demás. Ella quiere sobrevivir y cree que la supervivencia es posible. [...] Mientras lucha por equilibrar impulsos de desesperación y esperanza en conflicto, sostiene que un nuevo comienzo siempre es posible. Mañana se convierte en simbólico, así como en el

momento literal para empezar de nuevo. Hace poco encontró una frase en un diario de los años cincuenta que todavía hoy encuentra muy significativa: “En el estado de ánimo más oscuro, en un extremo, hay el suicidio; en el otro extremo hay un baño de gratitud.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 18)

El peligro que Bourgeois siente es debido a la imprevisibilidad de sus estados de ánimo es evidente en las imágenes que evocan huracanes, tornados, inundaciones y ríos. Al comentar *Tempete du vent*, preguntaba: “¿Cómo sobrevivir... ¿cómo mantener el equilibrio durante un huracán?” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 18)

El color rojo en su trabajo puede señalar peligro o violencia, sobre todo en contraste con su azul apaciguador y puro. Uno de los objetivos de su trabajo es exorcizar los temores “de ser arrastrada y destruida.” Todavía está de acuerdo con un comentario que una vez le hicieron: “Louise, tienes miedo de ti misma, de lo que tú puedas hacer, no tienes miedo de los demás.” Ella explicó que “esto tiene relación con todo, incluso hoy en día.” (Wye & Museum of Modern Art of New, 1994, pp. 18-19)



1995 Storm at Saint Honoré (1995)
Grabado calcográfico y punta seca. 68,8 x 96,4 cm.
(<http://www.moma.org/>)

3.1.3.1 El acceso al inconsciente y sublimación

“El arte es un privilegio, una bendición, un desahogo [...] El privilegio era el acceso al inconsciente. Es un privilegio fantástico tener acceso al inconsciente. Tenía que ser digna de ese privilegio, y ejercerlo. También fue un privilegio ser capaz de sublimar. Mucha gente no puede sublimar. No tienen acceso a su inconsciente. Hay algo muy especial en ser capaz de sublimar ... y algo muy doloroso al acceder a él. Pero no hay escapatoria ... no se puede renunciar al acceso una vez le ha sido concedido, lo quiera o no.” (Kuspit, 1988, pp. 67–68)

El arte es realmente un privilegio para Bourgeois porque le permite auto-analizarse y auto-realizarse. Auto-analizarse cuando a través de los recuerdos, de los viajes de la memoria y sobre todo del acceso al inconsciente consigue perderse en su sí misma durante largas horas diarias y nocturnas dedicadas al arte. Luego su yo totalizante y racional analizará todas las expresiones de sí misma en búsqueda de significado.

Herkenhoff: ¿Pierdes la noción del tiempo cuando estás tallando o dibujando?

Bourgeois: “Por supuesto que se pierde la noción del tiempo. Sigues el placer de la actividad de dibujar. No te importa el resultado que vas a obtener. Todas las conexiones son inconscientes. No sabes dónde vas a terminar. Es un viaje sin objetivo.” (Paulo Herkenhoff en conversación con Louise Bourgeois en Storr et al. 2003, p.8)

El arte es también un privilegio porque le permite sublimar. La sublimación es un término usado por Freud que se refiere a un mecanismo de defensa maduro que transforma a nivel psíquico los impulsos o idealizaciones que no son del todo aceptables socialmente en acciones o comportamientos que sí lo son.



Sin título (1950)
Tinta sobre papel.
35,5 x 30 cm. Collection
John Eric Cheim, New York.
(Bernadac, 1995, p. 32)

Para Freud la sublimación era un símbolo de madurez, y por lo tanto de civilización, que permite que las personas funcionaran normalmente, de manera aceptable, dentro de su cultura. Definió sublimación como el proceso mediante el cual se desvían los instintos sexuales, libidinales, hacia actividades de valor social. Sublimar consistiría en realizarse a través de actividades creativas o de prestigio para la sociedad como el desarrollo de actividades físicas superiores, el desarrollo científico, artístico o ideológico, y que a su vez sirven para ensanchar la cultura y la sociedad donde se suceden.

“Soy un tipo de persona adictiva y la única manera de detener una adicción es convertirse en adicto a otra cosa, algo menos dañino. ¿Cuál es ese sustituto? Es mi cuerpo de trabajo. Las esculturas revelan una vida basada en el erotismo; [...] Hay que diferenciar entre el sexo, que es una función, y el erotismo, que abarca mucho más. En primer lugar, el erotismo puede ser real o imaginario, correspondido o no. Existe el deseo, el coqueteo, el miedo al fracaso, la vulnerabilidad, los celos y la violencia. Me interesan todos estos elementos.” Declaraciones publicadas por primera vez en 1992 por Ammann Verlag, Zurich, en *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* de Christiane Meyer-Thoss, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 226)

El instinto sexual, la libido, como describe Bourgeois, hay que diferenciarla del sexo o del acto sexual en sí, para entenderla como una energía erótica, una pulsión que requiere vías de expresión para que el individuo pueda mantener un buen equilibrio psicológico.

Nunca una artista ha sido tan lúcida sobre el laboratorio de sus sublimaciones. Excepto cuando esta lucidez se plasma en el espacio de sus obras: allí, las palabras se anulan en el bronce, el hierro, el vidrio y la madera ... Y los pensamientos-mariposa que han alimentado e iluminado los gestos se transforman en una mezcla de préstamos remodelados; paisajes plurales, renacimientos, laberintos multifacéticos de floraciones, caleidoscopios de identidades ausentes, ambigüedades polimórficas: vitalidad politópica. (Kristeva, 2007, p. 250)

3.1.3.2 “El arte es garantía de salud mental”

Ésta es una de las frases más conocidas de Bourgeois, “El arte es garantía de salud mental” [Art is a Guaranty of Sanity]. Esta idea, aunque no es la temática de su arte, sí transmite la importancia que la práctica del arte ha tenido para que la artista pudiera mantener un equilibrio psicológico, pudiera temperar sus épocas más oscuras y lidiar con sus demonios más profundos.



Art is a Guaranty of Sanity (2000)
Lápiz sobre papel rosa. 27,9 x 21,6 cm.
Colección del MoMA, Nueva York.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 60)

Esta elaboración del arte como posible herramienta para el bienestar personal ha sido muy desarrollado por estudios como el arte terapia, y algunas de las tesis que se han hecho en España en relación con Louise Bourgeois abordaban su arte desde esta perspectiva, es decir, desde el valor terapéutico del ejercicio artístico.

Aquí hay dos ideas principales. La primera es que el arte permite abordar temas que son demasiado dolorosos o complejos para hacerlo de manera consciente o directa. Es decir que la práctica del arte concede espacio y tiempo psicológico para que el

inconsciente los elabore. Por lo tanto es un proceso de elaboración necesario para poder crear nuevas estructuras de pensamiento que nos permitan ver las cosas desde otros puntos de vista, que podamos manejar desde la consciencia.

“Las conexiones que hago en mi trabajo son conexiones a las que no puedo hacer frente. Son conexiones realmente inconscientes. El artista tiene el privilegio de estar en contacto con su inconsciente, y eso realmente es un don. Es la definición de cordura. Es la definición de autorrealización.” Declaraciones hechas durante el rodaje del film de Marion Cajori y Amei Wallach (*Bourgeois et al.*, 1998, p. 367)

“Expresarse libremente es sagrado y fatal. Es una necesidad. La sublimación es un regalo, un golpe de suerte. Lo uno no tiene nada que ver con lo otro. Hoy digo en mi escultura lo que no pude descifrar en el pasado. Fue el miedo lo que me impidió entender. El miedo es lo peor. Te paraliza.

La otra idea es que el arte es un proceso mediante el cual los pensamientos se convierten en dibujos, pinturas y esculturas. Es decir, se trata de crear realidades tangibles que llenan el vacío del abandono, de la separación o de la muerte, entre otros.

“Una vez la escultura está terminada, ha cumplido su propósito y ha eliminado las preocupaciones que tenía. La ansiedad ha desaparecido para siempre. Nunca volverá. Lo sé. Funciona” (Storr, 1986, p. 142)

Mi escultura me permite volver a experimentar el miedo, para hacerlo físico, así soy capaz de acabar con ello. El miedo se convierte en una realidad. La escultura me permite volver a vivir el pasado, ver el pasado de manera más objetiva y realista.” (Meyer-Thoss 1992, p.195)

Y finalmente, una vez elaborado el hecho, la vivencia o el recuerdo en el inconsciente, y creado el objeto o la forma artística, permite la reflexión consciente. Analizar los resultados y teorizar sobre la práctica, ambas son actividades intelectuales posteriores a la creación artística que aportan otro tipo de realización a la artista.

“Organizo una escultura de la forma en que organizamos un tratamiento para los enfermos. Será mejor que sepas lo que estás haciendo. Tienes que tener una estrategia para obtener los resultados deseados. Mis esculturas son ecuaciones infalibles. Las ecuaciones tienen que ser probadas. ¿Baja la tensión, se ha eliminado la compulsión, se ha ido el dolor? O bien funciona o bien no funciona.” Declaraciones publicadas por primera vez en 1992 por Ammann Verlag, Zurich, en *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* by Christiane Meyer-Thoss cit. en (*Bourgeois et al.*, 1998, p. 226)



Medical Horizontal (double sided) (1992)

Tinta, lápices de colores y corrector. 22,9 x 30,5 cm. Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 71)

Y para terminar este punto, una cita de Kristeva, para quién cuerpo y mecanismo son una misma cosa, con el objetivo de mostrar el interés de Bourgeois por comprender el proceso de la sublimación:

“No estoy interesada en el cuerpo: Estoy interesada en el mecanismo.” Por supuesto: el cuerpo es un mecanismo y el mecanismo es más fuerte que el cuerpo; más fuerte que la mujer, más fuerte que el hombre, más fuerte que el miedo o la muerte. El cuerpo se transforma en un mecanismo; ¿es esto a lo que llaman ‘sublimación’? Ella/Pequeña Guisante lee a Freud. No lo admite, pero ella misma lo pone de manifiesto: “Todo conduce [a] tu capacidad de sublimación.” (Kristeva, 2007, p. 247)

3.1.3.3 Psicoanálisis en el arte y viceversa

Investigación simultánea

Bourgeois trabaja con el psicoanálisis como un área de investigación, tanto en su desarrollo teórico como en el desarrollo de la práctica artística. Es una situación especial, única. (Mignon Nixon cit. en Daniel et al., 2007)

El descubrimiento de los escritos psicoanalíticos de Bourgeois permitió que muchos estudiosos de la obra de la artista desde la vertiente del psicoanálisis pudieran acceder a un cuantioso volumen de material que evidenciaba el impacto de la práctica psicoanalítica en los procesos creativos de Bourgeois. La gran mayoría de estos escritos eran inéditos y pusieron en relieve la escritura como dimensión creativa de la artista. Además de los escritos también se incluyen notas de proceso y grabaciones de sueños, comentarios y críticas de textos que reflejan sus lecturas sobre psicoanálisis de Sigmund Freud, Marie Bonaparte, Melanie Klein, Anna Freud, Karen Horney, Otto Rank, Carl Jung, Wilhelm Stekel, Françoise Dolto, Ernst Kris, Susanne Langer, Jacob Moreno y Bruno Bettelhei, entre otros. Así, esclarecen las interconexiones entre su propio psicoanálisis, su lectura sobre literatura psicoanalítica, su excéntrica producción artística, su relación simbólica con los materiales y su ingenio formal. (Larratt-Smith et al., 2012, p. 13)



Sin título (double sided) (1995)
Tinta y lápiz sobre papel.
30,5 x 22,9 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 31)

Los escritos psicoanalíticos permiten profundizar en un período relativamente desconocido de la vida de la artista, entre 1952, cuando aún estaba articulando su serie de personajes de madera monolíticos y segmentados, y 1964, cuando presentaría su nuevo trabajo en la Galería Stable de Nueva York:

Su grado de riqueza en los detalles y en la variedad de emociones que presenta confirma la afirmación de Lucy Lippard: “rara vez un arte abstracto ha sido tan directa y honestamente conformado por la psique de su creador.” (Larratt-Smith, 2012, p. 8)

En el mencionado catálogo encontramos también un ensayo muy interesante de Mignon Nixon bajo el título de “L.”, que hace referencia al apellido de su psicoanalista Henry Lowenfeld. Para Nixon, marxismo y psicoanalismo fueron las lenguas vehiculares de los intelectuales de los Estados Unidos entre los años 30 y 40. Los artistas expresionistas abstractos, contemporáneos de Bourgeois, conocían a Freud y Jung, y hablaban de su arte en relación al inconsciente y con el lenguaje visual del mundo de los sueños, siendo todo ello herencia del surrealismo. Para Nixon, en cambio, la relación de Bourgeois con el psicoanálisis era de otra magnitud, ya que su compromiso con la psicología y el psicoanálisis eran mucho mayores. Bourgeois creía firmemente que el artista tenía el privilegio de acceder al inconsciente pero no a través del sueño, si no en la vigilia del ensueño. Bourgeois además poseía una capacidad excepcional para expresar realidades psíquicas de manera simbólica y entendía el arte como una cura o exorcismo momentáneo de los traumas del pasado. Finalmente, gracias a su indagación en las profundidades de su inconsciente, el artista fue capaz de crear poderosas imágenes de significado universal, conjugando las diferentes formas de conocimiento que afloran a través de la práctica de la escultura y del psicoanálisis.

Para Nixon la decisión de Bourgeois de ofrecer las notas de su análisis para ser estudiadas, de exponer su fiel registro de defectos humanos a cualquier lector, y por tanto de exponer su intimidad, es en el fondo una invitación a compartir su interés hacia aquello –pulsiones, instintos, sentimientos, pensamientos y actos– que no son tan *buenos* en los seres humanos. A su vez, su valentía es también un gesto coherente con todo su trayecto en el arte, como un arte surgido de la subjetividad. A menudo se considera que la obra de Bourgeois se abstiene de la política, aparte de su compromiso con el feminismo. Para Nixon no es sorprendente, porque la división entre lo subjetivo y lo social “podría calificarse como una condición definitiva del discurso político, incluso del de izquierda, y que se invoca ritualmente en la crítica política del psicoanálisis.” Bourgeois no reivindicó el significado político de su arte, pero:

dedicado como estaba a examinar las vicisitudes de las pasiones y las fantasías oscuras de la vida cotidiana, su arte era políticamente significativo al cuestionar la

brecha psico-social. Su rechazo de los mitos culturales acerca de la relación materno-infantil es fundamental en esta tarea que empezó, tal vez de forma crucial, antes del análisis. Bourgeois trae al psicoanálisis preguntas sobre la maternidad, y utiliza el psicoanálisis, tanto en la teoría y como en la praxis, para explorar la dinámica de la subjetividad materna en su arte. (Nixon, 2012, p. 87)

Y esto nos lleva a concretizar en el siguiente punto una de las grandes aportaciones de Bourgeois al psicoanálisis Freudiano.

La agresividad materna en el psicoanálisis

Como nos cuenta Nick Mansfield, investigador del concepto de subjetividad, Freud desarrolló toda su teoría sobre la formación del sujeto como un modelo pensado para el hombre, y no para la mujer. Su ignorancia sobre las experiencias vivenciales de las mujeres, hace que su modelo de lo femenino fuera una adaptación inversa del modelo masculino. Por esa misma razón, muchos de los temas relativos a la mujer nunca fueron desarrollados en sus teorías –las relaciones de las mujeres como hijas con sus madres, por ejemplo, la experiencia de la maternidad, los roles sociales de



*The Punishment of the Dagger
Child (double-sided) (1998)*
Tinta y gouache sobre papel.
29,2 x 22,9 cm.
Foto de Volker Naumann.
(Larratt-Smith 2012, plate 63)

la feminidad. Muchos de los temas referentes a la mujer y a lo femenino en referencia a la teoría del psicoanálisis serían revisados y tratados por teóricos posteriores, muchos de ellos considerados posmodernistas.

Por ese motivo, una de las grandes aportaciones de Bourgeois al psicoanálisis es el tratamiento psicoanalítico de una mujer realizado con mucha profundidad, durante más de tres décadas, con un mismo doctor. Una mujer con mucho carácter, que a su vez es artista y lleva sus experiencias y análisis al mundo del arte, y que además es estudiosa de esta teoría, revirtiendo sus conocimientos hacia ella y cuestionando sus axiomas desde el lugar de una mujer. Es decir, que ensancha y añade perspectiva al modelo freudiano.

En particular, argumenta Nixon, que Bourgeois

pone en un primer plano la agresión femenina en el psicoanálisis, convirtiéndolo en el tema principal. [...] Bourgeois era un asidua lectora de Klein, cuyas teorías, ahora lo sabemos, tuvieron un papel temprano y prominente en su propio análisis. Lowenfeld postuló la ansiedad de agresión –temor de los propios impulsos destructivos y sus perjudiciales efectos– como “el problema de fondo” del análisis de Bourgeois, una postura kleiniana clásica. (Nixon, 2012, p. 85)

En repetidas ocasiones [Bourgeois] rompió el tabú cultural sobre la agresión materna, por ejemplo, creó obras en que la ansiedad de agresión se extiende provocativamente a la relación madre hijo. A medida que la ira, o la cólera [*colère*] se intensifican y se suceden en la escena doméstica, los altibajos de furia y de remordimiento están bajo el escrutinio implacable de la más escrupulosa de las crónicas. “Estaba tan enfadada que yo / tenía miedo de lo que podía hacer. Necesitaba todo / controlarme a mí misma y eso / me retuvo de responder / me sentí paralizada por mi propia violencia”, escribe el domingo 9 de mayo, 1954, Día de la Madre, en un calendario de bolsillo impreso comercialmente. (Nixon, 2012, p. 86)

Bourgeois no es obediente a las expectativas que la sociedad espera de una mujer, tampoco lo es con la teoría del psicoanálisis ni con su analista, a quienes interroga y cuestiona constantemente. En sus libretas se encuentran comentarios mordaces que cuestionan los roles de la mujer, lo que significa ser una buena esposa, una buena madre o una buena anfitriona. Sobre lo que se presupone que tiene que ser su actitud hacia las figuras masculinas que la rodean. Y constantemente analiza sus propios impulsos violentos o sus sentimientos de agresividad hacia sus allegados, dándoles una expresión, hablando de ellos y por tanto haciéndolos reales, y rompiendo los mitos sobre su inexistencia en las mujeres o en las relaciones de ellas con sus hijos. (Nixon, 2012, p. 86)



The Good Mother (2007)
Gouache sobre papel. 31,7 x 27,9 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 83)

La integridad del objeto

En el segundo capítulo hemos hablado de una parte de la teoría de Bollas como apoyo para interpretar la serie *Cells* de Bourgeois. En ella Bollas habla de cómo, a medida que vivimos nuestra vida, vamos invistiendo todo tipo de objetos –una pieza de ropa, una canción, un lugar específico, un material, un olor– con nuestra subjetividad. Al realizar una acción y no otra –tomar un café con un amigo, ver el vídeo de una canción de moda o concentrarse en una imagen– estimula nuestra experiencia interna en una dirección, y por tanto cada objeto o forma nos puede transformar potencialmente en un sentido. Para Bollas sería muy interesante desarrollar lo que él llama una “filosofía de la integridad del objeto”, estudiando cómo las diferencias estructurales de cada tipología de objetos tienen una influencia distinta en la persona que se allega a ellos o los experimenta. De esa manera, si supiéramos en qué manera determinados objetos pueden llegar a modificar nuestras texturas psíquicas, y por tanto nuestra subjetividad, quizá los usaríamos de distinta manera.

Por ejemplo, [...] la experiencia musical y el proceso literario son distintos tipos de objetos, cada uno con su propio “potencial de procesamiento”, de modo que apelar a uno u otro me involucrará en una forma distinta de transformación subjetiva, procedente de la integridad estructural del objeto.

Pienso que el psicoanálisis, entre otras disciplinas, podría enriquecerse desarrollando una filosofía de la integridad del objeto que nos permitiera considerar qué formas elegimos para la textura psíquica sí mismo. (Bollas, 1994, p. 15)

Creo que, sin ser consciente de ello, tanto Bourgeois como muchos otros artistas investigan, es decir experimentan, aplican y reflexionan sobre la integridad de los objetos que utilizan en su trabajo. Las *Cells* de Bourgeois y su taller están llenos de artilugios y materiales que ayudan a la artista a desarrollar la textura psíquica de su sí misma. Algunos objetos o combinaciones de objetos consiguen determinadas texturas que ayudan a la persona a proyectarse, a perderse en su sí mismo y a conocerse mejor.

Si estudiáramos el efecto estructural que un objeto ejerce sobre el sí mismo, o sea, si dedicáramos más tiempo a reflexionar sobre los distintos efectos potenciales de transformación que ese objeto tiene, podríamos profundizar nuestra comprensión de la naturaleza de la vida humana. Me ha parecido llamativo, por lo tanto, que en la “teoría de las relaciones objetales” se preste tan poca atención a la nítida estructura del objeto, habitualmente considerado como un recipiente que contiene las proyecciones del individuo. No cabe duda de que los objetos nos portan, pero, irónicamente, es el hecho de que sostengan nuestras proyecciones lo que hace que sus

características estructurales sean más importantes, ya que también nos colocamos a nosotros mismos en un recipiente que, al ser reexperimentado, nos procesará según su integridad natural. (Bollas, 1994, p. 14)

Creo que Bourgeois como artista escoge minuciosamente los objetos que la rodean, los trabaja, los reinterpreta, los aproxima desde muchas direcciones hasta que de alguna manera, el cuerpo de su obra se convierte en ella misma.

Como si de escayola se tratara, uno acaba teniendo la forma de lo que lo contiene. Cuando nos proyectamos en un tipo de objeto, su estructura, la estructura que nos acoge acabará dándonos forma como si de un molde se tratara. Por eso, el estudio de los objetos, de sus potenciales de transformación y de las relaciones objetales, a las que Bourgeois contribuye con su obra, permite comprender un poco más la naturaleza de la vida humana.

3.2 La re-vuelta como máxima

La revuelta, pues, como retorno-vuelta-desplazamiento-cambio, constituye la lógica profunda de cierta cultura que quisiera rehabilitar, una cultura cuya agudeza me parece hoy seriamente amenazada. Pero volvamos de nuevo al sentido de esta revuelta que, en mi opinión, caracteriza de forma tan profunda a lo más vivo y prometedor de nuestra cultura. (Kristeva, 2000, pp. 16–17)

La segunda sección del tercer capítulo se titula la “re-vuelta como máxima” porque la idea de re-volver se ajusta a la manera de obrar de Bourgeois durante toda su larga vida. Está presente en su trabajo personal, a través del psicoanálisis y de la interrogación interior, y en su trabajo artístico, a través de una re-vuelta a unos temas que conforman el núcleo de su arte, estando ambos trabajos íntimamente relacionados. En los tres apartados que siguen a continuación nos centraremos en la revuelta en el proceso y la producción creativa.

En el primer apartado, “Retornar para re-inventar” empezaremos viendo como esta máxima adopta diferentes enunciados que caracterizan y están muy presentes en su obra. El primero lo conforma su lema “I Do, I Undo, I Redo” [Hago, deshago y rehago] que dio título a su mayor instalación escultórica y cuyo significado explicó ampliamente. Seguiremos con el concepto de la espiral, omnipresente en su recorrido y que también representa esta re-vuelta constante a unos mismos lugares de pensamiento y ejecución. Acabaremos con otro enunciado, esta vez de tipo más confesional y tradicionalmente vinculado a la fe cristiana, también muy presente y que implica un retorno para poder reparar y resucitar a un nuevo estado, que hemos titulado “Restauración, reparación y resurrección.”

En el segundo apartado, “Series y familias temáticas” ilustraremos lo que hemos argumentado en el apartado anterior a través de series y de familias temáticas concretas de la obra de Bourgeois. Con ello ejemplificaremos esta re-vuelta constante a los mismos temas que otorgan coherencia y consistencia a propuesta artística. Para ello se han escogido cuatro series, entre los múltiples temas y subtemas que constituyen su trabajo:

En el tercer y último apartado, “Volver a lo corpóreo” se explica esta revuelta durante el proceso de creación del arte en el aspecto más físico de la producción artística. Se ha escogido el concepto de *corpóreo* porque contiene una doble vertiente en su significado a la cual nos queremos referir. Por un lado habría el retorno constante de Bourgeois hacia un arte muy matérico y consistente. Un arte

dónde lo corpóreo es esencial. Una manera de hacer y un resultado final que se contraponen a las grandes tendencias en el arte del siglo XX hacia lo inmaterial, lo experiencial y lo efímero, y a las nuevas tecnologías que rigen la vida occidental en el siglo XXI, y que nos conducen hacia un mundo digital y virtual. Por el otro lado, y más específicamente, *corpóreo* también se refiere a lo corporal o relativo al cuerpo. Bourgeois re-vuelve a la representación de la figura humana, tan denostada durante el siglo XX por ser uno de los elementos distintivos del arte clásico y el motivo principal de una expresión considerada burguesa y falta de significados relevantes para la nueva sociedad que se estaba gestando. En el arte de Bourgeois a menudo aparece el cuerpo humano, pero reinventándolo, diciéndolo desde su singular perspectiva, restaurando en tema desde otro lugar muy distinto a la idealización clásica de la figura humana. Fragmentado o completo, con materiales duros o con tejido, en grupo o solitario, de pie o colgando, pero siempre contando historias actuales a partir de él.

3.2.1 Retornar para re-construir

“Hay un largo lapso de tiempo entre la primera visión creativa y el resultado final; a menudo es una cuestión de años. Por ejemplo, las formas huecas aparecieron por primera vez en mi trabajo como un detalle, y luego crecieron en importancia hasta que su conciencia se cristalizó en una visita a las cuevas de Lascaux, con su manifestación visible de forma negativa envolvente, producida por un torrente de agua que ha dejado su olas sobre el techo: mi preocupación subyacente ha sido constante, pero me ha costado siete años desarrollarla y darle una forma final.” (Bourgeois, c.1960, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 74)

“Si me preguntan qué quiero expresar, entonces tiene más sentido. Aquí al menos hay un misterio del que podemos hablar, ya que durante toda la vida he querido decir lo mismo. La consistencia interna es el test del artista. La decepción repetida en su expresión es lo que lo mantiene trabajando.” (Declaraciones publicadas en 1969, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 91)

3.2.1.1 I Do, I Undo, I Redo

¿Cómo se mide el éxito personal en el arte?

“El éxito personal en el arte se mide por cuan cerca has llegado de lo que quieres decir en tu obra.” (Bourgeois et al., 1998, p. 92)

“[...] El resultado no es en absoluto lo que uno había planeado. El único remedio contra el desorden es el trabajo. El trabajo pone orden en el desorden y control sobre el caos. Hago, deshago y rehago, soy lo que estoy haciendo. El arte me agota. Sin embargo, trabajo todos los días de mi vida.” (Louise Bourgeois cit. en Storr et al., 2003, p.8)

En el año 2000 se inauguró la Serie Unilever, un proyecto que comisionó a artistas para que instalaran su obra en la gigantesca entrada de la Tate Gallery (Turbine Hall) durante cinco años consecutivos.

En el prólogo del catálogo Lars Nittve, director de la Tate Modern, escribió que sabían que el primero en afrontar el reto de trabajar en un espacio tan grande como una catedral, debía de ser un artista especialmente valiente. Su equipo decidió de inmediato que esa persona sería Louise Bourgeois, quién ya tenía 89 años y había demostrado con su obra más reciente que poseía un gran sentido de la libertad.

Bourgeois instaló tres torres gigantes de acero llamadas *I Do, I Undo, I Redo* (1999-2000) acompañadas por *Maman* (2000), la mayor escultura de la serie de arañas hecha hasta ese momento. Las tres torres tenían una plataforma a la que se podía subir en su parte superior, así como espacios para que los visitantes se encontraran y pudieran dialogar. En dos de las plataformas superiores, había espejos gigantes. Se trataba de una instalación donde establecer relaciones entre los visitantes y la obra.

“I Do, I Undo, I Redo” describe el proceso de trabajo de Bourgeois. Es una máxima que caracteriza a su recorrido artístico. Bourgeois hace en cualquier momento. Días, meses o quizá años después revuelve a lo hecho, lo cuestiona, lo deconstruye, lo analiza, para dejarse llevar de nuevo por su influencia desde la perspectiva actual, es decir, desde una nueva perspectiva que permite rehacerlo, reinventarlo, dándole una nueva vida con significado propio.

A continuación transcribo el texto de Bourgeois que explica el título de esta obra:

“HAGO es un estado activo. Es una afirmación positiva. Estoy en control y me muevo hacia delante, hacia una meta o un deseo. No hay temor. En términos de una relación, las cosas están bien y en paz. Soy la madre buena. Soy generosa y cariñosa – la que da, la que provee. Es el “te quiero” incondicional.

DESHAGO es desenmarañar. El tormento porque las cosas no están bien y la ansiedad de no saber qué hacer. Puede haber una destrucción total en un intento de encontrar respuesta, y puede haber una violencia terrible que descienda hacia la depresión. Uno se queda inmóvil tras el miedo. Es la vista desde el fondo del pozo.

En términos de relación con los demás, es el rechazo y la destrucción total. Es el retorno de lo reprimido. Me llevo las cosas. Destrozo las cosas, las relaciones se rompen. Soy la mala madre. Es la desaparición del objeto de amor. La culpa conduce a una profunda desesperación y pasividad. Uno se refugia en la propia guarida para planear una estrategia, recuperarse y reagruparse.

REHAGO significa que se encuentra una solución al problema. Puede que no sea la respuesta final, pero es un intento de ir adelante. Se establecen relaciones con los demás, se ha logrado la reparación y la reconciliación. Las cosas vuelven a la normalidad. De nuevo, hay esperanza y amor.” Louise Bourgeois, 28 de febrero de 2000 (*Warner & Morris, 2000, p. 32*)



I Do (1999-2000)
Acero, acero inoxidable, tejido, vidrio y madera.
1651 x 600 x 600 cm. Vista de la instalación y detalles.
Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2000.



I Undo (1999-2000)
Acero, acero inoxidable, madera,
vidrio y epoxy. 1300 x 450 x 350 cm.
Vista de la instalación y detalles.
Turbine Hall, Tate Modern,
Londres, 2000.

I Redo (1999-2000)
Acero, acero inoxidable, mármol, tejido, vidrio y madera.
1750 x 900 x 600 cm.
Vista de la instalación y detalles. Turbine Hall, Tate
Modern, Londres, 2000.

3.2.1.2 Un movimiento en espiral

“La espiral es el comienzo del movimiento en el espacio” Kirili, 1989 cit. in (Morris et al., 2007, p. 279)



Spiral Woman (1951-52)
Madera pintada y acero
inoxidable.
127 x 30,5 x 30,5 cm.
Museum of Modern Art,
Nueva York.
(Morris et al., 2007, p. 280)

La espiral, una forma que da vueltas sobre sí misma repetitivamente, ha sido tomada por muchos intérpretes de Bourgeois como la metáfora de su propia evo-

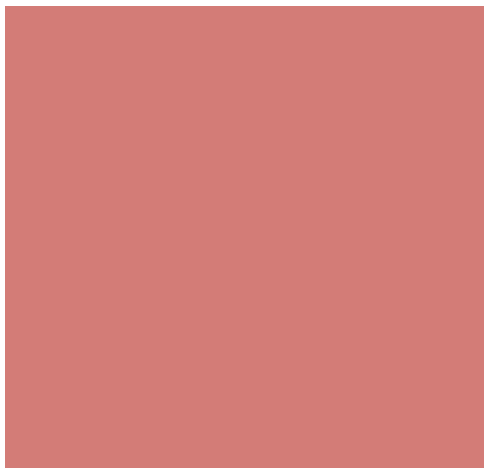
lución, sobre todo en lo que se refiere a su recurrente vuelta y re-vuelta a los mismos temas e imágenes.

La espiral es un símbolo muy potente y muy recurrente en su trabajo. Bourgeois otorga a este símbolo diferentes significados y lo representa de maneras muy distintas. Aquí presenta algunas de estas imágenes para ilustrar la importancia de la espiral y de su movimiento en la obra de Bourgeois.

“La espiral es importante para mí. Es una vuelta de tuerca. Cuando era niña, después de lavar los tapices en el río, los doblaría, los retorcería y los escurriría junto con otras personas más, para eliminar todo el agua de ellos. En el futuro, soñaría con deshacerme de la amante de mi padre. Lo haría retorciéndole el cuello. La espiral –me encanta la espiral– representa control y libertad.” Gardner 1994 cit. en (Morris et al., 2007, p. 279)



Skains (1943)
Tinta china sobre papel
gris. 30,5 x 22,9 cm.
Galerie Lelong, Zurich.
(Tàpies et al., 1990, p. 43)



Louise Bourgeois en 1960.
(Tàpies et al., 1990, p. 18)

“[...] Al ser hija de Voltaire y al tener una educación racionalista del siglo XVIII, creo que si se trabaja lo suficiente, el mundo será mejor. Si trabajo tantísimo en todos estos artilugios, “conseguiré el pájaro que quiero”... [pero aún así] el resultado final es más bien negativo. Por eso sigo adelante. La resolución nunca llega; es como un espejismo. No obtengo la satisfacción –de lo contrario me detendría y sería feliz.” (Interview with Donald Kuspit in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 162)



Torsade (1962)
 Bronce. 20,3 x 20,3 x 15,2 cm.
 Foto de Christopher Burke.
 (Larratt-Smith 2012, plate 18)



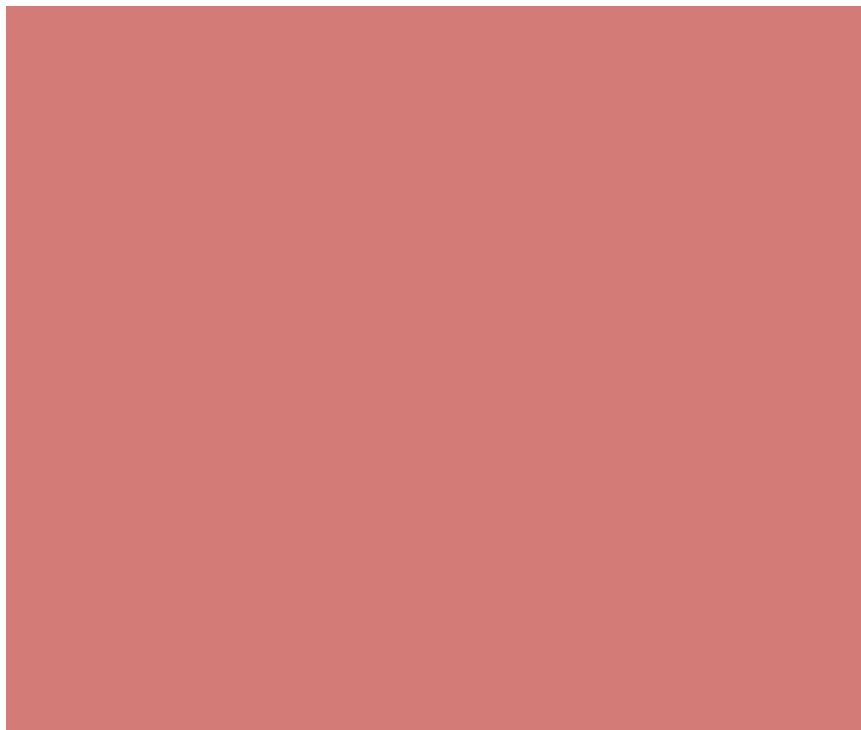
Spiral (2009)
 Gouache sobre papel. 59,7 x 45,7 cm.
 Foto de Christopher Burke.
 (Larratt-Smith 2012, plate 87)

“La espiral es alguien que no tiene un marco de referencia. Lo único es este colgante, esta fragilidad.” Entrevista con Robert Storr, c.1990., cit. en (Morris et al., 2007, p. 279)



Spiral Woman (1984)
 Bronce. 48,2 x 10,1 x 13,9 cm.
 (Kellein, 2006, p. 133)

Sin embargo, al describir las distintas espirales que aparecen en sus grabados y dibujos, reconoció los problemas que ella provoca en las relaciones. Las espirales, explicó, son “una petición para ser aceptado con diferentes estados de ánimo... una súplica de amor.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 20)



Sin título (serie espirales) (2005)
Grabado sobre madera, estampado sobre papel.
35,5 x 42,2 cm. The Easton Foundation.
(<http://www.moma.org/>)

3.2.1.3 Restaurar, reparar, resucitar

No importa lo difícil de las circunstancias, Bourgeois sigue creyendo que la regeneración o la reconciliación es la otra cara de la desesperación. Las flores que ilustran el primer volumen de *Homely Girl a Life* (1992) pueden estar rotas, pero brotarán de nuevo. [...] Interpretó el mechero Bunsen en su grabado como hacer una especie de paz con la casa que se muestra a su lado, diciendo: “Lo más hermoso de la vida es el momento de la reconciliación.” Con un cierto optimismo, señalaba a otros aspectos de su imaginaria que sugieren situaciones se pueden resolver. “Si tienes una actitud correcta, te recuperarás.” (Wye & Museum of Modern Art of New, 1994, p. 19)



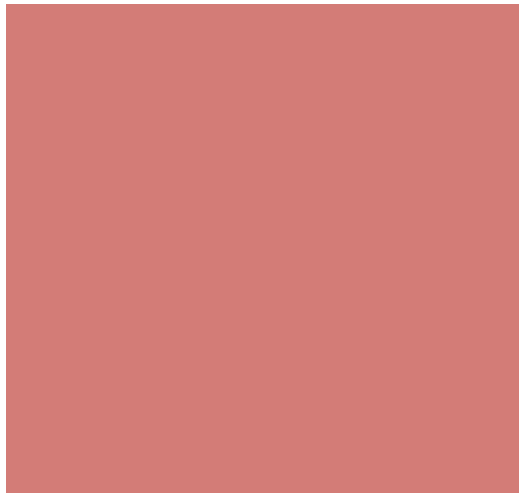
Reparation (1938-1940)
Óleo sobre tela. 76,2 x 50,8 cm.
Colección particular.
(Bernadac, 1995, p. 22)

Está sería la tercera versión de la revuelta como máxima que expongo en este apartado, similar al “hacer, deshacer y rehacer”, y también en movimiento espiral, se encuentra “restaurar, reparar y resucitar”. “Restaurar” entendido en el sentido de recuperar o recobrar, “reparar” como la acción de enmendar, de corregir o remediar, y “resucitar” referido en su sentido más coloquial, como renovar o dar nuevo ser a algo.⁷

“Cada vez que rompes algo, cavas tu propia tumba; siempre pierdes terreno.” En una reacción a una visita, apuñaló una hoja de papel que tenía para *Appointment at II:00 am* (1989), que luego sirvió como maqueta para un posible múltiple. Al hacer *Whitney Murders* (1978), golpeó las láminas con tipos de plomo para aliviar su enojo por haber sido rechazada. Pero también se preocupa por las consecuencias de sus feroces reacciones y quiere reparar cualquier daño que haya podido causar. En *Reparación* (1989, publicado 1991) muestra un intento de suavizar las cosas; aquí, cosió un parche para ocultar lo que ella consideraba su lesión al papel. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 20–21)

⁷ Definición de “restaurar”, “reparar” y “resucitar” consultadas en el diccionario de la Real Academia Española en línea (<http://lema.rae.es/drae/?val=>) el 17 de septiembre de 2015.

Reparation (1989-1991)
Litografía con papel cosido.
25 x 27,1 cm. The Easton
Foundation
(<http://www.moma.org>)



Pero en este lema, surgen espontáneamente más analogías que en los dos precedentes, ya que las palabras que lo integran son muy simbólicas. Así como en “hacer, deshacer y rehacer” tenemos la sensación de estar ante una emblema muy general que podría representar a una cantidad de profesiones, actividades empresariales o procesos artísticos e intelectuales, “restaurar, reparar y resucitar” tienen un fuerte componente humano, muy relacionado con la psicología, y también con la religión. Tiene que ver con el hecho de sentirse mal por algo sufrido o sentirse culpable por algo en lo que uno ha participado, y querer enmendar y corregir la situación. Tiene que ver con la conciencia y con la culpa, con los valores y con la autoestima, con la intención y con el autocontrol. Está relacionado con el miedo y las acusaciones, con el insomnio y con el poder. Y el objetivo último es la resurrección, la capacidad de renovar lo acontecido, de darle una forma nueva, una vida nueva, para poder vivir con ello y para conseguir el perdón, la compasión, la calma y el reposo.

La palabra resurrección en nuestra cultura está fuertemente asociada con la figura de Jesucristo, y todo el proceso expuesto tiene mucho que ver con la confesión, la penitencia y el perdón de la religión católica.

Psicoanalíticamente hablando, hay una poderosa conexión con el sentimiento de culpa. Todas las *Cells* tienen un tono confesional. Ellas expresan las ideas de restauración, reparación, y resurrección tan cruciales en el proceso creativo de Louise. Hay una extraordinaria vinculación entre ella –su mente y el cuerpo– y el proceso de producción de la obra. Es casi como, si al salvar estas piezas, se estuviera salvando a sí misma y reparando el daño que había hecho a los demás. Incorporar todos estos objetos desechados era consecuencia de su profundo miedo al abandono. (Jerry Goro-rovoy cit. en Lorz et al., 2015, p. 42)

Muy al final de su trayectoria encontramos dos *Cells* que son como dos confesionarios. El primero *The Confessional* (2001) se pudo ver en la Galería Soledad Lorenzo en Madrid. Es un confesionario frío, de paredes metálicas y opacas. Tiene un aspecto un poco siniestro porque transmite una sensación de confinamiento y de aislamiento. Sus dos espacios, el del confesor y el del penitente se comunican por una pequeña rejilla interior. Es como si en esta pieza se enfatizaran la culpa y el castigo, la soledad y el arrepentimiento.

The Confessional (2001)
 Acero, madera, vidrio, tejido y metal.
 246 x 226 x 198 cm. Galería Soledad
 Lorenzo, Madrid, España.
 (<http://www.soledadlorenzo.com>)



El segundo confesionario está instalado en la Iglesia de Louise Bourgeois que se inauguró en 2004 en el Convento d'Ô, en Bonnieux, Francia.⁸ Este confesionario es completamente distinto, es hermoso. Aquí por el contrario uno tiene la sensación que se resalta la función de reconciliarse, de obtener perdón, de poder resucitar a una vida nueva. Las paredes, aún siendo una reja dejan ver lo que sucede en su interior, como si no hubiera nada que esconder. La silla y el reclinatorio parecen confortables e invitan a entrar. Encima del espacio del confesor hay una obertura con una forma circular que permite mirar hacia fuera, de color azul como un cielo tranquilo. En el lado del penitente hay un espejo que la persona confronte su propia imagen y en el lateral de la celda se encuentra una pequeña ventana con dos pares de manos, las de un adulto y un niño que forman una cúpula, como pudieran dar cobijo. En el exterior, en la parte lateral superior de la estructura oval del confesionario encontramos grabadas las siguientes palabras: "Renunciation, Reconciliation, Resurrection, Reparation, Restoration, Redemption".

⁸ En mi visita no habían nombres ni fechas de las obras expuestas en el lugar, así que no puedo citar ni nombre ni año para este confesionario.

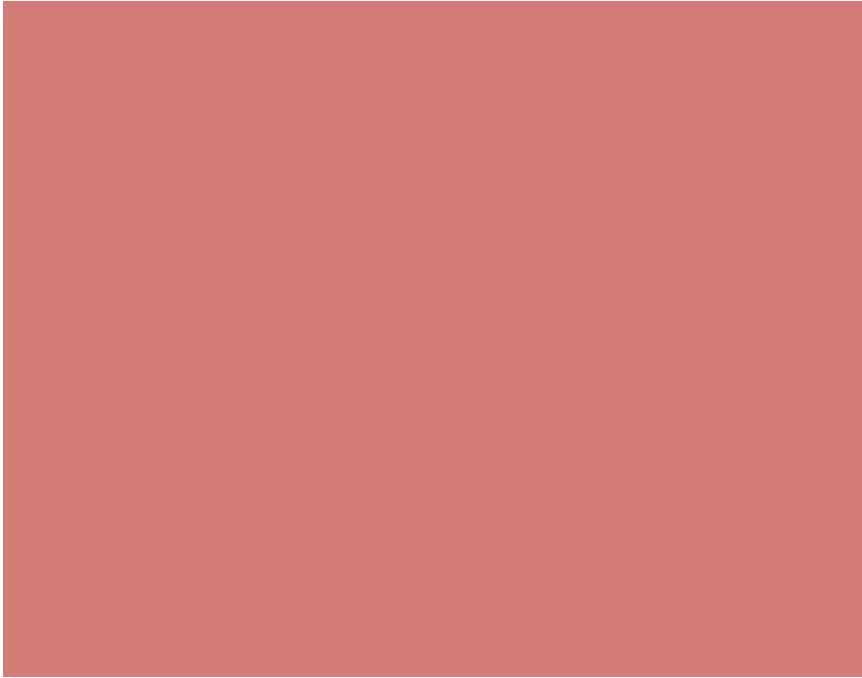


Imagen de las manos desde
el interior del confesionario.
Église Louise Bourgeois (2004).
Le Couvent d'Ô, Bonnieux, Francia.
Foto de Alexandra Sans Massó.



Detalle del confesionario.
Foto de Alexandra Sans Massó.



Imagen del reclinatorio para el penitente.
Église Louise Bourgeois (2004).
Le Couvent d'Ô, Bonnieux, Francia.
Foto de Alexandra Sans Massó.

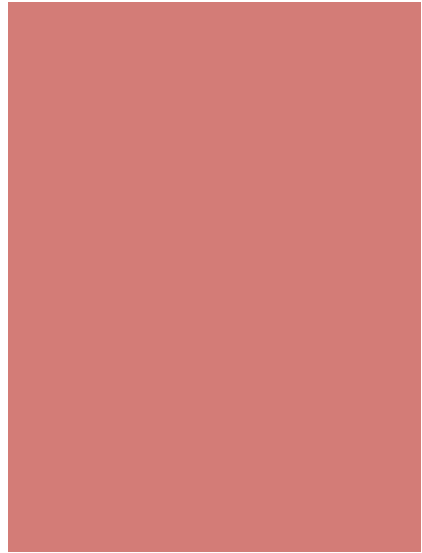


Imagen de las manos desde el exterior del confesionario.
Église Louise Bourgeois (2004).
Le Couvent d'Ô, Bonnieux, Francia.
Foto de Alexandra Sans Massó.

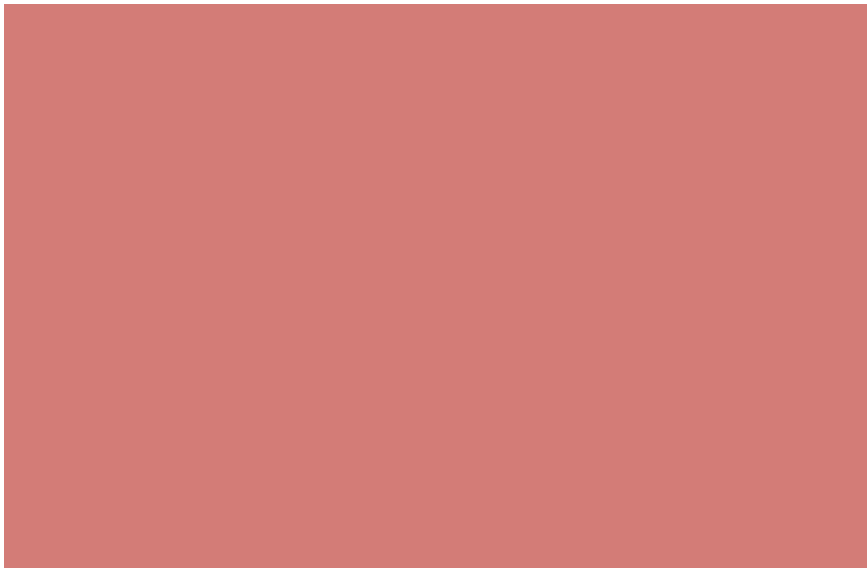


Imagen de las palabras inscritas en el borde superior del confesionario.
Église Louise Bourgeois (2004).
Le Couvent d'Ô, Bonnieux, Francia.
Foto de Alexandra Sans Massó.



Imagen de las manos desde el exterior del confesionario. *Église Louise Bourgeois* (2004). Le Couvent d'Ô, Bonnieux, Francia. Foto de Alexandra Sans Massó.

3.2.2 Series temáticas

“Me gustan Messerschmidt, Soutine, Kokoschka y Gaston Lachaise. Entiendo sus contenidos. Lachaise hizo la misma mujer toda su vida; ya sabe usted que a mí me gusta la repetición en la temática. (Lo formal es otra cuestión.) Los asuntos son universales, pero la manera que tenemos de expresarlos es muy personal. Como dijo Pascal, ‘El estilo es el hombre’. El estilo no es una cosa consciente; el estilo eres tú.” Louise Bourgeois en conversación con Christiane Meyer-Thoss, entre 1986 y 1989, cit. en (Müller-Westermann, 2015, p. 30)

En este punto ilustraremos lo que hemos expuesto en el punto anterior de manera visual, y de manera muy similar a las espirales, a partir del ejemplo de tres series –protuberancias, arañas e hijos daga– que se han escogido por su variedad técnica y estética, por su riqueza simbólica y por su extensión en el tiempo.



Sin título (1948-51)
Tinta sobre papel.
50,1 x 32,3 cm. Sarah-Ann
& Werner H. Kramarsky.
(Kellein, 2006, p. 94)



The Fingers (1968)
Látex y escayola.
8,3 x 44,5 x 22,9 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 31)



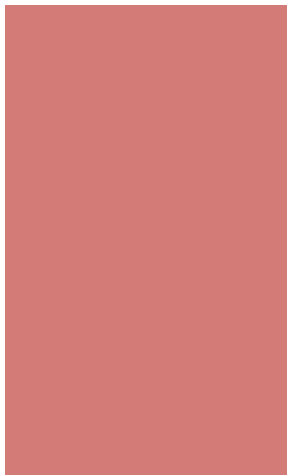
Louise Bourgeois en las escaleras
de su casa en Nueva York, en 1975,
llevando la escultura de látex
Avenza que formaría parte de
Confrontation (1978)
Foto de Peter Moore.
(Hauser & Wirth, 2010, p. 45)

3.2.2.1 Protuberancias

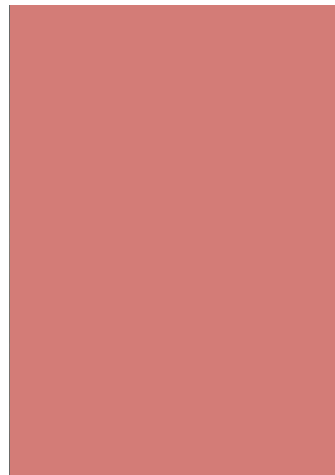
“Creo que el trabajo es consistente, pero lo es porque la persona sigue siendo la misma y porque los problemas no se han resuelto del todo. No me siento obligada a ser fiel a ningún material, como ya he dicho. Pero por otro lado, soy muy coherente y fiel con mis temas.” (Swenson, 1982, p. 10)



Girl Falling (1993)
Punta seca y tinta
roja sobre papel.
38,1 x 27,9 cm.
(Kellein, 2006, p. 210)



Costume for the Performace
"A Banquet/A Fashion Show
of Body Parts" (1978)
Látex. 153 x 53 x 13 cm.
Colección The Easton
Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong,
2015, p. 95)



Nature Study (1984-2002).
Goma azul. 76,2 x 48,3 x
38,1 cm. Foto de Christopher
Burke. (Larratt-Smith 2012,
plate 46)



Spider (1947)
Tinta y carboncillo sobre
papel marrón. 29,2 x 22,2 cm.
Colección particular. Nueva York.
(Tilkin, 2012, p. 22)



Spider (1994)
Acero. 247,6 x 802,6 x 596,8 cm.
Photo Peter Bellamy. Colección
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid.
(Warner & Morris, 2000, p. 61)

3.2.2.2 Arañas

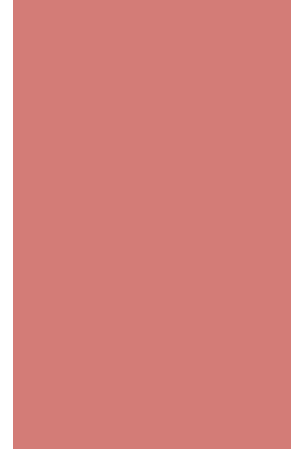
Bourgeois [...] en cada etapa reinventa los términos de su compromiso con el arte. El núcleo se mantiene allí, en el corazón, pero la manifestación física es completamente dispar. Lo que hace su trabajo tan atractivo es que el tema se aproxima desde perspectivas técnicas y matéricas completamente diferentes. Incluso en su vejez más extrema, a los noventa, sigue fascinada por el reto de asumir una nueva técnica, un nuevo material, un nuevo lenguaje. (Morris & MOCA, 2008)



Spider (1997)
Acero. 238,7 x 243,8 x 213,3 cm.
Foto de Christopher Burke.
Colección privada, Francia.
(Warner & Morris, 2000, p. 64)



Hairy Spider (2001)
Punta seca. 48.3 x 40.6 cm.
Brooklyn Museum. Robert A.
Levinson Fund.
(<https://www.brooklynmuseum.org>)



Spider (2003)
Colección The Easton
Foundation. Foto de
Christopher Burke.
(Davies, 2015)



Dagger Child (1947-49)
Bronce, pintura y acero
inoxidable. 62 x 40,6 x 20 cm.
Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 6)



Sin título (1986)
Tinta y lápiz sobre papel.
27,3 x 19,1 cm.
The Easton Foundation.
(<http://www.moma.org/>)



Dagger Child (2005)
Punta Seca con tinta roja
añadida. 39,5 x 28,2 cm.
The Easton Foundation.
(<http://www.moma.org/>)

3.2.2.3 Hijos Daga

Los intereses temáticos de Bourgeois han tenido una marcada continuidad. [...] No es en absoluto inusual que Bourgeois encuentre una obra de arte de cincuenta años atrás, reconozca en ella emociones que aún están vivas, y decida retomar ese trabajo como si no hubiera pasado ni un día. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 15–16)



*The Dagger Child Hurt
the Parent* (1998)
Tinta, lápiz y carboncillo
sobre papel. 29,2 x 22,8 cm.
(Kellein, 2006, p. 103)



Femme Couteau (2002)
Detalle dentro de la vitrina.
Tela y acero. 35,6 x 68,6 x 17,8 cm.
(Tilkin, 2012, p. 79)

3.2.3 Volver a lo corpóreo

3.2.3.1 Lo que tiene consistencia

“La vida está hecha de experiencias y emociones. Los objetos que he creado las hacen tangibles”. (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 5)

A través del tacto

Una vez escritos, estos pensamientos se convirtieron en dibujos, pinturas, y luego en esculturas. Porque la *Pequeña Guisante* se había dado cuenta de que la escultura por sí sola podía liberarla. Era una realidad tangible que eliminaba el vacío del abandono, la separación, la muerte. (Kristeva, 2007, p. 247)



Soft Landscape (1967)
Alabastro. 17 x 50,2 x 43,8 cm. Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 27)

El tacto, el sentido de la piel, tan fuerte y tan original en los humanos. La textura, la temperatura, la presión en la superficie de la piel que envuelve y hace sensible todo nuestro cuerpo. Quizá, el primero de los sentidos, en la matriz materna y al nacer. Mi hija cuando tenía días, meses, sólo se calmaba con el contacto del cuerpo.

Evidentemente también está el olfato y el oído que ayuda a reconocer a los prójimos. Pueden calmar, pero no es lo mismo. Mi hijo de año y medio necesita coger, presionar, acariciar la mano que lo acompaña. En la oscuridad, aunque susurres, aunque le cantes, aunque huelas tu presencia, necesita el tacto.

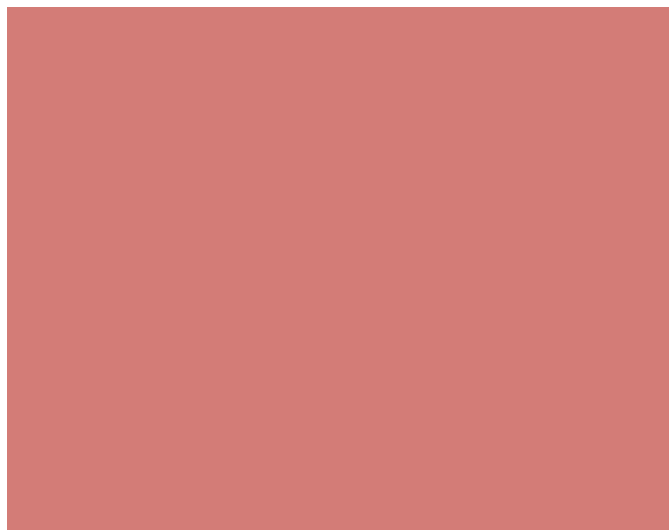
Vi un documental que hablaba de los médicos que visitan a las personas mayores en sus casas. Me impresionó profundamente. Algunos ancianos viven reclusos en sus hogares y durante mucho tiempo no tienen contacto ninguno. Enferman y están muy solos. Contaban cómo a menudo el mejor de los medicamentos es una mano en un hombro, una caricia en un brazo, un roce en la mejilla. Es decir, tocarlos. El poder del tacto. La necesidad del tacto.

En cierto sentido, Louise Bourgeois reproduce constantemente su ser interior con la intención, supongo, de hacer un contacto táctil con el alma de su público, en lugar de uno intelectual. Arthur Miller cit. en (Kotik, Sultan, & Leigh, 1994, p. 76)

Exactamente.

Un ejemplo de ello:

Seven in Bed (2001) es un sueño tántrico. [...] La bisexualidad, el incesto y la traición: el trauma infantil y juvenil son vistos aquí a través de unas gafas de color de rosa. ¿Están estos cuerpos amorosos dentro un sarcófago y petrificados por la lava de la memoria que- aunque purifica –ya no puede restaurar la inocencia? ¿O es que ya están flotando ingrátidos –en ese éxtasis final más allá de placer sexual– y reconcili-



Detalle de *Seven in Bed* (2001)
Tejido y acero inoxidable.
29,2 x 53,3 x 53,3 cm. Colección
The Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong,
2015, p. 149)

liados después de tantos combates? Aunque no son más que títeres, estos humanos; [...] El mal no ha desaparecido en la banalidad, pero el sufrimiento se ha reabsorbido en el deseo de abrazar, se entrelazan: el más esencial de los sentidos, el tacto, se puede ver y sentir en esta escultura. (Kristeva, 2007, p. 151)

Un sentido tan importante en los bebés pero que va perdiendo relevancia a medida que crecemos y que otros sentidos se desarrollan más. Cuando nacemos, no vemos, luego vemos luces y sombras –o eso dicen– y progresivamente empezamos a ver con nitidez. La vista se torna imprescindible. Somos animales visuales. Y a medida que la tecnología lo permite, queda clara la predominancia de este sentido en lo personal y en la sociedad en que vivimos. En cambio, el tacto va perdiendo protagonismo. Hay muchos factores que desempeñan un papel en este proceso, pero aquí no vamos a entrar en ellos. Sólo puntualizar que quizá, este sea uno de los rasgos característicos de los escultores, o al menos de los más tradicionales. El tener una sensibilidad especial en este sentido. El del tacto.

No es sorprendente que Bourgeois, siendo escultora, tenga afinidad por los aspectos táctiles del grabado. Su fuerte sentido del tacto fue evidente durante todas las entrevistas, ya que a menudo se levantaba cuando hablábamos de sus grabados para encontrar algo relevante en la conversación, que podía ser tocado, frotado, o simplemente sostenido para admirarlo. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 22)

EL ritual del proceso físico

“Cuando el agua se evapora se produce la fragmentación. Grietas por todas partes, arcilla, arcilla inerte normal. Se necesita un aglutinante. Me obsesiono con la necesidad de un tipo de barniz o adhesivo. Lista de aglutinantes que no se evaporan: aceite, glicerina, vaselina, colas de petróleo para secar, emoliente. Cemento... Metáfora, paciencia, fe, amor, experiencia y competencia mantendrán tus huesos juntos. Mis bolsas de arcilla están secas, secas, secas, inservibles... El adhesivo, los rompecabezas, se convierten en salvavidas. El experimento es fútil o útil o convincente. Oculta toda la operación, no le digas nada a nadie, eres lo suficientemente fuerte para hacerlo.” Louise Bourgeois, *Diary*, 11 May 1994

La obra de Bourgeois es procesual porque la artista confiere gran importancia al proceso de realización de un trabajo, porque reflexiona sobre él y lo conceptualiza. Anteriormente habíamos hablado de la importancia que el proceso escultórico tiene para la creatividad del artista, en cuanto a lo que acontece planificada o inesperadamente –el accidente– y que es decisivo para el resultado final de la obra. Aquí volvemos a hablar del proceso pero desde su vertiente física, material, corpórea.



Soft Landscape (1963)

Látex y escayola.

17,7 x 20,3 x 20,3 cm.

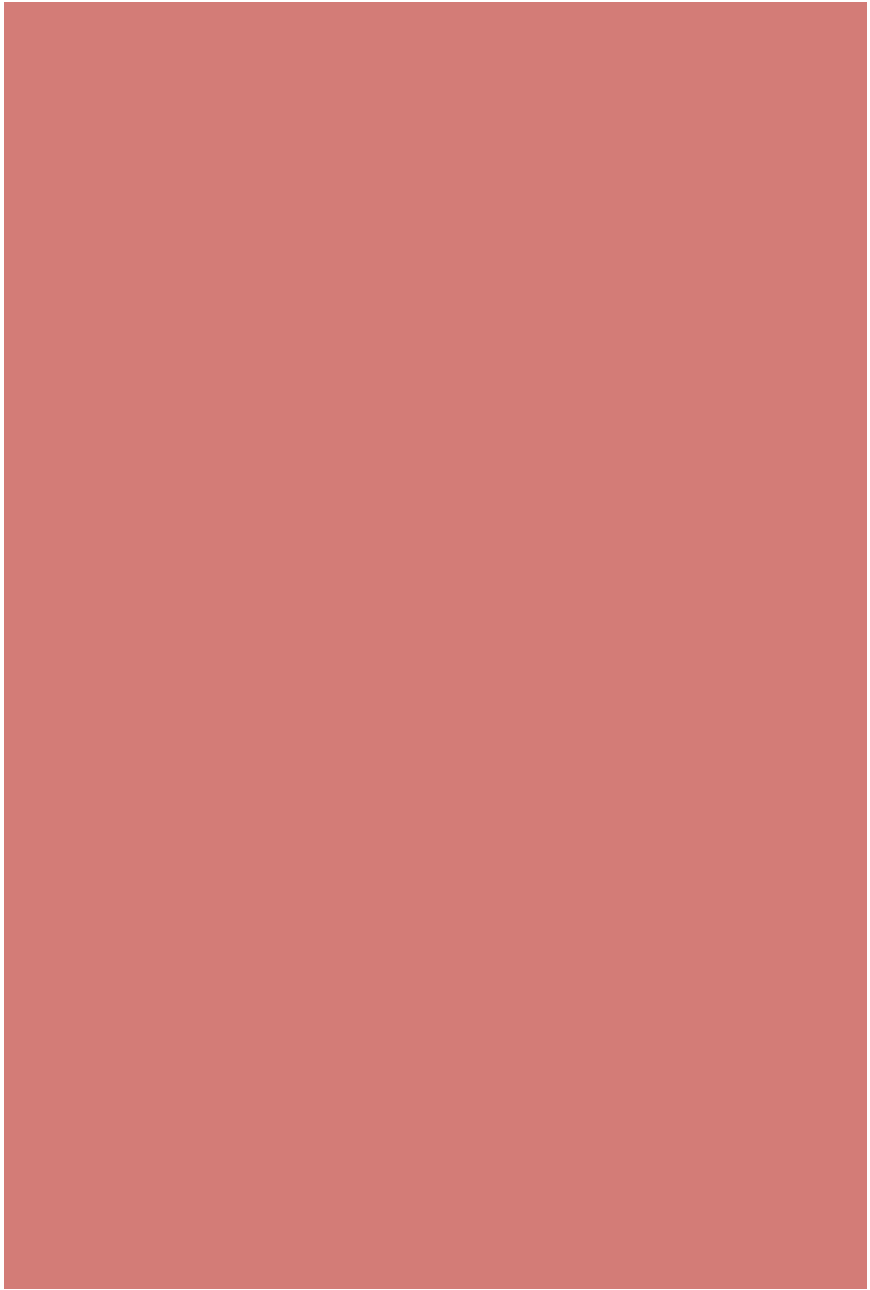
Robert Miller Gallery,
Nueva York.

(Tàpies et al., 1990, p. 99)

Una *fisicidad* corpórea, donde interviene el cuerpo del artista. Su destreza y habilidades, pero también su fuerza, su peso, su equilibrio, su delicadeza entre muchos otros. Y una fisicidad matérica, donde los elementos y materiales con los que se interactúan cambian su estado, su forma, su consistencia.

En su escrito para la exposición de la Fundación Tàpies en 1990, Robert Storr nos cuenta que el uso de medios líquidos como el látex, la resina sintética, la escayola y el metal fundido, los cuales inicialmente son blandos y luego endurecen, requieren una atención a las leyes de la adición que son distintas a las de la creación sustractiva. Para estos materiales, la “resistencia” de la materia se da en su fluir incontrolable llenando el espacio, en lugar de ocuparlo “intransigentemente” como en el caso de la piedra. En este sentido Bourgeois se anticipa a la obra de “proceso” o “anti-forma” de Robert Morris y sus contemporáneos.

Storr también reflexiona sobre “la naturaleza provocativa y sincera del encuentro entre la subjetividad del creador y la objetividad de la realidad material” es decir, de aquello que sucede cuando la determinación del artista se encuentra con las propiedades reales del material con que trabaja para realizar su idea. Para él, muchos teóricos omiten la importancia de este “encuentro” cuando hablan de resultados artísticos únicamente en función de causas psicoanalíticas o de tendencias estilísticas imperantes. La forma resultante es siempre resultado de una batalla física; no únicamente un símbolo o un arquetipo estético, sino una entidad concreta y sensual. (Tàpies et al., 1990, p. 206)



Rabbit (1970)
Bronze. 26,6 x 14,6 x 14,6 cm.
Galerie Lelong Zurich.
(Tàpies et al., 1990, p. 139)

En 1969, William Rubin entrevistó a la artista para el artículo “Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois”, que saldría publicado en abril de ese año en *Art International*, vol.8, pp 17-20. Durante la entrevista recogió algunas declaraciones que nos hablan de la importancia del proceso y de los significados e implicaciones emocionales que se derivan de él y revierten en la obra. Bourgeois dice que en su trabajo anterior hay básicamente dos tipos de escultura que se va alternando, la del tipo inmediato y la del tipo assemblage. La primera obedece a la necesidad de expresar una emoción dinámica, y requiere un proceso rápido, impetuoso, a veces incluso brusco y que dé respuesta a esta inmediatez, resulte en la forma que resulte.

“Si quiero expresar algo que es de inmediata y suma importancia para mí, haré una pieza inspirada en el fuerte deseo de decirlo (lo que sea), y lo haré de forma rápida y sin interrupción. Estas obras, ya sean del tipo figura (posición vertical), o del tipo capullo, obedecen a esta ley de inmediatez, al deseo de defender algo, de ser positivo; o tal vez al contrario, al deseo de retirarse en el interior de algo.” (Rubin, 1969, pp. 84-85)

Otro ejemplo lo encontramos en una entrevista que Robert Storr hace a Bourgeois en 1986 cuando ella le habla de su pieza *She-Fox* (1985):

En *She-Fox* el material no ofreció nada. Buscar, seducir, lidiar con una piedra realmente es hacer frente a una gran resistencia. ¿Cómo cambiar esto y hacer que la piedra diga lo que uno quiere cuando se está allí para decir “no” a todo?. Te lo prohíbe. ¿Quieres hacer un agujero?, se niega a hacer un agujero, ¿lo quieres liso?, se rompe bajo el martillo. La piedra es la agresiva. Es una fuente constante de rechazo. Tienes que ganarte la forma. Es una lucha continua hasta el final. Gastón Bathelard lo explicaría diciendo que lo que tenía que ser dicho era tan difícil y doloroso que debía ser sacado a golpes de uno mismo para sacarlo después del material, un material muy, muy duro. (Storr, 1986, p. 142)

Al segundo tipo de escultura le llama “un trabajo de assemblage” o “una obra de conjunto”. Aquí se crean relaciones entre las piezas que lo integran y en su conjunto adquieren un significado más potente que por separado. Es un tipo de escultura que requiere tiempo, concentración, análisis y que tiene la dificultad de saber cuando hay que darlo por terminado.

[...] “Es una síntesis, una reunión de elementos, que es pacífica en comparación con la explosión del tipo anterior. Este segundo tipo de trabajo utiliza muchos elementos, originalmente separados, agrupados para enfatizar sus similitudes y diferencias, y también para que se conviertan en un todo que es más que la suma de sus

partes por separado. No hay nada impetuoso en esta forma de trabajar. Hay, por el contrario, una gran moderación, atención, reflexión y tiempo dedicado, y la posibilidad de interminables cambios y ajustes menores. (Rubin, 1969, p. 85)

Bourgeois dice: “reunir, es reconciliarse con las cosas” y Storr cree que se refiere no sólo a la reconciliación entre los objetos, sino también a una reconciliación ritualizada entre el artista y el mundo tal como es. Articular la relación elemento a elemento tiene una función reconstituyente o nutritiva. Al contrario, cuando formas análogas se yuxtaponen o se apiñan evocan un sentido de fricción y de incongruencia. (Storr cit. en Tàpies et al., 1990, p. 206)

El assemblage es diferente a la talla. No es un ataque a las cosas. Es un llegar a un acuerdo con las cosas. Con el assemblage o el objeto encontrado te encuentras atrapado por un detalle o por algo que despierta tu fantasía y te adaptas, cedés, eliminas y juntas. Es realmente un trabajo de amor. (Storr, 1986, p. 142)

3.2.3.2 Lo relativo al cuerpo

“El miedo es un estado pasivo. El objetivo es estar activo y tomar el control. El movimiento va desde lo pasivo a lo activo. [...] Debido a que los miedos del pasado estaban conectados a funciones del cuerpo, reaparecen a través del cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura.” (Meyer-Thoss, 1992, p. 195)

Lo corpóreo relativo al cuerpo está presente en toda la obra de Bourgeois, tanto su representación figurativa o simbólica como en la reflexión sobre su funciones o apariencia

El cuerpo humano

“El contenido es una preocupación por el cuerpo humano; su aspecto, sus cambios, sus transformaciones, lo que necesita, quiere y siente –sus funciones. Lo que percibe y lo que experimenta pasivamente, lo que lo pre-forma. Lo que siente y lo que protege –su hábitat. Todas las maneras de ser, percibir y hacer son expresadas por procesos que nos son familiares y que tienen que ver con la manipulación de los materiales, verter, fluir, gotear, exudar, fraguar, endurecer, coagular, derretir, expandir, contraer y las acciones voluntarias como huir, progresar, acumular, dejar ir y volver al núcleo de la cuestión, son una réplica exacta de las pulsiones hacia la comprensión [de la existencia humana].” (Bourgeois, 1998, cit. en Morris et al., 2007, p. 174)



Sin título (2003)
 Lápiz encima de tinta
 Xerox sobre papel rosa.
 27,9 x 21,6 cm. Colección
 Louise Bourgeois Trust.
 (Müller-Westermann &
 Vuong, 2015, p. 81)

He aquí una declaración de Bourgeois que pone en relación las funciones y los aspectos del cuerpo humano con los procesos que se suceden en la realización de la escultura. Es lo que Bourgeois declara en su cita anterior cuando afirma que su cuerpo es su escultura y que su escultura es su cuerpo. En este sentido me parecen muy apropiadas las palabras de Kristeva:

Muchos artistas –Proust o Joyce, por ejemplo– consideran que el propósito del arte debería ser el de la misa, la transubstanciación, en la cual lo simbólico se hace corpóreo y lo corpóreo se convierte en simbólico. Proust escribió en sus cartas que imaginaba la literatura como transubstanciación. (Penwarden, 1995, pp. 25–26)

En la siguiente cita Bourgeois describe un ejemplo de ello. La artista quiere expresar el miedo, un miedo al que simbólicamente da forma con sus manos –lo simbólico se convierte en corpóreo. Luego y a su vez, lo corpóreo permite la interacción del artista quién puede despedazar la materia, escudriñarla y experimentarla –volviendo de lo corpóreo a lo simbólico.

“Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, darle un cuerpo físico para poder trocearlo. El miedo se convierte en una realidad. La escultura me permite

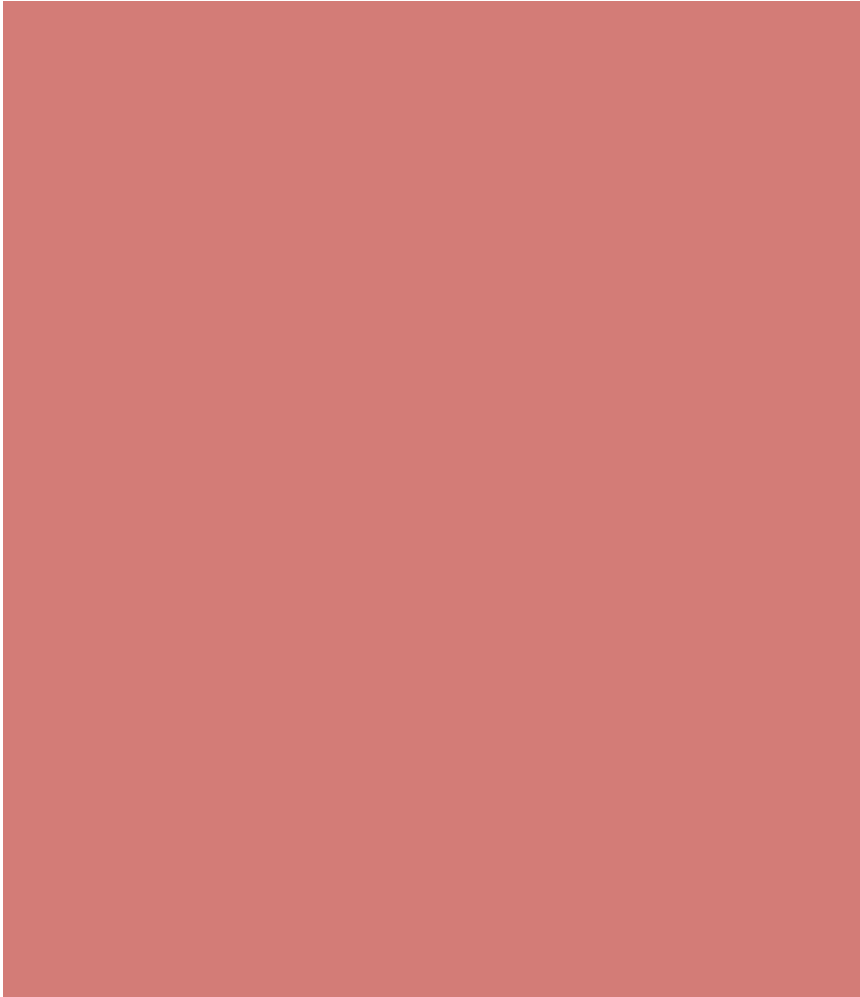
re-experimentar el pasado, para verlo en su proporción objetiva y realista.” Declaraciones publicadas por primera vez en 1992 por Ammann Verlag, Zurich, en *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* de Christiane Meyer-Thoss, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 228)



Molotov Cocktail (1968)
Bronce. 10,3 x 20 x 14 cm.
Galerie Lelong, Zurich.
(Tàpies et al., 1990, p. 120)

La representación del cuerpo

Bourgeois trabajó con el cuerpo, y aquí el cuerpo suena a motor y a inspiración, y al mismo tiempo se emplea como herramienta: explica su salto inicial de la pintura a la escultura, explica sus incursiones en la performance y en la intervención, lo explica la necesidad de trabajar con la materia, esa cualidad física que empapa su obra sobre papel y sobre tela. (Medel, 2015)



Femme Maison (1982)
Mármol. 27,9 x 30,4 x 33 cm.
(Kellein, 2006, p. 131)

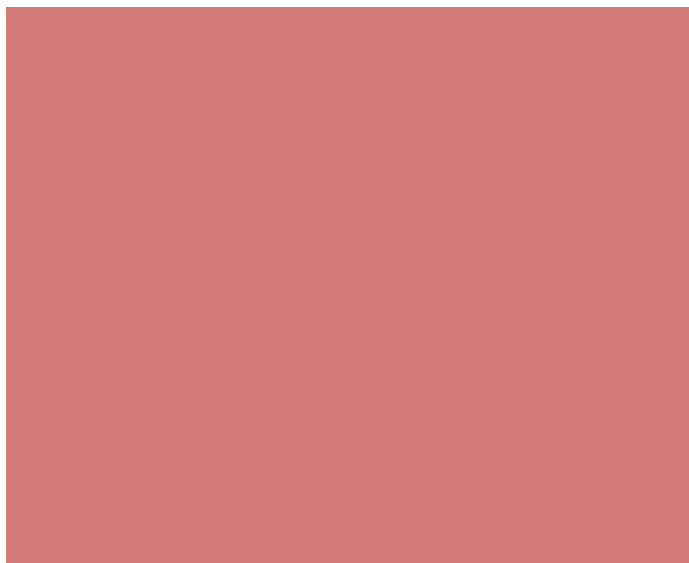
En el capítulo anterior y en diálogo con Javier Maderuelo y Alex Potts, expusimos los principales cambios que había vivido la escultura en el siglo XX pasando de ser un arte objetual a devenir un arte tridimensional, donde el espacio tiene un lugar central, el espectador tiene un papel mucho más protagonista, se experimenta con todo tipo de materiales y técnicas y se produce una hibridación de las disciplinas tradicionales. Un arte mucho más autoreflexivo y que quiere hablar de otros temas más allá de conmemorar grandes momentos históricos o religiosos. Un arte que pretende dejar atrás la representación literal y cansina de la figura

humana como medida del universo, donde además la mujer casi siempre es representada desde la perspectiva del deseo sexual masculino o desde la idealización de una feminidad de conveniencia.

Se trataba de sacar a la escultura de los manidos usos del clasicismo para convertirla en un arte moderno, es decir, de abandonar las convenciones milenarias que definían como tema el cuerpo humano, como inspiración la naturaleza, como estilo el realismo, como materiales el mármol y el bronce, como técnicas la talla y el modelado, y como objetivos la masa y el volumen. En pocas palabras, se trataba de renunciar a todas aquellas características que definían desde siglos la esencia de la escultura. (Maderuelo, 2012, p. 18)

En esta tesis se ha defendido a Bourgeois como una artista contemporánea durante siete décadas y se ha expuesto su serie *Cells* como un paradigma de las nuevas tendencias en el arte y en la escultura de principios del siglo XXI. Sin embargo, aquí queremos enfatizar que nuestra artista crea a partir del conocimiento y desde el cuestionamiento del arte prehistórico, antiguo, clásico y moderno. No reniega del pasado en el arte sino que lo revisita y revuelve constantemente durante toda su trayectoria, interrogándolo y llevándolo a su terreno desde la realidad que le tocó vivir y desde su experiencia como ser humano que posee una subjetividad única. Así su obra se inspira en la naturaleza, representa la figura humana constantemente, talla y modela, trabaja en bronce y en mármol y es absolutamente genuina y contemporánea.

Femme (2005)
Tapicería.
14 x 27,9 x 16,5 cm.
Colección The Easton
Foundation.
(Müller-Westermann &
Vuong, 2015, p. 127)





Sin título (2002)

Dibujo grabado sobre cartulina preparada con tinta china. 91,4 x 61 cm.

Cortesía de la Galerie Karsten Greve Köln y Cheim & Read New York.

Foto de Christopher Burke.

(<http://projekte.adk.de/>)

3.3 La revuelta del sí mismo

La intimidad no es la nueva prisión. Su necesidad de vínculos podría fundar, más tarde, otra política. Hoy la vida psíquica sabe que sólo será salvada si se concede el tiempo y el espacio de las revueltas: romper, recordar, rehacer. De la plegaria al diálogo, pasando por el arte y el análisis, el acontecimiento capital es siempre la gran liberación infinitesimal que debe recomenzarse sin descanso. (Kristeva, 2000, p. 10)

Actualmente sí que la intimidad parece una prisión. Las nuevas generaciones, más que nunca, a través de las nuevas tecnologías y de las redes sociales, viven una completa exposición donde la intimidad no parece tener ningún sentido, ningún tipo de valor.

Se exponen las relaciones, las tristezas, las pérdidas y enfermedades y, aún más, las de hijos, familiares y amigos menores. No puedo evitar pensar en amigos y conocidos que han colgado fotos de un hijo intubado o acabado de operar, que cuelgan fotos realmente íntimas con sus parejas que luego ya no lo son, que exponen el interior de su hogar o de sus relaciones como la cosa más habitual de este mundo.

¿Es posible conceder tanto tiempo y espacio psíquico a publicitarnos y que aún nos quede espacio para nuestras propias revueltas, es decir, para interrogarse, cuestionarse y rehacerse? Quizá sí sea posible, quizá uno pueda hacer ambas cosas a la vez. Pero sea como fuere, creo que para muchas personas la intimidad es como una prisión de la que huyen con miedo.

Retomando las ideas de Christopher Bollas, partiremos de su distinción entre el sí mismo simple, que es nuestro ser cuando experimenta la vida, y el sí mismo complejo, que es nuestro ser cuando reflexiona sobre lo que ha vivido. Según Bollas las personas pueden procesar lo que les ocurre en la vida según dos formas distintas, pero dependientes de participación. La primera es por inmersión, la segunda por reflexión. La primera sucede cuando soñamos, cuando nos enamoramos, cuando entramos en estados de ensoñación o cuando estamos inspirados y profundamente concentrados en una tarea –al igual que sucede durante el proceso creativo. En general, es la sensación de perderse en uno mismo a través de una experiencia, y dejarse llevar en ella sin ser conscientes ni controlar lo que está sucediendo. La segunda es cuando de manera muy consciente reflexionamos sobre las experiencias vividas como sí mismos simples y las procesamos con la finalidad de objetivar lo mejor posible dónde hemos estado y qué significan las acciones en las que hemos participado. (Bollas, 1994, p. 26)

Nuestros sí mismos experimentan la vida y nutren a nuestra subjetividad, que constantemente va cambiando y modelándose. Una subjetividad muy compleja que se conforma de una gran variedad de elementos:

Nuestro mundo interno, lugar de la realidad psíquica, es inevitablemente menos coherente que las representaciones que nos forjamos de él: una cambiante miscelánea de pensamientos inconclusos, visualizaciones incompletas, diálogos fragmentarios, remembranzas, presencias activas no recordadas, estados sexuales, anticipaciones, impulsos, necesidades desconocidas pero presentes, vagas intenciones, efímera claridad mental, acciones parciales no vividas; podríamos seguir y seguir intentando caracterizar la compleja subjetividad, y aun así el bosquejo de sus atributos haría un flaco servicio a su realidad. (Bollas, 1994, pp. 63–64)

¿Cómo representar nuestro sí mismo? ¿Cómo expresarlo? Bollas arguye que lo simbólico tiene sus propias reglas de involucración, sólo conocidas por el inconsciente, que ligan significantes en cadenas infinitas de significado, y que por el otro lado tenemos el lenguaje hablado, que tiene una dicción diferente al lenguaje visual o al lenguaje del inconsciente, creando unas imágenes que hablan otra lengua.

Por otro lado habíamos reflexionado sobre el concepto de “retorno retrospectivo” expresado por Kristeva, que nos contaba como desde Sócrates y Platón hasta la teología cristiana, y específicamente con el *redire* de san Agustín, se invitaba al ser humano a la revuelta del sí mismo, para poder así cuestionar al propio ser y buscar al sí mismo.

Y aquí es donde establecemos la conexión con la obra de Louise Bourgeois, que se caracteriza por este constante retorno del sí mismo, a través de los recuerdos y del psicoanálisis, con la intención de interrogarse, de aprender quien ella es y de reconocerse a sí misma:

“En todas partes en el mundo moderno hay negligencia, la necesidad de reconocimiento no está satisfecha. El arte es una forma de reconocerse a sí mismo, por lo que siempre será moderno”. (Kuspit 1988, p.82)

Con la particularidad de que, al tratarse de una artista, es capaz de representar a su sí misma con una gran sofisticación simbólica y poética. Y su sí mismo complejo, el que reflexiona sobre sus vivencias y sobre su experiencia en el arte, se despliega con gran lucidez y sabiduría, constituyéndose en una subjetividad muy rica que aporta un punto de vista singular, así como reflexiones sustanciosas al concepto de subjetividad.

Bourgeois, a través de su arte y como hiciera con el psicoanálisis, investiga y desarrolla el concepto de subjetividad a través de las infinitas revueltas del sí mismo que ocurren durante su vida personal y artística.

Esta es la última sección del tercer capítulo, y se ha dividido en tres apartados. En el primer apartado hablaremos de la subjetividad y de lo que entendemos bajo este concepto. Veremos que la subjetividad está íntimamente relacionada con la experiencia de uno, y que en esto coincide con la afirmación de Bourgeois de que el arte va sobre la vida.



Pregnant Woman X (2007)
Gouache sobre papel. 37,1 x 27,9 cm.
Cortesía de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith & Bourgeois, 2008, p. X)

A través del teórico de la subjetividad Nick Mansfield, hablaremos de tres modelos que aproximan el concepto de subjetividad desde diferentes perspectivas y que encuentran eco en el trabajo de Bourgeois. La subjetividad entendida desde las premisas de la división del sujeto de Freud, desde de la lucha feminista y desde el concepto de lo *abyecto* de Kristeva.

En el segundo veremos cómo se produce esta revuelta del sí mismo, muy a menudo a través de la revuelta a sus recuerdos, convirtiendo así la memoria en un lugar recurrente para la introspección y la creación. A partir de los recuerdos y de la memoria, Bourgeois narra historias, cuenta relatos que dan sentido a una vida o que sirven de metáforas para hablar de otras cosas. Unen los acontecimientos y cuentan historias que tienen un trasfondo universal y que atraen a un gran número de público, por ser tan próximas que resuenan y confrontan con la experiencia de muchas personas. Experiencias que, como la vida misma, a veces son deliciosas, a veces son aburridas y a veces reflejan el lado malo de lo humano, lo que está al otro lado de la línea y que con tanto morbo nos atrae.

En el tercer y último apartado se propone un recorrido visual a partir de una selección de obra de Bourgeois que nace de sus vivencias como mujer. A través de ella podemos sumergirnos en sus experiencias del sí mismo y reflexionar sobre las representaciones de la subjetividad de una mujer artista.

3.3.1 La subjetividad en Louise Bourgeois

Esta cuestión del sujeto y del ser vivo “quién” está en el corazón de las preocupaciones más acuciantes de las sociedades modernas. (Derrida, 1991, cit. en Mansfield, 2000, p. 1)

Este enfoque en el yo como centro de la experiencia vivida y del significado discernible se ha convertido en uno de los temas –o quizá en el tema– definitorio de las culturas modernas y posmodernas. (Mansfield, 2000, p. 1)

En su libro “Subjectivity. Theories of the Self from Freud to Haraway”, Nick Mansfield elabora una genealogía del concepto de subjetividad, a través de las aportaciones realizadas por los teóricos desde la ilustración hasta la contemporaneidad. En esta tesis se establecerá un diálogo con las ideas de Mansfield a través de su estudio y un diálogo con diferentes autores recogidos en su trabajo. Aquí sólo pretendemos apuntar la estrecha relación y la aportación de la obra de Louise Bourgeois al desarrollo estético de este tema. La subjetividad ha sido uno de los grandes temas en el centro del pensamiento contemporáneo, al que reconocidos intelectuales han

aportado su visión desde puntos de vista muy dispares, por lo que sería posible y muy interesante desarrollar este punto como tema central de una tesis. Pero aquí sólo apuntaremos algunas de las principales ideas que vinculan la obra de Louise Bourgeois con la subjetividad.

Como veíamos en la introducción de esta sección, hay que distinguir entre el sí mismo que experimenta la vida a través de los objetos y los otros seres que rodean al ser humano, y a las relaciones que establece con ellos. Estas experiencias se alojan en nuestra memoria y en nuestro inconsciente, y es a través del sí mismo complejo que reflexiona y asimila todas estas vivencias y relaciones y se forma una idea de donde ha estado y lo que ha sucedido, que poco a poco se va formando nuestra subjetividad.

Para Mansfield la 'Subjetividad' se refiere a un principio general que desafía nuestra separación en seres distintos y que nos anima a pensar, o simplemente nos ayuda a entender por qué nuestras vidas interiores parecen involucrar a otras personas, inevitablemente, ya sea como objetos de necesidad, de deseo y de interés o como partícipes necesarios de una experiencia común. De esta manera, el sujeto siempre está ligado a algo que está fuera de él, una idea o un principio o la sociedad de otros sujetos. (Mansfield, 2000, pp. 6-7)

La subjetividad es sobre todo una experiencia, y se mantiene permanentemente abierta a la inconsistencia, la contradicción y a la inconsciencia. Nuestra experiencia de nosotros mismos siempre permanece propensa a disyunciones sorprendentes que sólo la feroz luz de una ideología o de un dogma teórico puede convencernos de que estamos homogeneizados en una sola cosa consistente. (Mansfield, 2000, p. 11)

Queda claro en esta afirmación que la subjetividad no es algo con lo que se nace sino que se forma a partir de la experiencia vital. A partir su investigación sobre el tema Mansfield declara que existe consenso entre los teóricos sobre el hecho de que el sujeto es un constructo, hecho en el mundo y no algo previo ya determinado en el ser humano antes de su nacimiento. (Mansfield, 2000, pp. 11-12)

Por otro lado también afirma que sólo las ideologías y los dogmatismos pueden hacernos creer que somos sujetos predeterminados, o que nuestra subjetividad es parte de un todo estable, durable y coherente.

3.3.1.1 El arte va sobre la vida

En este mismo sentido, para Bourgeois el arte también nace y se forma a partir de la experiencia vivida.

“El arte no va sobre el arte. El arte va sobre la vida, y eso lo resume todo”. (Interview with Donald Kuspit, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 166)

En los años 80 y 90 se asentaron con fuerza los valores posmodernos de la diversidad e hibridación cultural, multiplicidad de identidades, el lenguaje y el feminismo radical, todos ellos profundamente entrelazados con la noción de subjetividad. Donald Kuspit fue el primero en considerar a Bourgeois como pionera del posmodernismo, gracias a su énfasis en la búsqueda del sí mismo (Sinaga, 1999, p. 75). Ahora la mayoría de los estudiosos de Bourgeois señalan su capacidad de precursora, al tratar estos temas en su arte desde sus inicios en los años 30.



The Feeding (2007)
Gouache sobre papel.
59,7 x 45,7 cm. Cortesía
de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith &
Bourgeois, 2008, p. XIV)

“Leer a Sartre es una experiencia. Los escritores que hablan desde la experiencia me interesan: Camus, Sartre, Molière. Muchas cosas ponen a prueba el intelecto pero no acarrear experiencia. Sólo la experiencia me interesa, porque es tan dolorosa que tengo que procesarla.” Louise Bourgeois en conversación con Christiane Meyer-Thoss, entre 1986 y 1989, cit. en (Müller-Westermann, 2015, p. 29)

Bourgeois se consideraba a sí misma como una existencialista. Escribió una disertación sobre Blaise Pascal y estudió a Immanuel Kant, se interesó por su teoría poética que entendía el espacio como un elemento esencial de nuestra existencia en el mundo. Había leído varias obras de Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir y se oponía a una visión determinista de la vida, hablaba de la existencia humana como un proceso del devenir, creía que la vida es una cuestión de posibilidad y elección.

Leyó a Sartre, cuya novela “La náusea” presentó en 1945 en el marco *underground* francés bajo la ocupación alemana, organizada por ella con la ayuda de Marcel Duchamp. Leyó a Camus y a Simone de Beauvoir: “He leído a Simone de Beauvoir, y estoy de acuerdo con ella. Me siento como una hermana suya. Lo que dice es verdad”. (Geneviève Breerette cit. en Tilkin, 2012, p. 26)

“Con toda evidencia, soy partidaria de los existencialistas. A las palabras puede hacerse decir todo lo que se quiera. Se puede mentir todo lo que se quiera, mientras que es imposible mentir cuando se recrea una experiencia.”

3.3.1.2 Psicoanálisis y feminismos

En este punto, nuestro objetivo es señalar las valiosas conexiones que existen entre psicoanálisis y feminismo, y que han conformado el pensamiento del siglo XX, el concepto de *sujeo* y la obra de Louise Bourgeois.

En la primera sección de este capítulo “Psicoanálisis y revuelta” hemos desarrollado ampliamente la relación de Bourgeois con el psicoanálisis. A su lado, el vínculo de Bourgeois con el feminismo es una gran tesis de enorme interés, subyacente a todo este estudio. Una argumento apasionante pero muy complejo, tanto por la magnitud de la historia, de la teoría y de las prácticas feministas como por la sofisticación de la obra de Bourgeois. Aquí sólo podemos presentar algunas ideas.

El feminismo en Bourgeois

“Tuve la suerte de haber sido educada por una madre feminista y fui afortunada de casarme con un marido que era feminista, y he criado a hijos que son feministas.” (Kaplan, 2004)

Muchas interpretaciones o lecturas de su obra han enfatizado otros aspectos de su trabajo que no tienen relación directa con el feminismo, aunque a mi parecer,

en las exposiciones, catálogos y artículos publicados en los últimos lustros, hay un mayor reconocimiento de la aportación del feminismo a Bourgeois y viceversa. Algunas declaraciones de la artista sobre este movimiento fueron ambiguas o incluso se mostró reacia o dijo que no le interesaba. ¿Pero a qué se refería exactamente? ¿Quién era su interlocutor o en que contexto hizo esas declaraciones? Como en todas las tradiciones de pensamiento con una trayectoria tan larga y con un cuerpo teórico tan extenso, se encuentran tantos posicionamientos como personas, habiendo tantos feminismos como mujeres feministas.



Femme Couteau (1982)
Mármol rosa . 6,9 x 38,7 x 10,1 cm.
Colección Ellen Kern, Nueva York
(Tilkin, 2012, p. 56)

Aunque la práctica artística de Bourgeois se entiende como discontinua con la tradición masculina y como una reacción en contra de ella, y en consecuencia ha sido aclamada como una heroína feminista, esta es una identificación que ella rechazó [...] Afirmó que era una artista, no una mujer artista. Los desventurados críticos masculinos luchan para entender lo que sucede en su trabajo, ¿por qué las figuras femeninas tienen pechos que funcionan como armas, por qué una escultura llamada *Fillette* muestra un escroto bulboso debajo de una asta venosa y un glande apolillado, y por qué su trabajo parece tan perverso y difícil -si no es, después de todo, feminista. (Greer, 2010)

Dejando de lado que ella se considerase feminista o no, lo cierto es que su arte aporta representaciones de lo femenino y de su experiencia como mujer que son muy potentes y genuinas en la historia del arte. Desde su elaborada subjetividad y desde el dominio de la expresión artística, se convierte en un referente para muchas mujeres, dentro, fuera y alrededor del mundo del arte.

Por otro lado, el feminismo contribuyó enormemente al reconocimiento que el trabajo de Bourgeois obtuvo en la década de 1970 hasta su exposición retrospectiva en 1982 en el MoMA. En este sentido quisiera presentar la reflexión de Patricia Mayayo, de la mano de las ideas de Katy Deepwell expresadas en “Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Louise Bourgeois is a Feminist Icon” (1997):

Como apunta Kay Deepwell, es necesario subrayar estos datos (que tienden a omitirse en la literatura sobre Bourgeois) porque demuestran no sólo que la escultora no es ni mucho menos tan reacia como algunos críticos han querido insinuar a ser considerada como una “mujer artista”, sino también que fue en los círculos de mujeres donde la figura de Bourgeois empezó a adquirir visibilidad antes de su reconocimiento definitivo a nivel internacional en los años 80. (Mayayo, 2002, p. 35)

Los datos a los que se refieren hablan por si solos:

Entre 1972 y 1982, la artista participa en dieciocho exposiciones feministas o consagradas a mujeres artistas, entre otras ‘13 Women Artists’ organizada por el Women’s Ad-Hoc Committee de Nueva York en 1972, ‘American Women Artists’ Show’, celebrada ese mismo año en la Kunsthau de Hamburgo o ‘East Coast Women’s Invitation Exhibition, que tiene lugar en el Museo de Filadelfia en 1974. (Mayayo, 2002, p. 35)

Además críticas e historiadoras afines al feminismo empezaron a reivindicar su importancia:

En 1975, Lucy Lippard publica en la revista Artforum un artículo titulado “Louise Bourgeois: From the Inside Out” (que será reproducido posteriormente en *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*); Eleanor Munro le dedica un capítulo de su libro “*Originals: American Women Artists*”, editado en 1979; y el Women’s Caucus for the Arts, la mayor organización de mujeres artistas e historiadoras de arte de Estados Unidos, le concede en 1980 un premio a toda su carrera, el Achievement Visual Arts Award. (Mayayo, 2002, p. 35)

Conjunciones entre las dos tradiciones

Tanto Psicoanálisis como Feminismo son dos tradiciones de pensamiento que han modificado sustancialmente la concepción y la vida del sujeto en la sociedad occidentales del siglo XX. Ambos paradigmas intelectuales han ensanchado la comprensión del ser humano y han modificado cómo las instituciones tratan al sujeto, construyendo un marco interpretativo –un corpus teórico, con categorías y conceptos de la realidad. Tienen un marcado carácter multidisciplinar donde entran en

juego la historia, la sociología, la pedagogía y la antropología, entre otros. Los dos son proyectos durables e interclasistas cuyos seguidores teóricos han conjugado su modelo con proyectos socialistas, liberales, posmodernos, etc.



***Femme* (2007)**
 Gouache sobre papel.
 37,1 x 27,9 cm.
 Cortesía de Cheim & Read.
 (Philip Larratt-Smith &
 Bourgeois, 2008, p. 1)

Psicoanálisis y feminismo se han desarrollado a lo largo del siglo XX en direcciones muy diversas y complejas, tanto es así que a veces han llegado a posiciones contrapuestas a los corpus teóricos de los que partían –como el concepto de *psicoanalysis* de Freud y el de *schizoanalysis* de Deleuze and Guattari, o como el feminismo de igualdad de Celia Amorós y el feminismo de la diferencia de Luisa Muraro. Y para terminar, lo más importante es que ambos han tenido una gran capacidad transformadora de la sociedad.

Ninguna discusión del siglo XX sobre lo que es el sujeto y de dónde viene ha podido omitir las teorías y el vocabulario del psicoanálisis freudiano. Del mismo modo, todo el campo de la cultura del siglo XX –desde las desconexiones impactantes del surrealismo a los bricolajes manifiestos de autocuración de la psicología pop– exhibe las ideas fundamentales de Sigmund Freud (1865-1939) y sus seguidores. (Mansfield, 2000, p. 25)

De la misma manera, ninguna discusión del siglo XX sobre lo que es el sujeto puede omitir la teoría feminista, su desarrollo del concepto de género y desenmascaramiento de los tabús deterministas de la inferioridad de unos humanos frente a otros debido a mandatos divinos o naturales-biológicos– y su cuestionamiento de

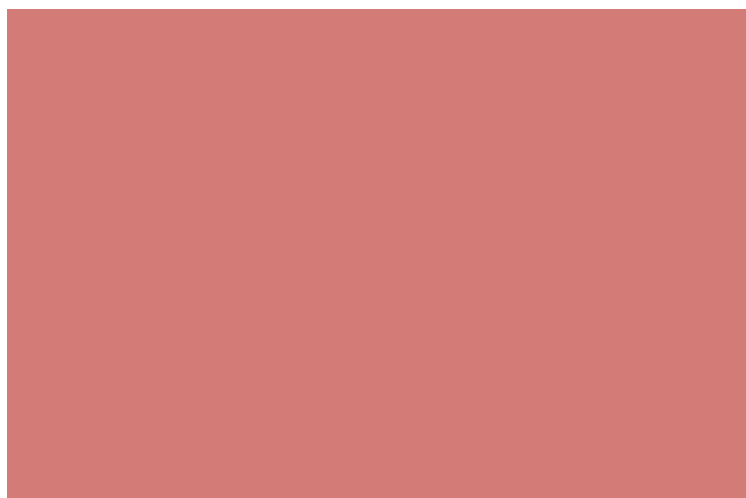
nuestra cultura, de la repartición de lo sensible y lo simbólico a través de la institucionalización de los sistemas de opresión que en ella se dan.

En este punto citaremos a Sally Alexander, Profesora Emérita de Historia Contemporánea en Goldsmiths University of London, y autora del libro “Becoming a Woman and Other Essays in 19th and 20th Century Feminist History” (1994). Alexander opina que la historia feminista ha recurrido al psicoanálisis tarde en la historia, si se tiene en cuenta que en cierta medida ambos movimientos compartirían las mismas preocupaciones. “¿Quiénes son las mujeres?” fue una de las grandes preocupaciones del Movimiento de Liberación de la Mujer en Gran Bretaña y los EE.UU a finales de 1960 y a principios de 1970.

La historia de las mujeres en la década de los setenta surgió de una disposición utópica y romántica de 200 años de antigüedad, que pretendía contar las historias de las mujeres con sus propias palabras, inventar nuevos vocabularios para las mujeres, y volver a trazar las divisiones entre lo personal y lo político. (Alexander, 1994, p. 225)

Esta disposición, nos cuenta Alexander, por lo menos se remonta al feminismo de Mary Wollstonecraft quién intentó conciliar una feminidad reformada con la idea revolucionaria del sujeto político democrático.

La primera tarea auto designada por la historia feminista –recuperar las experiencias de las mujeres– implicó, y fue rápidamente seguida por la ambición de transformar el cuerpo entero del conocimiento histórico. (Alexander, 1994, p. 225)



Sin título, c.1953
Tinta sobre papel.
33 x 50,1 cm.
Colección particular
(Philip Larratt-Smith &
Bourgeois, 2008, p. 1)

La causa del siglo XX

La coincidencia de la aparición del psicoanálisis con la agrupación de movimientos de mujeres en Europa y EE.UU. a finales del siglo XIX explica la intermitente fascinación, aunque a veces antagónica, entre los dos movimientos (al igual que las feministas, Freud a principios del siglo XX se refería a su movimiento como 'la causa').

Alexander argumenta que tanto para Freud como para el feminismo, la feminidad era una cuestión que había que descifrar y comprender. En los años 1920 y en la década de 1970, psicoanálisis y feminismo coincidieron en reflexionar sobre la diferencia sexual.

El psicoanálisis, preocupado con el inconsciente y la sexualidad en la formación del sujeto, empezó a considerar la posibilidad y el significado del deseo femenino –cuestiones que ya preocupaban a las feministas, al menos desde el siglo XVII– sólo después de la Primera Guerra Mundial. Durante los años veinte y treinta, la feminidad surgió como un problema para el psicoanálisis; la pregunta era- ¿cómo una mujer llega a serlo, la mujer nace o se hace? El feminismo en los años 20 también discutió sobre la naturaleza de la mujer, esta vez como sujeto político. ¿Deben las mujeres exigir lo que quieren como “mujeres” sobre la base de sus diferentes necesidades, o como “trabajadoras” y “ciudadanas” como los hombres? (Alexander, 1994, pp. 225)

Desde los grandes avances teóricos de la ciencia del siglo XIX, el concepto de naturaleza había ocupado una posición única en la cultura occidental. Los conceptos de raza, hormonas o genes se articulaban a partir de su determinismo natural y justificaban la conducta y la organización social.

Sin embargo, el pensamiento feminista ha desafiado constantemente la idea de que nuestro comportamiento de género nos es dictado por la naturaleza mediante la separación de la realidad biológica de la identidad cultural. De acuerdo con este argumento, la identidad de género y el comportamiento que manifiesta son producto de un sistema social y culturalmente sancionadores y la jerárquicos, y no son el resultado inevitable de las diferencias naturales entre hombres y mujeres. En una de las formulaciones más influyentes de este argumento, Simone de Beauvoir escribía: “No se nace, sino que se deviene una mujer. Ningún destino biológico, psicológico o económico determina lo que la humana hembra representa en la sociedad: es la civilización en su conjunto lo que produce esta criatura, entre un macho y un eunuco, que se describe como lo femenino” (de Beauvoir, 1952, p.249).

En cambio, como declara Mansfield, el psicoanálisis identificó las relaciones de género como absolutamente fundamentales en la formación del sujeto, escogió presentar

el género como determinado por la biología y acabó viendo lo femenino como derivado de un género masculino inevitablemente dominante. (Mansfield, 2000, p. 67)

En los años 30, el debate sobre la feminidad en el psicoanálisis fue finalmente suspendido y sustituido por un mayor enfoque sobre la relación madre-hijo, y por otro lado, los movimientos de mujeres también se desvanecieron sobrepasados por la urgencia política del desempleo y del fascismo, y en parte también debilitados desde dentro por la indecisión y el conflicto sobre el lugar apropiado para la mujer y lo que ellas deberían ser. (Alexander, 1994, pp. 225–226)



Eccentric Growth (1965)
Tinta sobre papel.
24 x 33 cm. Colección particular.
(Bernadac, 1995, p. 29)

Décadas después, en los años 1970, se produjo un fortalecimiento tanto del psicoanálisis como del feminismo que ha llegado hasta nuestros días:

En la década de 1970 los protagonistas se alinearon diferentemente, el debate entre psicoanálisis y feminismo fue más directo. En EE.UU., el feminismo radical rechazó a Freud, al considerar que el psicoanálisis diagnosticaba un problema –la feminidad– cuya solución política –el feminismo– ignoraba o reprimía. En Inglaterra, por el contrario, algunas feministas que habían leído a Freud y a Marx se basaron en la lectura que Lacan hacía de Freud para explicar la constitución de la subjetividad femenina en y a través del lenguaje.

En la actualidad, tanto psicoanálisis como feminismo se han situado como dos polos de avance teórico del siglo XXI, abordando la complejidad del sujeto y con el objetivo de desplazar la lucha de la racionalidad hacia la libertad. Como arguye Teresa Forcades, ya no es el raciocinio –que se presupone y que se entiende como una capacidad

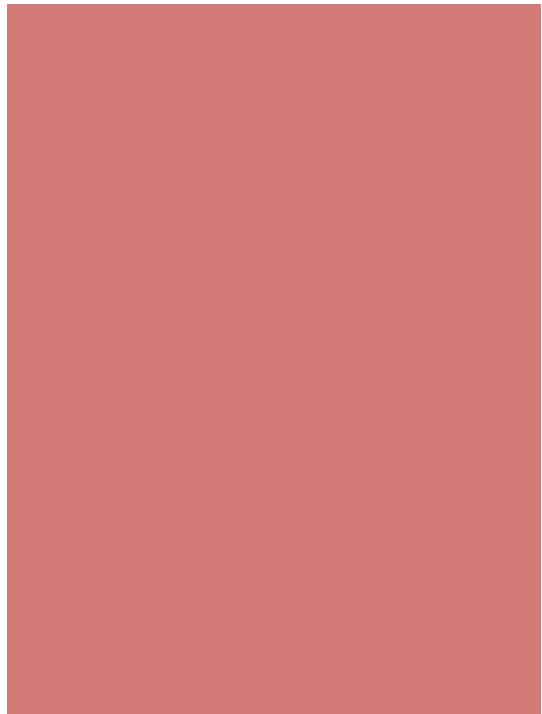
del sujeto– sino la libertad de la persona, su autonomía y capacidad de actuar según lo que ella piensa, desde su subjetividad, lo que está en el núcleo de nuestra etapa en la historia. (Forcades i Vila, Miriam Díez Bosch, Pessarrodona, & Prado, 2008, p. 131)

3.3.1.3 Lo abyecto: traspasando fronteras

Ritos de pasaje

En junio de 1995, la Tate Gallery de Londres inauguró una exposición con el título “Rites of Passage. Art for the end of the Century” [Ritos de pasaje. Arte para el fin del siglo], donde se invitaron a 11 artistas, cuyos trabajos, en su gran mayoría y a excepción de Beuys, habían sido producidos durante la década precedente. En su introducción, su director Nicholas Serota afirma que la diversidad y la fragmentación fueron las grandes características del arte de esa década, momento en que los artistas más que nunca desarrollaron nuevas prácticas y usaron un amplio abanico de materiales en la construcción de sus piezas. Entre ellos Miroslaw Balka, Joseph Beuys, Hamad Butt, John Coplans, Pepe Espaliu, Robrt Gober, Mona Hatoum, Susan Hiller, Jana Sterbak, Bill Viola, y por supuesto, Louise Bourgeois. (Morgan & Morris, 1995, p. 7)

Cell XII (Portrait) (1998)
y *Cell XIII (Portrait)*
Colección Ursula Hauser,
Suiza. Foto de Alexandra
Sans Massó.



Kristeva es entrevistada para el catálogo de la exposición. Para ella las obras de arte exhibidas muestran la situación de crisis y fragmentación actual, tanto del sujeto-artista como del objeto estético. La crisis es tal que no sólo tenemos dificultad con la cuestión de la obra de arte, sino que la cuestión de la belleza en sí misma parece insoportable. Para ella, las preguntas que deberían plantearse son: '¿Por qué hacen esto? ¿Quién lo está haciendo? ¿Cuáles son las experiencias detrás de estos objetos, objetos que tratan con lo imposible, lo repugnante, lo intolerable?'

Por supuesto, se habla de una especie de renacimiento teológico, un retorno de la religión. Pero muy a menudo estas religiones toman una forma fundamentalista, dogmática, nacionalista, y se niegan a reconocer la crisis, mientras que el lenguaje de los objetos de esta exposición intenta acercarse lo máximo posible, casi acompañando este estado de abyección, esta oscilación permanente entre sujeto y objeto. En este sentido, estos objetos tienen un valor catártico. El artista que los produce es capaz de encontrar una armonía temporal en su estado de malestar general, una armonía cercana a ese malestar, que no lo sella ni lo ignora. (Penwarden, 1995, p. 21)

El público, para Kristeva, reacciona de dos maneras cuando se encuentra delante de este tipo de obras. Los hay que reprimen este estado de crisis, no lo reconocen, y en este caso si visitan la exposición encuentran las obras repugnantes, estúpidas, insípidas o insignificantes, y se preguntan porqué los comisarios se tomaron la molestia. Y los hay que pueden estar buscando una forma de catarsis, y ante estos objetos, su fealdad y su rareza, ven sus propias regresiones, su propia abyección, y en ese momento lo que se produce es un verdadero estado de comunión.

En Powers of Horror hablé sobre todo tipo de rituales, no sólo sobre los ritos de paso. Cuando se miran de cerca los ritos religiosos a largo de la historia, se ve que aunque la forma es diferente, todos son ritos de purificación. ¿Qué es lo que se purifica? [...] No es de extrañar, por lo tanto, que en algunos resurgimientos inconscientes de estos objetos catárticos, objetos que purifican la abyección en la obra de ciertos artistas, podamos ver una relación con la violencia, la muerte, el cuerpo muerto, el cuerpo fragmentado, la descomposición y la sexualidad, y especialmente con el aspecto intolerable del órgano femenino, la vagina [...] (Penwarden, 1995, pp. 23-24)

Para Kristeva las experiencias representadas en la exposición eran crudas y podían decepcionar a muchos espectadores, pero apuntaban en la dirección correcta. Para la pensadora es necesario llegar lo más cerca posible de la crisis, acompañarla y producir obras individuales, porque esa es la situación en que nos encontramos, una especie de pulverización y soledad. Sería un error tratar de borrar los hechos y engañar con falsas promesas de una nueva comunidad fácil de conseguir. (Penwarden, 1995, p. 27)

El sujeto abyecto

¿Pero a qué se refiere el concepto de *abyecto* de Kristeva? Para Mansfield, su modelo de subjetividad no difiere tanto del de Freud o Lacan, pero introduce una serie de énfasis dinámicos a sus teorías, especialmente porque desea abrazar lo ambivalente, lo no resuelto o lo peligroso de la vida. Los padres del psicoanálisis, arguye Mansfield, están comprometidos con la estabilidad, el orden y una identidad constante. Su hija en cambio, revela bajo el modelo ordenado del padre un mundo de incertidumbre, lleno de imágenes y emociones sin resolver. Implícito en esta acción se encuentra la disputa entre el poder tradicional –que busca controlar y dirigir un mundo estable y conocido– y la fuerza de la subversión –que intenta poner en movimiento el mundo, dentro de una productiva y esperanzadora incerteza.

Kristeva eligió un enfoque mucho más ambiguo –incluso peligroso–, encontrando en los mecanismos más oscuros y sin resolver del sujeto, una oportunidad para la subversión y la libertad de la dominación masculina que Lacan había celebrado. En este capítulo se presenta un resumen del argumento de Kristeva sobre el tema de lo abyecto, una contribución muy original a los debates sobre género en la cultura humana, gracias a su impresionante capacidad para teorizar la subjetividad como incompleta y discontinua, como un proceso más que una estructura fija. (Mansfield, 2000, p. 81)

Cell XXII (Portrait) (1998). Acero, tela, madera y vidrio. 177,8 x 109,2 x 109,2 cm. Colección Ursula Hauser, Suiza. Foto de Alexandra Sans Massó



Para Freud la formación del sujeto alcanza un estado estable cuando una línea divisoria significativa y predecible se forma entre las preocupaciones racionales y sociales del sujeto, y los oscuros remanentes del inevitable drama Edípico. Para Lacan, el sujeto se establece mediante la introducción del ser en el orden simbólico, que a su vez lo condena a una vida llena de pérdida y de una nostalgia insaciable a la que llama deseo. En cambio, para Kristeva, la subjetividad nunca se estabiliza (Mansfield, 2000, p. 81).

Por un lado el material inconsciente se escurre entre los dedos de la autodefinition del sujeto, la cual nunca es completa. Por el otro, el sentido de la subjetividad nunca está completo ni rigurosamente separado del mundo que la rodea. Por lo tanto no existe una distinción clara entre el sujeto y el objeto.⁹

Su naturaleza incompleta y sin resolver permanentemente la acompaña [a la subjetividad]. De hecho, la subjetividad nunca se forma. La valla fronteriza no se acaba nunca. Sin embargo, es importante destacar que la naturaleza dramática de esta subjetividad se experimenta como una ambivalencia intensa. El sujeto nunca se siente en orden y cognoscible. Siempre está en peligro, en un estado sin resolver que es emocionante y peligroso, tan tentador como condenable. (Mansfield, 2000, p. 80)

Cuerpo limpio y propio

Kristeva habla de 'le corps propre', que en francés significa el cuerpo propio y el cuerpo limpio, ordenado. Las personas trazamos un perímetro imaginario alrededor de nuestro cuerpo que es el contenedor de nuestra subjetividad, un cuerpo que nos identifica en la sociedad como votantes, contribuyentes o consumidores, nuestra identidad se basa en esta autonomía, nos enfrentamos a entrevistas, revisiones médicas, interrogatorios como el contenido de nuestros cuerpos. Nuestra presencia física que nos otorga nuestro cuerpo se toma como la validación absoluta de quién somos. (Mansfield, 2000, p. 80)

Estamos inquietos por las cosas que cruzan fronteras, especialmente por aquellas cosas que parecen pertenecer a ambos lados, a las cuales les falta definición y cuestionan todo el proceso de demarcación. Algunas de estas líneas son físicas; algunas son abstractas o metafóricas. Algunas nos afectan a nuestros propios cuerpos; algunas desafían nuestro sentido del significado y la verdad, aunque es casi siempre

⁹ En inglés el concepto de abyecto [abject: ab+ject] ilustra perfectamente esta posición entre el sujeto [subject: sub+ject] y el objeto [object: ob+ject]. Así lo abyecto no es ni sujeto ni objeto, pero lo que se mueve entre ambos.

imposible separar estas dos dimensiones de lo abyecto. [...] siempre tratamos de reforzar una posición defensiva, delimitando una línea fija entre el interior y el exterior, pero los perímetros correctos de nuestros cuerpos limpios y en orden siempre se rompen, interrumpidos por los flujos físicos de que las cruzan: flujos de orina, lágrimas, mierda, vómito, sangre (sangre especialmente menstrual), sudor y semen. (Mansfield, 2000, pp. 82–83)

Por lo tanto, no es la falta de limpieza o de salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba a la identidad, al sistema, al orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas. Lo que está en el medio, lo ambiguo, lo compuesto. (Kristeva, 1982, cit in. Mansfield, 2000, p. 80)

Bourgeois tiene una conocida instalación que ofrece una imagen poética y simbólica del ‘cuerpo propio y limpio’ de Kristeva. La obra se tituló *Precious Liquids* [Líquidos preciosos] y fue presentada en la Documenta IX de Kassel en 1992. Se trata de un gran tonel reutilizado cuya función original era servir de depósito de agua en el tejado del edificio donde Bourgeois tenía ubicado su taller. En la parte exterior inscribió “El arte es garantía de cordura”. En su interior:

Una cama de hierro [...] en el centro de la misma, un pequeño charco de agua y en las esquinas, cuatro barras de metal de las que cuelga una multitud de recipientes de vidrio. [...] el agua estancada en la cama se evapora a través de los tubos de cristal, se condensa y vuelve a bajar. [...] “Cuando estamos en tensión, nuestros músculos se contraen; cuando se relajan y la tensión desaparece, se segrega un líquido. Las emociones intensas se convierten físicamente en un líquido, un líquido precioso” (Bernardac y Obrist, 2000, 234). Estos líquidos preciosos son todos los humores emitidos por el cuerpo: la sangre, las lágrimas, la orina, el esperma, la saliva, el sudor, todo lo que fluye como resultado de un choque emocional, del placer, del miedo, del amor o del sufrimiento. (Mayayo, 2002, pp. 62–63)

En cuanto a la ambigüedad y la ambivalencia, como defendimos en el primer capítulo, están casi omnipresentes en el trabajo de Bourgeois. Su obra propone ambivalencias y movimientos entre la infinidad de opuestos que rigen nuestro pensamiento dicotómico, aunando lo masculino con lo femenino, creando espacios públicos pero privados, expuestos pero íntimos, con obras que sugieren el horror y la excentricidad conciliándolos con la belleza y la armonía.

Lo que da rienda suelta a la abyección, entonces, es la ambigüedad interna y la incertidumbre que los sistemas lógicos tratan de negar o disfrazar. De hecho, el primer y fundamental objetivo de los sistemas de orden es reprimir la ambigüedad y la contradicción, para afirmar la singularidad de la verdad, la certeza de la ley, la inevi-

tabilidad del orden en contra de las abominaciones de la contradicción, de la mezcla, de lo incompleto y de la diferencia en general. Detrás del drama solipsista de nuestra vergüenza individual y del disgusto provocado por los flujos que acompañan la vida corporal están las políticas desesperadas que exigen una sola ley, un solo Dios, una sola respuesta y una sola nación. (Mansfield, 2000, p. 85)



Detalle de *Precious Liquids* (1992)
Madera, metal, vidrio, alabastro, goma,
tejido, bordados, agua, luz eléctrica.
425,5 x 445,1 x 445,1 cm. Centre Pompidou, Paris.
(Lorz et al., 2015, p. 57)

3.3.2 La revuelta de los recuerdos

“Necesito mis recuerdos. Son mis documentos. Los vigilaré. Son mi privacidad y soy intensamente celosa de ellos. [...] Hay que diferenciar entre recuerdos. ¿Vas a ellos o están viniendo a usted? Si usted va a ellos, usted está perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Si vienen a ti, son las semillas de la escultura.” Declaraciones publicadas por primera vez en 1992 por Ammann Verlag, Zurich, en Louise Bourgeois: Designing by Free Fall de Christiane Meyer-Thoss, cit. en (Bourgeois et al., 1998, p. 223)

La revuelta del sí mismo en Bourgeois se produce a través de los recuerdos y del inconsciente. Un movimiento en dos direcciones. Por un lado, todas las reminiscencias de lo vivido, lo pensado y lo imaginado revuelven a la consciencia desde el inconsciente de la artista. Por el otro, Bourgeois revisita constantemente su pasado desde su consciencia, gracias a sus objetos y a sus obras, hacia los recuerdos y las sensaciones almacenadas en su memoria.

Su involucración con los sucesos de su juventud es una parte de la amplia relación que mantiene con los recuerdos y los objetos de su historia personal, de todas las épocas de su vida. Bourgeois lo guarda todo. Además de sus propios diarios, descritos anteriormente, ha mantenido los de su madre. “Nada se pierde”, afirmó. “Hay algo sagrado en las cosas que son de su pasado.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 17–18)

Es una revuelta hacia su interior, como si se susurrara a sí misma:

El arte de Louise Bourgeois está directamente relacionado con la memoria, así como con su vida inconsciente. Ha logrado encontrar una estética para las profundas capas de la mente y –me parece a mí– insiste en no distorsionarlas o empujarlas más allá de lo que la forma artística requiere. [...] Es un arte, en primer lugar para la vista, por supuesto, pero seguidamente de la vida interior a la que la visión conduce. En realidad, es como si hablara profundamente consigo misma, justo lo suficientemente alto para ser escuchada. (Arthur Miller cit. en Kotik et al., 1994, p. 76)

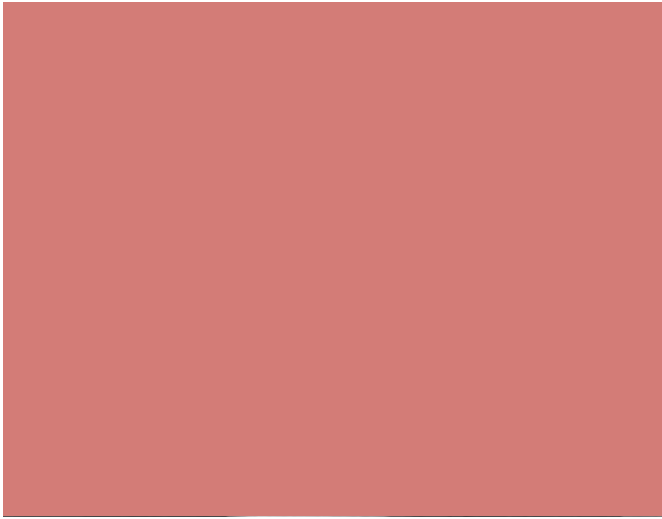


Foto de archivo de la escalera del Liceo Fénelon, donde se ve una escultura de bronce representando a Edipo ciego guiado por su hija Antigone. (Xenakis, 2008, p. 59)



Bourgeois y su padre jugando a los ciegos, 1919.
(Xenakis, 2008, p. 60)



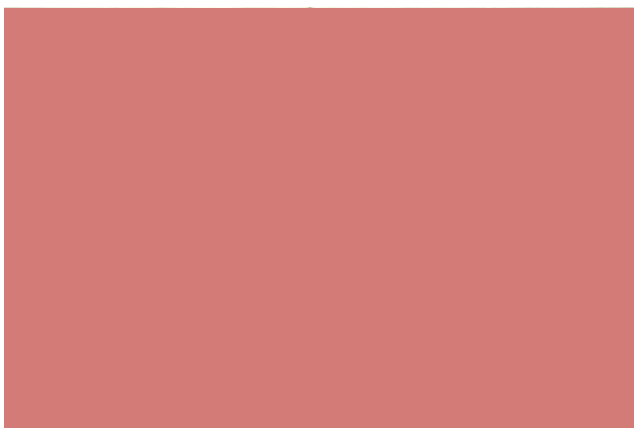
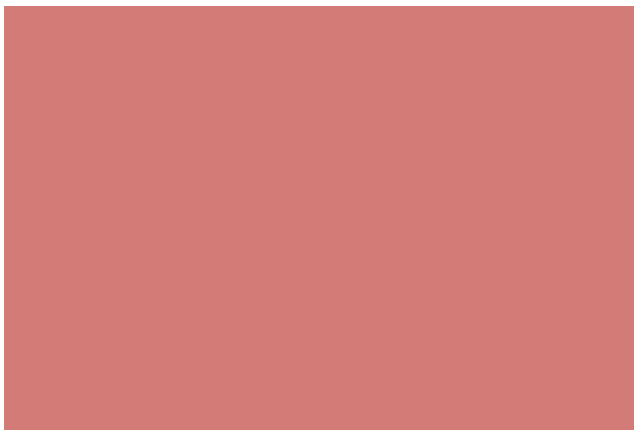
***The Blind Leading the Blind* (1947)**
Madera pintada.
(Xenakis, 2008, p. 61)

Pero no desde la nostalgia profunda desde la cual el ser se abandona a sí mismo, se anula como sujeto entregándose al objeto perdido, dándole la espalda a su propia vida. Bourgeois tiene claro que ese tipo de revuelta al pasado no conduce a ningún lugar. Como se expuso en el capítulo 2, Bourgeois vuelve a sus recuerdos y emociones, o ellos revuelven a su consciencia para ser trabajados por la artista, reelaborados desde otros lugares que permitan re-crearlos de otra manera. Para comprender, para crear, y para sobrevivir.

[...] ella advertía: “No estoy interesada en la nostalgia; no es productiva”. Era más importante que los recuerdos llegaran a ella. A pesar de que a menudo decía que su trabajo se basaba en su infancia, ella no era una persona que viviese en el pasado. Era el presente inmediato lo que era demasiado intenso para ella. Era una persona muy ansiosa, y tenía muchos sentimientos de rabia y agresión. Para entender a éstos, trataba de saber de donde venían. Esta era toda la premisa del psicoanálisis al que se sometió durante muchos años. Louise realmente creía que el inconsciente era una fuente de información. Si no confrontas sus traumas, vas a sufrir, vas a repetir los mismos errores, y siempre serás su prisionero. (Jerry Gorovoy cit. en Lorz et al., 2015, pp. 41–42)



Página del cuaderno de geometría, 1926.
(Xenakis, 2008, p. 8)



Páginas de *The Puritan*, texto (1947) y grabados (1990)
(Xenakis, 2008, p. 57)

3.3.2.1 Cuenta cuentos

“Todos las penas se pueden soportar si las pones en una historia o cuentas una historia acerca de ellas”, escribe Blixen; y Hannah Arendt comenta: ‘el relato revela el significado de lo que de otro modo sería una secuencia insoportable de acontecimientos.’ [...] Esta es también la razón por la cual historias de la vida se cuentan y se escuchan con tanto interés; ya que son similares y sin embargo, nuevas, insustituibles e inesperadas, de principio a fin. Siempre son ‘anécdotas del destino’. Karen Blixen, en *Memorias de África*, New York: Random House, 1938, p.201., cit. en (Cavarero, 2006, p. 2)

Como comenta su asistente Jerry Gorovoy, Bourgeois era una gran narradora, como Scherezade, contando historias para soportar el miedo. En su arte siempre está presente la dimensión del tiempo, pero en el sentido narrativo y no en el cronológico. Diferentes momentos de su vida coinciden en una misma pieza. (Jerry Gorovoy cit. en Lorz et al., 2015, p. 42)

Bourgeois conocía perfectamente el valor curativo de la narración. Por eso, a lo largo de su trayectoria artística, cuenta muchas historias acerca de su vida. Narraciones que evolucionan con ella, en cada repetición, en cada *re-vuelta* a una misma historia. Los cuentos de la memoria se van construyendo desde los diferentes momentos vitales, del aquí y del ahora, desde los cuales Bourgeois reinventa su narración.

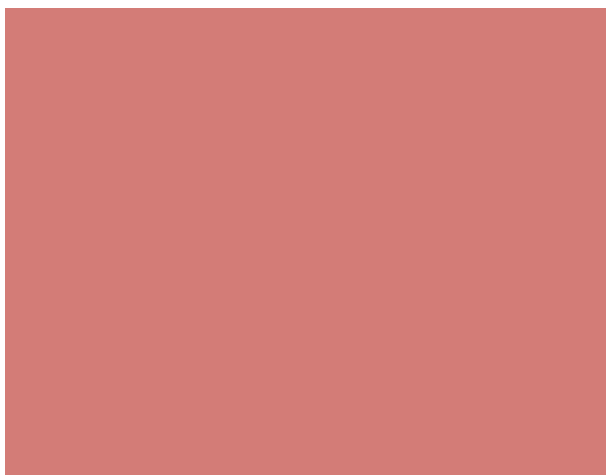
La narración es un arte delicado que, en palabras de Isak Dinesen, revela el significado sin cometer el error de definirlo. De una manera muy diferente a la filosofía occidental –en búsqueda de lo universal a través de la definición– la narración revela la finitud del ser humano en su frágil unicidad. (Cavarero, 2006, p. 2)

La narración es también un ejercicio que confiere unidad a lo que nos acontece en la vida. Nos da la posibilidad de aunar en una sola historia sucesos reales e imaginarios, reflexiones banales y maneras de pensar, expresiones conscientes junto con ocurrencias del inconsciente, que permiten hacernos una idea de quienes somos. Muy vinculada a esta unidad, la narración de las historias de la vida también confiere unicidad a sus protagonistas, porque no hay una vida igual, y mucho menos una idéntica narración de unos mismos acontecimientos.

El ensayo de Cavarero a este respecto, toma como punto de partida la argumentación de Hannah Arendt sobre cómo la filosofía responde a la pregunta del “¿qué?”, “¿qué es el hombre?”. Se refiere a cualidades que podrían ser compartidas entre todos los hombres, dando acceso a un tipo de conocimiento universal, definido y que se repite en diferentes seres humanos. Al otro lado se situaría la narrativa, la cual responde a

la pregunta del “¿quién?”, “¿quién es el hombre?”. Ésta se refiere a la singularidad de la persona, dando acceso a un tipo de conocimiento biográfico e irrepetible.

*Cell (Glass Spheres
and Hands) (1990-93)*
National Gallery of
Victoria, Melbourne,
Australia.
(Xenakis, 2008, p. 42)



*Una clase del Liceo
Fénelon, 1920.*
(Xenakis, 2008, p. 43)

Explicar “quién es alguien” elude el lenguaje filosófico porque no se puede expresar con definiciones ni conceptos generales la singularidad de un ser humano. Es decir, desde el lenguaje filosófico responderíamos como si se tratase de un “qué es este hombre” – es un ser humano, es una mujer, es italiana, es pelliirroja y se dedica a la ciencia. Pero si realmente queremos responder a “quién” es alguien debemos hacerlo a través de la narración. Es decir, para averiguar la unicidad y la singularidad de un ser humano debemos contar cuáles son sus palabras y sus actos, de donde viene y adonde ha ido. Esa es la manera de conocer a alguien. Una vez transcurrida la vida, las palabras y las acciones conforman una historia, una biografía que nos permite aprender quién fue esa persona. (Kottman, 2006, p. vii)

Es muy fácil relacionar la narración con el mito, con el cuento o con la historia fantástica en la que se cree desde la buena fe, porque la razón quiere certezas y no historias que puedan ser inexactas o no estar fundamentadas científicamente. Pero el arte de Bourgeois demuestra que las historias de la vida contadas a través de su arte sitúan a la narración como una técnica para alcanzar el conocimiento de uno mismo, que por analogía sirve para explicar lo universal del ser humano.

3.3.2.2 La plasticidad de la narración

“Nunca hablo literalmente. Nunca, nunca, nunca. No se llega a ningún sitio siendo literal, sólo a ser poca cosa. Se debe usar la analogía, la interpretación y hacer conexiones de todo tipo.” (Entrevista con Stuart Morgan, 1988, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 145)

Una de las claves más importantes cuando uno se aproxima a la obra de Louise Bourgeois es entender que la artista utiliza la narración en su obra como si fuera un material o una técnica más, dando forma a su trabajo. Sus historias, sus cuentos, las pequeñas explicaciones que acompañan a la obra visual, la modelan y le dan una plasticidad característica, de la misma manera que lo haría el utilizar una herramienta u otra.

Es muy limitada la interpretación de sus obras a partir de las palabras de Bourgeois. Su trabajo jamás es una ilustración de su narración, sino que ambas manifestaciones, la visual y táctil, y la narrativa, dialogan entre sí, interaccionan pero sin decir lo mismo. A veces más claramente hacia una misma idea, y a veces en direcciones opuestas. Pero siempre y en todo caso, añadiendo capas de significado a la obra.



*He Disappeared into Complete
Silence (1947-2005)*
Conjunto de 11 grabados con texto.
25,6 x 17,9 x 1,6 cm.
Colección The Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 37)

Ella así lo expresa desde el enfado,

“Realmente no veo razón por la que el artista debería decir nada, porque se supone que el trabajo debe hablar por sí mismo. Así que cualquier cosa que el artista diga sobre él es una disculpa, no es necesario.” (Statements made in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 168)

O desde una anécdota personal,

“Cuento historias para mantener a raya a las preguntas. En mi familia, mi hábito era tan bien conocido que durante una cena me preguntaron: ‘Louison, ¿por qué hablas tanto? ¿qué tratas de ocultar?’” (Bourgeois et al., 1998, p. 175)

O desde la pedagogía,

Aun cuando Bourgeois contaba su propia historia, advertía a sus oyentes que debían mantener la mirada en el arte. “Las palabras de un artista siempre se deben tomar con precaución.” Su narración, insistía, no debe ser confundida con el significado de la obra. “La escultura habla por sí misma y no necesita explicación. Mis intenciones no son el tema. El objeto escultórico es el tema. No es necesaria ni una palabra por mi parte.” (Greenberg & Jordan 2003, p.55)

Finalmente y a modo de ejemplo presentaremos tres diferentes relatos que la artista elabora sobre una misma pieza, su escultura *She-Fox* (1985). Un ejercicio muy interesante sería mirar la pieza sin haber leído las palabras de Bourgeois y mirarla después de haber escuchado sus pequeños relatos para comprobar como moldean nuestra mirada e interpretación de la obra.

Si uno entra en el significado personal de la pieza -obviamente esta persona es mi madre. Yo estaba preocupada con la idea de que mi madre no me quisiera, y eso no lo podía soportar. La denominación “Fox” [zorra] significa que consideraba a mi madre como un ser muy inteligente, paciente y resistente, aunque calculadora. [...] no medí bien este tipo de competencias y antagonismos, su aspecto amenazante, me exasperó y me empujó a la violencia. [...] Le corté la cabeza. [...] *She-Fox* es el retrato de una relación. Es una expresión de la fe que un niño puede tener en uno de sus padres y de la violencia entre los fuertes y los débiles. Este es el significado de la pieza. (Storr, 1986, pp. 140-141)

“[...] vivo con gente de cierta edad, no menos de treinta y cinco o cuarenta. Los entiendo, puedo empujarlos de vez en cuando, pero no lo hago a propósito. [...] Me relaciono con ellos y hay un intercambio. [...] He sido habitada por un amor de ma-

dre feroz. En ese sentido *She-Fox* es también un autorretrato.” (Entrevista con Stuart Morgan, 1988, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 145)

“*She-Fox* es simplemente mi madre –no la forma en que ella era sino la forma en que yo la percibía hasta hace poco. Es una enorme criatura sin cabeza. La cabeza ha desaparecido y le han cortado el cuello. Así que se puede ver lo mucho que ha pasado la pobre. Pero ella sigue en pie porque es eterna.” (Entrevista con Stuart Morgan, 1988, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 145)



The She-Fox (1985)
Mármol negro y acero. 179 x 69 x 82 cm. Colección Museum of Contemporary Art Chicago. Foto de Lee Stalsworth. (<http://www2.mcachicago.org/>)

3.3.3 La mujer artista Louise Bourgeois

El arte de Louise Bourgeois, que abarca una amplia gama de emociones, es a la vez complejo y radical; puede llegar a ser aterrador y muy directo. Bourgeois expandió el territorio del arte tridimensional y fue una innovadora fecunda en el campo de la escultura. Sondeó las simas de la existencia humana y visibilizó la lucha por combinar los papeles de artista, madre y esposa en el siglo XX. La perspectiva que formula es muy diferente de la del punto de vista masculino que durante siglos ha descrito y explicado el mundo. La mirada masculina ha definido, idealizado y por eso mismo limitado y controlado lo que una mujer podía y debía ser. Como afirmaba Bourgeois: “Durante toda mi vida como escultora he intentado hacer que la mujer dejara de ser objeto para ser sujeto activo”. (Müller-Westermann, 2015, p. 2)

En este último apartado de la “Revuelta del sí mismo” se propone un recorrido visual por algunas de las obras de Bourgeois que nacen a partir de su experiencia de mujer. Las imágenes hablan de vulnerabilidad, de incapacidad, de debilidad y de miedo, pero también de lucha y fortaleza, de endereza y dureza.

Su trabajo refleja lo que para ella ha sido la maternidad, la sexualidad y el sexo, la preocupación por su fertilidad, el embarazo, el parto y el posparto. Hablan de engendrar y de dar, engendrar en la matriz y dar el pecho, dar vida y dar la vida. Pronuncian el cuerpo de una mujer y exclaman la corporalidad de lo femenino.

Expresan sentimientos contrapuestos de amor y desamor con los hijos, de anhelo y desazón, de ser o no ser buena madre. Sentimientos de ternura infinita y de una culpabilidad que desvela.

También hablan de relaciones de pareja, de la constitución de una familia y de los roles del padre y de la madre, mostrando a un hombre responsable con su paternidad, un hombre que también puede quedarse embarazado y ser maternal.

Su obra es tan extensa que se hubiera podido hacer una selección completamente distinta a la que aquí se presenta tratando los mismos temas. Las citas también podrían haberse escogido de fuentes muy diversas recogiendo opiniones dispares.

Pero en cualquier caso reflejarían una obra emocional y emocionante, sobre todo porque habla desde su experiencia con una fuerza expresiva demoledora pero capaz de registrar la delicadeza y la fragilidad de cualquier ser humano.

Se constituye así como una obra de referencia en la representación de la experiencia de ser mujer desde la perspectiva de una mujer. Desde un sí mismo que experimenta hasta un sujeto que reflexiona sobre lo vivido.

Se puede discurrir largamente sobre cada una de estas imágenes, pero ellas, por sí solas, nos cuentan su propia historia.

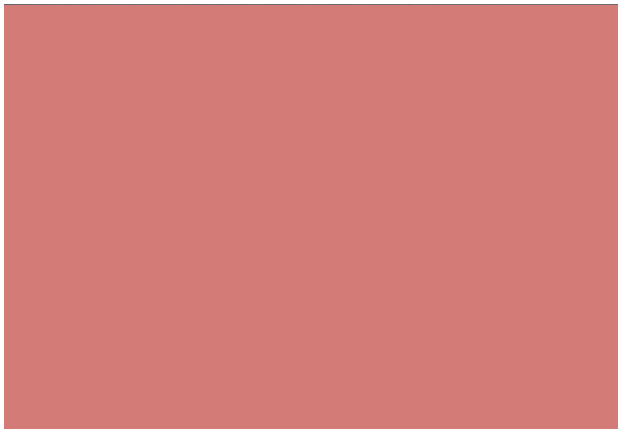


Sin título (1941)
Tinta sobre papel.
28 x 21 cm.
Berne, Kunstmuseum.
(Bernadac, 1995, p. 18)



Autoportrait (1942)
Tinta sobre papel. 28 x 21,5 cm.
París, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou
(Bernadac, 1995, p. 17)

Bourgeois fue pionera en la revisión del arte político desde el feminismo, y en la decisión orgullosa de trabajar desde el lugar de la mujer, con el pasado de la mujer a cuestas, sin olvidar los tiempos que esperaban. Yo imagino a Louise Bourgeois con los brazos delgados y largos y robustos y cansados, con los brazos como vulnerables patas de araña; yo imagino a Louise Bourgeois como la araña sobre la que trabajó. (Medel, 2015)



Fallen Woman (1981)
Oil marble.
8,5 x 10 x 34,5 cm.
Colección privada.
(Gorovoy & Tabatabai
Asbaghi 1997, p. 167)

Fallen Woman, de 1981, tampoco tiene brazos, con un rostro bellamente tallado y un cuerpo con forma de final de un bate de béisbol. Ella dijo: "Uno quiere protegerla. Es hermosa. Pero debido a que no puede ponerse en pie, no tiene objetivos... Ella, nunca supo que era hermosa ". (Greenberg & Jordan, 2003, p. 54)

Femme Couteau (1982)
Mármol negro.
14 x 77,5 x 20,5 cm.
(Storr et al., 2003, p. 120)



“Te referes a ‘Femme Couteau’. Intento representar a una mujer que está embarazada y que trata de dar miedo. Ahora bien, tratar de dar miedo no es lo mismo que darlo. Ella trata de asustar pero es ella quien tiene miedo. Está asustada por el hijo que lleva dentro. Tiene miedo de que alguien invada su intimidad o la moleste de alguna manera y de no ser capaz de defender aquello de lo que es responsable. Ahora, el hecho de que ella dé miedo es cuestionable. Algunas personas podrían encontrarlo muy conmovedor, Ella tiene miedo de sí misma; intenta dar miedo a los demás.” (Swenson, 1982, p. 8)



Topiary (2005)
Mármol rosa.
67,3 x 27,9 x 22.2 cm.
Cortesía de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith &
Bourgeois, 2008, p. V)

Su trabajo trata con lo que es ser mujer de una manera que Freud no podría haber comprendido. Habla de cosas que no queremos discutir en voz alta, ni desde luego difundir libremente. (Kuspit, 1987, p. 115)



Sin título (1950)
Tinta y carboncillo sobre
papel. 35,5 x 27,9 cm.
Colección privada, Nueva
York. Foto de Eeva Inkeri.
(Xenakis, 2008, p. 7)

[...] las hijas del padre re-descubren la profundidad materna apropiándose de la ambición paterna, cuidando el deseo de poder del hombre: “Protejo el falo, en parte porque mi familia estaba compuesta por cuatro hombres. Así que mi trabajo consistía en apaciguarlos.” Sólo de esta manera pueden las mujeres transmutar el miedo de la Pequeña Guisante. Podríamos decir: el miedo de ya no tener miedo: no del falo y sus traiciones, no del miedo en sí, el cual inmoviliza a “las mujeres más liberadas” en duras militantes. El mérito de un escultor, una mujer escultora, es precisamente ese, ¿no es así? ¿liberarse de la rigidez? Bourgeois sabe que la rigidez es su peor enemigo y que dándole caza, suscita esta nueva metamorfosis: querer ‘ser una mujer razonable’: “Sueño con ser una mujer razonable”. “Desde mi nacimiento, he sentido rivalidad con los demás”. Así, ¿debería uno volverse blando? ¿Renunciar a la lucha? Nunca de manera definitiva, pero sin embargo: alcanzar la serenidad sin dependencia. “Me siento bien. Me siento independiente.” (Kristeva, 2007, p. 249)



***Portrait of Robert* (1969)**
Bronce con pátina blanca.
33 x 31,5 x 25,5 cm.
(Storr et al., 2003, p. 25)

“Es un símbolo de su virilidad [de su marido Goldwater] y de su apetito sexual. Lo quería halagar. Quería complacerlo y que se sintiera complacido consigo mismo. Para hacerlo sexy. Un ‘sex-symbol’.” (Storr et al., 2003, p. 24)



***Couple* (2007)**
Gouache sobre papel.
37,1 x 27,9 cm. Cortesía
de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith &
Bourgeois, 2008, p. VII)

El título en francés ‘Ce sexe qui n’en est pas un’ es intencionalmente ambiguo. En francés, cada sustantivo y pronombre tiene género. La palabra ‘sexe (sexo)’ es de género masculino. Bajo este patrón gramatical del género, lo femenino siempre será un subconjunto de la categoría masculina. El título de Irigaray denota el femenino como el sexo que no puede ser asimilado o subordinado a lo masculino. [...] El argumento de Irigaray gira en torno a la distinción entre la idealización masculina del singular y universal, en contraste con la inmersión en la pluralidad y la diferencia del femenino. (Mansfield, 2000, pp. 69–70)



Obésité / Maternity (2000)
Tinta roja y lápiz sobre
papel. 30,4 x 22,8 cm.
(Kellein, 2006, p. 188)

Me gustaría llamar la atención hacia aquello no dicho: Bourgeois adoptó a un niño porqué pensó que no era capaz de concebir y ser madre (Bourgeois et al., 1998, p. 124). El murió bastante joven, a los cincuenta. Ella le había comprado una casa, la vació para él, pero él nunca vivió allí. Es evidente que hay una preocupación por la maternidad y no sólo a cerca de su propia madre, encontramos una representación inusual del embarazo, del momento de dar a luz. Allí está, puede no gustarte pero allí está. (Daniel et al., 2007)



Pregnant Woman (1985)
Gouache y lápiz de color
sobre papel. 37,1 x 27,9 cm.
Cortesía de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith & Bourgeois,
2008, p. IX)

Ella ha admitido su incapacidad incluso en lo referente a la limpieza. En consecuencia, ha hablado de su sentido de impotencia en el cuidado de los niños. “Mis hijos siempre me ponen a la defensiva... pierdo mi equilibrio emocional.” Sus grabados dan testimonio de cuánto le pesaba el cuidado de los niños. En *Girl Falling*, que proviene de un dibujo de 1947 de una mujer embarazada, ella expresa el temor a ser el responsable de un niño. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 19–20)



Maman
Bürkliplatz, Zurich, 2011.
Foto de Roland zh.
(www.wikipedia.org)

Para ella, la araña es la madre, amenazante aunque protectora preside un hogar dividido [...] La gran araña de acero soldado explica en un instante cómo y por qué Bourgeois se ha convertido en una escultora imponente. Una madre sosteniendo dos huevos de mármol en su saco, uno pulido, el otro más o menos acabado, preside la galería con una orgullo feroz. Sus angulares y afiladas piernas habitan el espacio de una manera incómodamente provisional, parece lista para moverse un instante, si fuera necesario salvar a sus crías. Ésta es casi una visión de una película de terror, pero debido a su quietud y permanencia, existe en un nivel de riesgo distinto. (David Bonetti, 1996, cit. en Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 254)



The Birth (2007)
Gouache sobre papel.
59,7 x 45,7 cm. Cortesía
de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith &
Bourgeois, 2008, p. XIX)

La notable originalidad de la obra y su audacia es el resultado de una confrontación de 40 años de Bourgeois con la naturaleza primigenia femenina y del mito de la creación. Hay un paralelismo extraordinario entre el espectador que no puede olvidar la experiencia inolvidable de la escultura Bourgeois y la propia artista [...] (Russi, 1981)



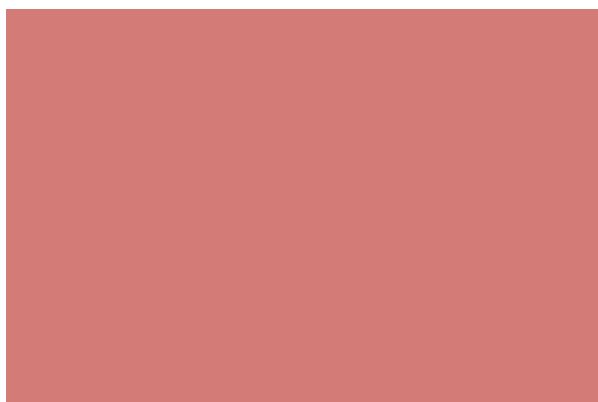
*Post Partum Depression
of the Mother* (1999)
Lápiz de color, lápiz y
blanco opaco sobre papel.
22,8 x 30,4 cm. Colección
Frederich Christian Flick.
(Kellein, 2006, p. 187)

No se entiende el trabajo de Louise Bourgeois sin su poderosísima carga autobiográfica, sin las experiencias ni las circunstancias que la acompañaron, pero tampoco se entiende sin su compromiso: sin su voluntad de producir un discurso y provocar la reflexión en el espectador, sin esa voluntad más concreta de mostrar el cuerpo como espacio prioritario para la política. El cuerpo cuya forma se aleja del canon, el cuerpo que propone otra belleza, el cuerpo que molesta y que incomoda... En esos márgenes crece la obra de Louise Bourgeois. (Medel, 2015)



Mother and Child (1943)
Tinta sobre papel
milimetrado. 27,9 x 21,5 cm.
Colección privada, Brooklyn.
(Kellein, 2006, p. 82)

“Necesitas una madre. Lo entiendo, pero me niego a ser tu madre porque yo misma necesito una madre.” (Declaraciones hechas en 1975, Bourgeois et al., 1998, p. 72)



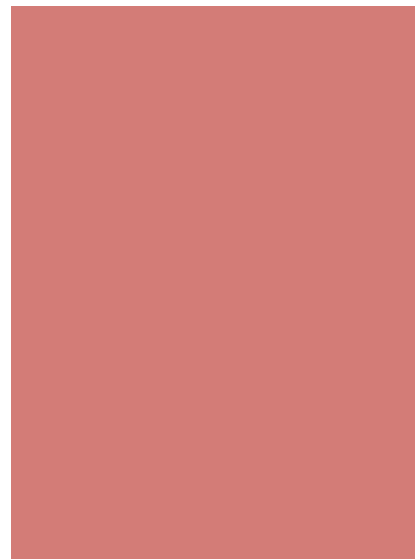
The Feeding (2007)
Gouache sobre papel.
37,1 x 27,9 cm. Cortesía
de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith &
Bourgeois, 2008, p. XXII)

Bourgeois no es una mujer como cualquier otra. Se ha visto tan a menudo reflejada a sí misma en su trabajo y ha introducido tantos espejos en éste que admite: “un espejo significa que uno debe llegar a un acuerdo con su propio reflejo”. Así, la maternidad se funde con el espacio, si tenemos en cuenta que el espacio es la “estructura de nuestra existencia”. En ese momento, todo el espacio se convierte en un cuerpo materno: un paisaje hecho de senos. El universo se resume en eso: mujeres, vacas, perras [bitches] y cerdas [sows] que mezclan sus pechos y hacen del mundo un “paisaje interesante, móvil, vivo y flexible”. “Si abrazas a un niño desnudo contra tu pecho desnudo, ese no es el punto final de la suavidad, sino el principio de la suavidad, es la vida en sí misma.” La única razón de ser de una escultura es que puedas sentir esto. (Kristeva, 2007, p. 250)



Sin título (1943)
Tinta y lápiz sobre
papel gris. 12,4 x 7 cm.
(Kellein, 2006, p. 75)

Las implicaciones éticas y políticas de las explicaciones de Bourgeois están vívidamente e intrincadamente inscritas en su arte, incluso antes de su análisis. Cuando su arte viola el tabú cultural sobre la ambivalencia materna en *Jean-Louis Portrait*, se frustra el mito de la maternidad como trascendencia de la agresión. Incluso una madre, sostiene Bourgeois, es guerrera. (Nixon, 2012, p. 91)



Reassuring Mother (1999)
Tinta roja, lápiz y blanco
opaco sobre papel.
22,8 x 30,4 cm. Colección
Frederich Christian Flick.
(Kellein, 2006, p. 186)

Estoy convencida de que después de todos los proyectos y eslóganes, más o menos prometedores, lanzados por los movimientos feministas de los años setenta, de la llegada de las mujeres al primer plano en la escena moral y social resultará la revalorización de la experiencia sensible como antídoto frente al raciocinio técnico. La inmensa responsabilidad de las mujeres en lo que a la supervivencia de la especie se refiere –¿cómo preservar la libertad de nuestros cuerpos asegurando, al mismo tiempo, las condiciones óptimas para la vida de nuestros hijos?– corre pareja con esta rehabilitación de lo sensible. (Kristeva, 2000, p. 16)



Germinal (1967)
Mármol. 14 x 18,7 x 15,9 cm.
Foto de Allan Finkelman.
(Larratt-Smith 2012, plate 30)

Las decisiones creativas de Louise Bourgeois rebosan conciencia y memoria. Bourgeois crea como hija, como esposa y como madre, desde ese lugar impuesto aunque asumido, y se plantea en cada una de sus piezas qué rol se le impone y qué papel cumple. Las marcas de la educación, inevitables, Louise Bourgeois las acata en un principio, más tarde las subvierte: su obra nos habla sobre ser lo que tenemos que ser, pero de otra manera. (Medel, 2015)



Sin título (espejo) (1999)
 Lápiz de color, lápiz, bolígrafo
 y gouache sobre papel.
 29,8 x 11,4 cm. Colección
 Frederich Christian Flick.
 (Kellein, 2006, p. 34)

Esta es la vuelta a la dueña de los tapices, que ubico en el culto que la hija-escultora ha construido en torno a la Araña, una escultura-fetiché; en su lamento por haber sido demasiado “dura”; en su admisión de que siempre sintió “rivalidad”, se consideró “negativa”, sabiendo de su propia “rigidez” contra la “interferencia”. Antes del descubrimiento: “La vida es tan ridícula”. Su propia experiencia de la maternidad, que su escultura acompañó y reflejó –un espejo en movimiento– conduce a este desapego; pero la mayoría de madres no saben nada sobre esto. (Kristeva, 2007, p. 250)



I Redo (detalle) (1999-2000)
 Acero, acero inoxidable, tejido y técnica mixta. Altura 10,5 m aproximadamente. Tate Modern. Foto Marcus Leith y Andrew Dunkley. Works collection of the artist, courtesy Cheim & Read, New York. (Warner & Morris, 2000, p. 17)



I Do (detalle) (1999-2000)
Acero, acero inoxidable, tejido
y técnica mixta. Altura 9 m
aproximadamente. Tate Modern. Foto
Marcus Leith y Andrew Dunkley. Works
collection of the artist, courtesy Cheim
& Read, New York.
(Warner & Morris, 2000, p. 17)



I Undo (detalle) (1999-2000)
Acero, acero inoxidable, tejido y técnica
mixta. Altura 14 m aproximadamente.
(Warner & Morris, 2000, p. 39)

En cada torre, el artista ha colocado una pequeña campana de cristal que contiene figuras de una madre y un hijo. Para Bourgeois las esculturas presentan tres tipos diferentes de relaciones maternas, que ella ha escrito en un texto reciente para acompañar a las torres. En *I Do*, una madre sentada, hecha a mano con retazos de tela de color rosa, abraza suavemente un bebé tranquilo. Para Bourgeois esta imagen de una crianza feliz es la “buena madre”. Por el contrario, Bourgeois ha creado dos figuras en *I Undo*, en las que el vínculo maternal se ha roto- el niño aparece fuera del alcance de una madre distraída de cuyo pecho emerge un arco de leche. Bourgeois entiende esto como una relación de violencia en que la depresión y la culpa provocan la desesperación. Así, la torre, con su cámara interior claustrofóbica en el eje vertical, representa la “vista desde el fondo del pozo”. Finalmente, en *I Redo*, el vínculo inseparable entre la madre y el niño es evocado por el cordón umbilical que une al bebé flotando a su madre en silla de ruedas. En esta última encarnación existe, en palabras de Bourgeois, un “intento de seguir adelante... Hay esperanza y el amor de nuevo.” (Morris, 2000, p. 17)



I Redo (detalle) (1999-2000)

Acero, acero inoxidable, tejido y técnica mixta. Altura 10,5 m aproximadamente. Tate Modern. Foto Marcus Leith y Andrew Dunkley. Works collection of the artist, courtesy Cheim & Read, New York. (Kellein, 2006, p. 34)

A través de las fuentes orales, lo que obtenemos es un despliegue de subjetividad, las huellas que la experiencia dejó en la trayectoria vital del sujeto. En este sentido, la memoria, no es la vía para conocer directamente la realidad, sino para reconocer las formas de entender la realidad. Las personas, los individuos constituyen el verdadero leitmotiv de la historia oral, y su objetivo principal entonces, no son tanto los acontecimientos en sí, como la identificación de las diferentes formas de existir en el pasado. (Llona, 2010, p. 155)



Le Père (1998)

Acero y tejido.
35,6 x 40,6 x 30,5 cm.
Colección Privada, Suiza.
(Kellein, 2006, p. 153)

Las decisiones creativas de Louise Bourgeois rebosan conciencia y memoria. Bourgeois crea como hija, como esposa y como madre, desde ese lugar impuesto aunque asumido, y se plantea en cada una de sus piezas qué rol se le impone y qué papel cumple. Las marcas de la educación, inevitables, Louise Bourgeois las acata en un principio, más tarde las subvierte: su obra nos habla sobre ser lo que tenemos que ser, pero de otra manera. (Medel, 2015)



The Maternal Man (2008)
Tintes de archivo sobre tela.
121,9 x 82,6 cm. Colección
The Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong,
2015, p. 205)

Cuando estaba en la École des Beaux-Arts de París, teníamos un modelo masculino desnudo. Un día, al mirar a su alrededor, vio a una alumna y tuvo una erección repentina. Me escandalizó, pero luego pensé: ¡qué fantástico poder revelar tu vulnerabilidad, estar tan expuesto públicamente! En cierto sentido, todos somos vulnerables y todos somos hombre-mujer” Esta inversión de la erección como signo de vulnerabilidad es bastante poco común habida cuenta de la omnipresencia del falo como forma hegemónica en la historia patriarcal. Seguramente con esta pequeña fisura oportuna, en la que prevalecería el carácter hermafrodita de las mujeres y de los hombres, Louise Bourgeois construye la alegoría suprema y decide, así, ser eterna. (Elvan Zabunyan cit. en Tilkin, 2012, p. 61)



Sin título (2007)
Tinta y lápiz sobre papel.
30,5 x 22,9 cm. Colección
The Easton Foundation.
(Müller-Westermann & Vuong,
2015, p. 69)

Las relaciones entre padres e hijos han dominado durante mucho tiempo las narrativas personales recurrentes de Bourgeois, y su trabajo en los últimos años se ha convertido en objeto de estudios psicoanalíticos explorando modelos freudianos, lacanianos y kleinianos. [...] Sin embargo la propia experiencia de Bourgeois en la relación materna, como hija de su madre y como madre de sus hijos, le proporciona un poderoso imaginario iconográfico que aúna lo personal y lo universal, lo cual permite que la experiencia del espacio arquitectónico se desarrolle como una exploración de la memoria personal. (Morris, 2000, p. 17)



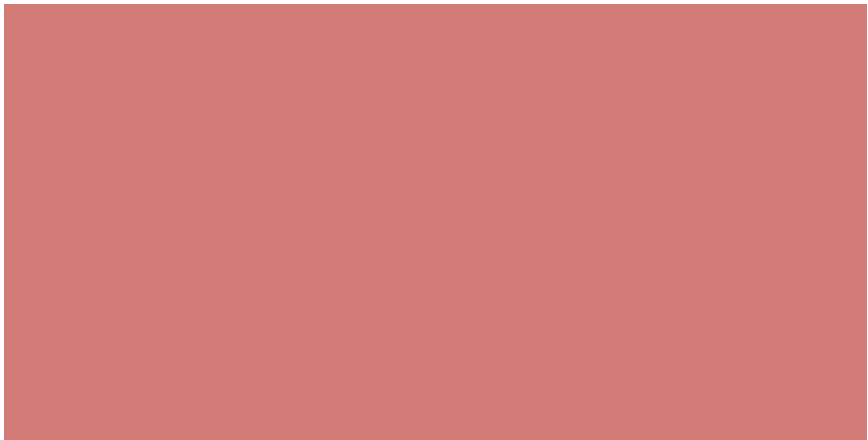
Couple I (1996)
Tejido, piez colgante.
203,2 x 68,5 x 71,1 cm.
(Kellein, 2006, p. 141)

“En Francia, una mujer siempre es una madre. La mayoría de los hombres siguen siendo niños y se casan con figuras maternas. Para el erotismo, tienen amantes. Físicamente, mi padre sentía demasiado miedo o culpabilidad para hacer el amor con mi madre. Mi padre era promiscuo y eso tuvo un profundo efecto en todos nosotros.” (Declaraciones publicadas en 1992, cit. en Bourgeois et al., 1998, p. 226)



Cinq (2007)
Tejido y acero inoxidable. Pieza colgante.
61 x 35,6 x 35,6 cm. Foto de Christopher Burke.
(Larratt-Smith 2012, plate 79)

El estatus especial de Bourgeois también se deriva de su postura feminista. Una vez más, no es coincidencia que sea vista como modelo o referente por muchas mujeres artistas y por artistas en general interesados en los atributos de la feminidad. El hecho de que una mujer artista, esposa y madre de tres hijos, pudiera alcanzar tal fama refuerza su singularidad. (Bernardac 2006, p.7)



Nest of five (1978)
Acero y madera.
22,2 x 135,8 x 43,8 cm.
(Kellein, 2006, p. 130)

3.4. Reflexiones derivadas

En este tercer capítulo nos hemos aproximado a la obra de Bourgeois a través del concepto de *revuelta* de Julia Kristeva. La *revuelta* de Kristeva tiene sus raíces en el retorno retrospectivo de la teología cristiana y reivindica la creación un espacio psíquico que permita el cuestionamiento y la búsqueda del sí mismo, para poder vivir más libres y no tropezar con dogmatismos.

El trabajo del psicoanálisis no consiste propiamente en liberar ni en reprimir, sino en una *revuelta* constante para elaborar y reelaborar el aparato psíquico con el objetivo de renovarse con cada prueba interna o externa. Es por lo tanto una manera de poder cambiar nuestra manera de entender la vida, de influir en cómo nos afectan las cosas y de modificar nuestro comportamiento con nosotros mismos y con los demás.

Bourgeois se psicoanalizó durante 30 años. Su proceso psicoanalítico está íntimamente vinculado a su proceso creativo, lo que experimenta y reflexiona en el psicoanálisis lo introduce en su arte y viceversa. Sus aportaciones van en ambas direcciones, es decir, su arte es considerado por los estudiosos del psicoanálisis como una expresión de la teoría psicoanalítica en el lenguaje artístico, de lo simbólico y representacional. Por otro lado, los estudiosos del arte se refieren a la vertiente del arte como terapia desarrollada en la obra de Bourgeois, estudiando el método y los mecanismos mediante los cuales la creación artística ayudan a conectar con el inconsciente, facilitando la reelaboración de lo traumático y por lo tanto aliviando el malestar psicológico.

La *revuelta* en Bourgeois también se puede entender como un retorno a unos núcleos temáticos que se manifiestan constantes durante toda su trayectoria. Bourgeois trabaja con técnicas, materiales y medios muy diversos, pero es fiel a su temática. Podemos encontrar motivos que se repiten en los años 40, en los 80 y en la entrada del siglo XXI. Se trata de una *revuelta* a una misma cuestión pero desde un lugar y circunstancias diferentes, con lo que permite reinventar la obra, con nuevos materiales, técnicas o medios expresivos, situándola en un espacio diferente y creando nuevas relaciones y analogías. La obra expresa diferentes conceptos, narra diferentes historias. De manera que la *revuelta* temática enriquece su vocabulario enormemente, y torna sus obras polisémicas a la vez que construye un cuerpo de obra coherente durante toda su vida. En este movimiento de ida y vuelta durante su trayectoria artística destaca la *revuelta* a lo matérico. El aspecto corpóreo de su trabajo constituye un elemento esencial en su arte.

El último sentido en el que hemos aproximado en este capítulo es la *revuelta* del sí mismo, entendido como ese estado del ser que experimenta la vida a través de los objetos y de las personas que lo rodean de manera inconsciente, y que luego se procesa a través de la reflexión consciente conformando su subjetividad. Hemos defendido que la subjetividad proviene de la experiencia vital, de la misma manera que lo hace el arte de Bourgeois. El concepto de subjetividad y en última instancia su propia subjetividad es lo que elabora Bourgeois en su arte.

En esta tesis hemos establecido una relación entre la obra de Bourgeois y las aportaciones al concepto de subjetividad hechas desde el psicoanálisis, el feminismo y el concepto de *abyecto* de Kristeva. La subjetividad en Bourgeois se ha desarrollado a partir de ideas psicoanalíticas como el inconsciente, la sublimación, el drama edípico o la melancolía. Pero el posicionamiento androcéntrico de esta teoría no respondía a muchas de las vivencias y necesidades de la artista, que sí encontró apoyo humano y conceptual en los movimientos feministas de los años 70, tanto en el empeño para visibilizar el trabajo de las mujeres artistas como en la lucha por la libertad de las personas.

En tercer lugar, el sujeto abyecto de Kristeva corresponde al de un sujeto en proceso que nunca se estabiliza. Un sujeto en movimiento constante y que desafía certezas y los procesos de demarcación entre el consciente y el inconsciente, entre la salud y la enfermedad, entre el cuerpo limpio y los flujos que emergen de él, entre la ley y el desorden establecidos. Un concepto que Bourgeois representa ampliamente con la ambigüedad, la ambivalencia y la representación del cuerpo, expresando una subjetividad que dialoga constantemente con lo abyecto.

A continuación hemos analizado como la obra de Bourgeois trabaja a partir de sus recuerdos, una *revuelta* constante a su pasado que nutre su imaginario. Bourgeois es además una gran narradora que cuenta historias con su propia voz y textos. Pero como ella advierte, su trabajo responde por sí mismo y nunca debe hacerse una interpretación literal de su obra. Al contrario, hay que entender que Bourgeois utiliza la narración, las historias de su vida, como un material más que construye la obra.

Hemos terminado el capítulo tres con un recorrido visual que muestra su compromiso con la representación de su experiencia de mujer, desde la diferencia de su género, pero sobretudo desde la unicidad de su experiencia personal. Bourgeois se convierte así en un referente indispensable en la historia del arte en la exploración y representación de la subjetividad y de la experiencia de ser mujer, desde la perspectiva de una mujer artista.

CONCLUSIONES



Detalle de *Lady in Waiting* (2003)
Tapicería, hilo, acero inoxidable, acero,
madera y vidrio. 208,3 x 110,5 x 147,3 cm.
(Lorz et al., 2015, p. 301)

CONCLUSIONES

Esta tesis se ha articulado a partir de cuatro hipótesis de partida que se han desarrollado a lo largo del trabajo. Como en toda investigación, algunos interrogantes han planteado nuevas preguntas que sería necesario responder, pero que no han podido incluirse en esta tesis por limitaciones de tiempo y por intentar ceñirse al índice inicial. A medida que nos adentrábamos en un apartado, lo que sí ha sucedido habitualmente, es que éste se ha desplegado en subapartados que no se habían planteado en un inicio y que han ido dando forma a la tesis. Creo que trabajo responde a la tesis de partida y que da respuesta a las hipótesis iniciales.

En la primera hipótesis se afirmaba que Bourgeois es un referente indispensable del siglo XX y inicios del XXI, tanto por su aportación artística como por su reflexión sobre el arte y sobre la vida.

Cuando empecé a estudiar a Louise Bourgeois no era consciente de la repercusión que su obra estaba teniendo en el pensamiento contemporáneo. Al acceder a los listados de exposiciones y de publicaciones sobre ella, pensé que sería interesante analizar los datos numéricamente porque no había encontrado ninguna información al respecto y así sería posible tener una idea de la dimensión de su proyección. Siempre teniendo en cuenta que los datos de partida tienen limitaciones, en mis resultados he contabilizado 323 exposiciones individuales y 1039 colectivas hasta el día de hoy, más 750 catálogos y libros sobre la artista. En la última década su obra no sólo ha obtenido más atención en Europa que en EEUU –dónde vivió y trabajó desde 1938 hasta su muerte– sino que se ha expuesto en Sudamérica, Oceanía y Asia. Para mí, lo más significativo es que los libros, tesis y artículos sobre ella los escriben profesionales y académicos desde diferentes áreas de conocimiento como el arte, la filosofía, el feminismo, la psicología o la sociología entre otros. Aunque un estudio en profundidad de estos datos podría ser una tesis en sí –¿por qué su obra ha tenido tanta incidencia? ¿quienes le dedican más atención? ¿qué tipo de obra se exhibe más recurrentemente? o ¿qué tipo de discursos se articulan a través de su obra?– podemos concluir que su trabajo está teniendo una gran repercusión en el pensamiento contemporáneo.

La segunda hipótesis afirmaba que la obra de Bourgeois se ha considerado como contemporánea durante más de siete décadas gracias a su capacidad de reinventarse y a la creación de un idioma propio y complejo pero coherente que se anticipó a las preocupaciones de su época.

Su capacidad de reinventarse ha quedado demostrada a través del estudio de los numerosos materiales con los que trabajó, el dominio de diferentes técnicas y su capacidad para conjugarlas que se ha expuesto en el primer capítulo. En lo que se refiere a su capacidad de anticipación, mis conclusiones son un poco más relativas. Por un lado, el estudio en profundidad de Louise Bourgeois pone de relieve su fuerte vínculo y conocimiento del arte contemporáneo de cada década, movimientos y propuestas de las cuales Bourgeois se nutre y con las que a menudo establece un diálogo en su obra. Es decir, su constante reinención tiene una correlación directa con el mundo del arte en el que está inmersa. Por otro lado, lo que sí se puede afirmar es su capacidad de anticipación en lo referente a los temas sobre los que versa su trabajo. La subjetividad, los roles de género, la pluralidad y la relatividad, y en general la importancia de la experiencia humana en el conocimiento, siempre estuvieron muy presentes en su obra, desde sus inicios en los años 30, mucho antes de que el posmodernismo les otorgara el protagonismo del que gozan ahora.

Es necesario puntualizar que cuando cito experiencia humana, no me refiero a la biografía de la artista ni a la exposición de su intimidad. La mayor parte de literatura sobre Louise Bourgeois hace una lectura biográfica de su obra y presenta su trabajo a partir de asociaciones directas con hechos de su vida, que dan pie a interpretar la obra en una sola dirección. En esta tesis se ha propuesto un análisis del contenido y de la forma de su expresión artística desde lo escultórico, desde lo artístico y desde lo conceptual.

La obra de Bourgeois modela una subjetividad cambiante, en constante proceso, que habla desde la experiencia de lo vivido y que es absolutamente personal y, por tanto, única. Bourgeois era una intelectual, una persona analítica, estudiosa y muy perseverante. La reflexión impregna tanto su trabajo como la emoción, la intuición o su experiencia vivencial.

El arte de Bourgeois no es nunca literal. Su fuerza, su universalidad reside en la articulación de un idioma con un vocabulario propio, donde cada obra es polisémica, donde cada idea se transmuta en cuerpos muy distintos a lo largo de su larga producción artística.

Como pensadora, la obra de Bourgeois se nutre de innumerables fuentes y a su vez su pensamiento también se expresa con la palabra. Su discurso es tan contundente que también por ese motivo arrastra y modela la mirada del espectador, pero esa no es su finalidad. Bourgeois plasma sus pensamientos, sus intuiciones, su realidad y su imaginación a través de la palabra igual que lo hiciera a través de los materiales. La narración en Bourgeois tiene una extraordinaria plasticidad, es evocativa y directa, pero –como su expresión visual– a menudo es ambigua, contradictoria e incierta.

La tercera y cuarta hipótesis son modelos de interpretación que se proponen en esta tesis y que no habían sido elaborados previamente –o al menos yo no he encontrado una aproximación similar. Se trata sobre todo del intento de hacer conexiones entre las cosas, para permitir diferentes aproximaciones a la obra de Bourgeois. Estos modelos no se desarrollan porque se crea que son verdad sino que conforman una serie de imágenes y metáforas que son útiles cuando valoramos la propuesta artística de Bourgeois y sus aportaciones al debate de la subjetividad en el arte. Seguro que estos planteamientos tendrán inconcreciones o podrán ser rebatidos, y me gustaría que a otra persona le interesara suficientemente mi planteamiento para rebatirlo y enriquecerlo puesto que elaborar estas interpretaciones ha sido un reto y una satisfacción para mí.

La tercera hipótesis se refería a la posibilidad de interpretar las *Cells* de Bourgeois como una estructura matricial y generativa, que sitúa al sujeto y a la subjetividad en el centro de la obra, propiciando un espacio físico, objetual y psíquico para éste pueda devenir.

Se introdujo esta hipótesis defendiendo la serie *Cells* de Bourgeois como una aportación muy significativa a la escultura moderna. La apropiación del espacio y su escenificación, el papel central que otorga al espectador, la confrontación con el inconsciente y las emociones del público, la armonización de técnicas, materiales y objetos que en ellas se producen, el estudio de la mirada y de la relación espacial del espectador con la obra, constituyen las *Cells* como una expresión de la escultura más contemporánea.

Bourgeois es una maestra en la unión de opuestos, en la expresión de la ambivalencia, en la revelación de la ambigüedad, cosa que se manifiesta en todo su trabajo. Es larguísima la enumeración de la expresión de “lo que está entre” o de “lo que es a la vez” interior y exterior, público y privado, protegido e indefenso, usado y nuevo, individual y colectivo, ordinario y extraordinario, inocente e irónico, pasado o presente, femenino y masculino, en inventario que es tan extensa como su trabajo.

A continuación se explicó las *Cells* como un espacio matricial. Una *Cell* evoca una matriz porque es un espacio generativo que envuelve al sujeto y a la subjetividad en su interior. Es un medio abarcador que permite al espectador perderse en su sí mismo mientras lo experimenta. Una matriz con objetos incrustados, investidos con la subjetividad de la artista, que actúan como llaves del inconsciente que abren puertas a la subjetividad de los que se instalan en ella. Un lugar protegido contra el vasallaje de la mirada y lo espectacular. Un ambiente lleno de texturas que provocan en el espectador la sensación de lo impensado conocido. Un espacio arquitectónico que revela el potencial de metamorfosis de la artista y que a su vez permite la comunión y transformación de una parte de su público.

Pero sobre todo la escultura matriz de Bourgeois es una guarida para la revuelta, donde se otorga suficiente espacio psíquico para el cuestionamiento y la interrogación constantes que nos alejan de las certezas y de los dogmatismos.

La cuarta y última hipótesis versaría sobre esta última idea, arguyendo que es posible interpretar tanto las *Cells*, como el conjunto de su trayectoria artística a través del concepto de “revuelta” de Julia Kristeva.

Un recorrido por la obra de Bourgeois nos revela que esta revuelta no sólo se produce hacia el interior de su sí misma sino en la materialización de su obra artística. Bourgeois revuelve constantemente a los mismos temas que constituyen el núcleo de su trabajo. Pero la revuelta siempre se produce desde el aquí y el ahora, desde una perspectiva cambiante que interroga lo ya dicho, lo ya vivido y experimentado, lo ya representado para construirlo de nuevo, para verlo y decirlo desde otro punto de vista; para reinventarse. Es una revuelta que permite la libertad de pensamiento y el movimiento constante para seguir avanzando.

La obra de Bourgeois es corpórea, el cuerpo y sus funciones están presentes en toda la obra y ésta es una expresión de su propio ser. La rotunda presencia de lo matérico y de lo táctil en su trabajo es lo que realmente la definen como escultora.

La perseverante revuelta de Bourgeois a su sí misma se manifiestan en un análisis y una representación profunda de lo que es la subjetividad humana. Una subjetividad que en esta tesis se ha establecido en diálogo con otros modelos de pensamiento como el psicoanálisis de Freud, la teoría de los géneros de Christopher Bollas, las corrientes de pensamiento feminista del siglo XX y el sujeto abyecto de Julia Kristeva.

Durante el proceso de la tesis mi interpretación e interés se ha encaminado hacia la relevancia de la experiencia de ser mujer en la obra de Bourgeois. Su elaboración de lo femenino y de lo masculino aporta una visión muy original a la representación tradicional de los roles de género. Por esos motivos, mi última conclusión es afirmar que la obra de Bourgeois, por su calidad artística, su unicidad, su profundidad y su franqueza, es un referente ineludible en la historia del arte y del feminismo.

Deseo que este estudio arroje una nueva luz a la inconmensurable aportación de la obra de Louise Bourgeois, a la práctica artística y al conocimiento humano, añadiendo una pequeña contribución a todo lo que ya se ha dicho sobre su trabajo; y espero que sirva de inspiración para futuros estudios sobre una gran mujer artista.

EPÍLOGO



Pregnant Woman (2007)
Gouache sobre papel. 59,7 x 45,7 cm.
Cortesía de Cheim & Read.
(Philip Larratt-Smith & Bourgeois, 2008, p. XI)

EPÍLOGO: LOUISE BOURGEOIS, LA SAGE FEMME

Louise Bourgeois (1911-2010) revuelve a una Louise Bourgeois (1563-1636) precedente, otra mujer sabia francesa a la que conocía y admiraba (Salleras i Compte, 2008). La anterior Louise Bourgeois fue una “sage-femme”¹, comadrona y mujer sabia. La primera en escribir un libro sobre obstetricia, que incluía observaciones sobre la esterilidad, el aborto, la fertilidad, las enfermedades de las mujeres y de los recién nacidos. Su libro se publicó en 1609 y contiene referencias a 2000 partos, y se tradujo al latín, al alemán, al holandés y al inglés.²

De la misma manera, como ya expusiera Maria Fluxà en el catálogo de la exposición “La Sage Femme” (Fluxà, Bal, & de la Villa, 2007), Bourgeois nos ha ayudado a nosotras y a muchas otras mujeres a renacer en una nueva concepción del ser y del arte a partir de la experiencia vivida.

Cuando empecé mi tesis sobre Bourgeois tenía una gran necesidad de mujeres de referencia en el mundo del arte. Modelos de mujer que pudieran enseñarme y acompañarme en la experiencia de qué es la vida y la expresión de quién uno es. Mujeres mayores y sabias.

La profundización sobre la obra de Bourgeois me ha permitido reflexionar sobre cómo crear arte desde la experiencia de lo simbólico y lo poético. Me ha ayudado a ganar confianza en mí misma y a entender qué es aquello significativo para mí en el arte, proporcionándome recursos para reemprender a la creación artística con nuevas herramientas, con nuevos conceptos y con una mirada renovada.

Citando a Germain Greer, al borde de la vejez Bourgeois volvió a convertirse en niña, libre para reinventarse a sí misma y a su mundo. Lo duro se volvió suave, el hierro se convirtió en cristal, fuera significó dentro, subvirtió las categorías y cuestionó toda certeza, particularmente sus propias certezas. (Greer, 2010)

Quisiera acabar con una cita de María-Milagros Rivera que me proporcionó mi consejera Assumpta Bassas y que espero que sirva de punto de partida de mi trabajo venidero:

¹ “Sage-Femme” en francés significa comadrona, y además las palabras que constituyen este término significan “sabia mujer”

² Información obtenida de Wikipedia [https://fr.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois_\(sage-femme\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois_(sage-femme)), consultada el 3 de noviembre de 2015.

A la práctica de hacer teoría desde la propia experiencia se le llamó “partir de sí”: en los dos sentidos del verbo “partir”, simultáneamente; es decir, en el sentido de “empezar desde” y, también, de “separarse de”, como el barco que parte de un puerto para ir a otro lugar, llevándose dentro un tesoro nacido en mí, en mi experiencia. El tesoro es sentido nuevo y libre que me vincula, a un tiempo, conmigo y con el mundo”. (Rivera Garretas, 2005, pp. 39–40)



*I Give Everything
Away* (2010)
Aguafuerte y
técnica mixta sobre
papel, panel 5 de 6,
152.4 x 269.3 cm
(Tilkin, 2012, p. 150)



I Give Everything Away (2010)
Aguafuerte y técnica mixta sobre papel, panel
6 de 6, 151.8 x 178 cm
(Tilkin, 2012, p. 151)

**ACTIVIDADES REALIZADAS
EN EL MARCO
DE LA INVESTIGACIÓN**

ACTIVIDADES REALIZADAS EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

2011

Asistencia al simposio “Louise Bourgeois” organizado por el Centro de Arte Contemporáneo de la Universidad UCL de Londres

Exposición “Louise Bourgeois: The Fabric Works”, Hauser & Wirth, Londres

Exposición “The Surreal House”, The Barbican, Londres

Exposición “Do not Abandon Me”, Hauser & Wirth, Londres

Exposición “Eugenie Grandet, c’est moi”, Maizon Balzac, París

Asistencia al “Taller la pintura. Cori Mercadé” de Entre Mestres, Barcelona

2012

Entrevista con Assumpta Bassas

Entrevista con Anna Maria Guasch

Exposición “Honni Soit Qui Mal y Pense”, La Casa Encendida, Madrid

Exposición “The Return of the Repressed”, Museum Freud, Londres

Exposición “Elles. Women Artists”. Centre George Pompidou, París

Asistencia a las “II Jornades Entorn Personal d’Aprentatge”, Direcció General de Política

Asistencia a la jornada “Més enllà de l’Accés Obert”, Universitat de Barcelona

Asistencia al seminario “Teoría de la historia feminista”, Universitat de Barcelona

Asistencia al curso “La suerte de nacer mujer”, DUODA, Universitat de Barcelona

2013

Entrevista con Assumpta Bassas

Entrevista con Anna Maria Guasch

Entrevista con Teresa Viñoles

Entrevista con Nicole McDonald

Asistencia a la charla “Louise Bourgeois: El arte de sobrevivir creando”. Reial Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona

Exposición “Human Capsules. Eight Female Artists”, Kunst Museum, St. Gallen, Suiza

Exposición “Les Papesses”, Palais de Papes, Avignon

Visita al centro de estudios “Julian of Norwich”, Norwich, Inglaterra

Visita a la “Église Louise Bourgeois”, Bonnieux, Francia

2014

Entrevista con Assumpta Bassas

Entrevista con Joana Masó
Entrevista con Marta Vergonyós
Entrevista con Lluís Armengol
Entrevista con Anna María Guasch
Entrevista y reuniones con Rosa Rius
Exposición “Woman Without Secrets”, National Galleries of Scotland, Edinburgo
Exposición “Louise Bourgeois: La Sage Femme”, Palau de la Música, Barcelona
Asistencia al “Taller l'errada. Blanca Casas Brullet” de Entre Mestres, Barcelona
Asistencia al “Laboratori de Tesi”, Escola de Doctorat, Universitat de Barcelona

2015

Entrevista con Assumpta Bassas
Entrevista con Julienne Lorz
Entrevista con Maria Fluxà
Entrevista con Cristina Savage
Entrevista con Cristina Rosenvinge
Asistencia al curso de “Teoría Política Feminista”, Institut de les Ciències Polítiques i Socials, Universitat Autònoma de Barcelona
Exposición “He estado en el infierno y he vuelto”, Museo Picasso, Málaga
Exposición “Structures of Existence: The Cells”, Haus der Kunst, Munich, Alemania

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, S. (1994). *Becoming a woman and other essays in 19th and 20th century feminist history*. London: Virago Press.
- Bachelard, G. (1957). *La Poética del espacio*. (E. de Champourcin, Trans., Fondo de cultura económica de Artgentina, Ed.) (2a edición.). : Fondo de Cultura Económica. Retrieved from http://cataleg.ub.edu/record=b1169310~S1*cat
- Bal, M. (2006). *Una Casa para el sueño de la razón (ensayo sobre Bourgeois)*. *Ad Litteram* (Vol. 3). Murcia: Cendeac.
- Bernadac, M.-L. (2006). *Louise Bourgeois: Sculpting Emotion*. Paris: Flammarion.
- Bernadac, M.-L., Morris, F., Lorenzo, G. S., Storr, R., Herkenhoff, P., Schwartzman, A., & Bourgeois, L. (2007). *Louise Bourgeois. Tate Modern, London, 10 octubre 2007-20 gener 2008. Centre Pompidou, Paris, 5 març-2 juny 2008*. (F. Morris, Ed.). London: Tate Gallery.
- Bloch, S. (1976). Interview with Susi Bloch. In *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father*. (Vol. 35, pp. 370–3). London: Violette Editions.
- Bloch-Champfort, G. (2007). Louise Bourgeois au Couvent d'Ô de Bonnieux. *Connaissance Des Arts*, 651, 136–141.
- Bollas, C. (1991). *La Sombra del objeto. Psicoanálisis de lo sabido no pensado*. (J. L. Etcheverry, Trans.) *Biblioteca de psicología y psicoanálisis / Amorrortu* (2a edición.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Bollas, C. (1994). *Ser un personaje. Psicoanálisis y experiencia del sí-mismo*. (L. Wolfson, Trans.). Paidós.
- Bosch, G., & Martinell i Callicó, C. (1999). *Una Cambra pròpia. Museu d'Art de Girona, del 21 maig-3 d'octubre de 1999*. (G. Bosch, Ed.). Girona: Museu d'Art de Girona.
- Bourgeois, L., Bernadac, M.-L., & Obrist, H.-U. (1998). *Destruction of the father reconstruction of the father: writings and interviews 1923-1997* (Fourth pri.). London: Violette Editions.

- Bourgeois, L., & Rinder, L. (1999). *Louise Bourgeois. Drawings and Observations*. Bulfinch: Little Brown Us.
- Bryson, N. (2005). *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calderón, M. (1996, November 22). Louise Bourgeois. *ABC de Las Artes*, pp. 40–41. Madrid. Retrieved from file:///Users/sansmasso/Downloads/Cultural-22.11.1996-pagina 040.pdf
- Casanova Bohigas, A., Salinero Cascante, M. J., Gómez, P., Bassas Vila, A., Yago Simón, T., Barral Morán, M. J., ... Azpeitia, M. (2001). *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria.
- Cavarero, A. (2006). *Relating narratives: storytelling and selfhood*. (P. A. Kottman, Trans.). New York: Routledge.
- Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación Arte y Derecho.
- Collin, F. (2010). Between Poiesis and Praxis: Women and Art. *Diogenes*, 57(1), 83–92. doi:10.1177/0392192110374244
- Complex. (2012). Hauser & Wirth - The World's 100 Best Art Galleries. Retrieved March 21, 2015, from <http://www.complex.com/style/2012/10/worlds-100-best-art-galleries/hauser-wirth>
- Cooke, L. (1999). Adiós a la casa de muñecas. In *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura* (pp. 57–65). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Crone, R., Graf Scheasberg, P., & Bourgeois, L. (1998). *Louise Bourgeois: the secret of the cells*. Munich: Prestel.
- Dagen, P. (1995). Louise Bourgeois : Pourquoi une telle outrance? *Connaissance Des Arts*, 159(Juillet-Août), 36–45.
- Daniel, M., Nixon, M., Fer, B., Mitchell, J., Morris, F., Nochlin, L., & Garb, T. (2007). Louise Bourgeois conference audio recordings | Tate. *Tate publishing*. Retrieved April 28, 2015, from <http://www.tate.org.uk/context-comment/audio/louise-bourgeois-conference#open243012>

- Davies, L. (2015, August 14). Inside artist Louise Bourgeois' New York home. *The Telegraph*. Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/10890373/Inside-artist-Louise-Bourgeois-New-York-home.html>
- Fluxà, M., Bal, M., & de la Villa, R. (2007). *La Sage Femme. Louise Bourgeois. Espacio AV Murcia, 22 noviembre 2007-10 enero 2008*. Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deporte.
- Fluxà, M., & Bourgeois, L. (1999). *Metamorfosis*. París: Galerie Lelong.
- Forcades i Vila, T., Miriam Díez Bosch, M., Pessarrodona, M., & Prado, A. (2008). *La Teología feminista en la història / Teresa Forcades i Vila ; amb contrapunts de: Miriam Díez Bosch, Marta Pessarrodona, Abdennur Prado*. Barcelona: Fragmenta.
- Fundación Proa. (2011). Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido - Exhibiciones | Fundación Proa. *proa.org*. Retrieved October 8, 2015, from <http://proa.org/esp/exhibition-louise-bourgeois.php>
- Gorovoy, J., & Asbaghi, P. T. (1997). *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*. Milan: Fondazione Prada.
- Greenberg, J., & Jordan, S. (2003). *Runaway Girl: The Artist Louise Bourgeois*. Michigan: Harry N. Abrams.
- Greer, G. (2010). *Louise Bourgeois's greatest work of art*. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/06/louise-bourgeois>
- Hauser & Wirth. (2010). Louise Bourgeois: The Fabric Works H&W Press Release. *Hauser & Wirth webpage*. Retrieved August 10, 2015, from http://cloud.hauserwirth.com/documents/0UJhi6r4s5m9uSk651L1WA17Yf6l0q7zsdqx0BjEa7Nd2AbgE8/lbourgeois_hwl2010_ptxthr3-u34D0Q.pdf
- Hauser & Wirth. (2014). Louise Bourgeois Biography — Artists. *Hauser & Wirth webpage*. Retrieved May 11, 2014, from <http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/biography/>
- Havel, V. (1997). *Meditaciones estivales*. (C. Janés & J. Stancel, Trans.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hustvedt, S. (2007, October 7). The Places That Scare You. *The Guardian*, pp. 1–6. New York. Retrieved from <http://www.theguardian.com/books/2007/oct/06/art>

- Kaplan, C. (2004). Cut in Two: A Conversation Between Louise Bourgeois and Cheryl Kaplan. *DB ARTMAG*, 4. Retrieved from <http://www.db-artmag.com/archiv/2004/e/9/1/293-4.html>
- Kellein, T. (2006). *Louise Bourgeois. La famille*. Köln: Walter König.
- Kotik, C., Sultan, T., & Leigh, C. (1994). *Louise Bourgeois. The Locus of Memory, Works 1982-1993*. New York: The Brooklyn Museum, Harry N. Abrams.
- Kottman, P. A. (2006). Translator's Introduction. In *Relating narratives: storytelling and selfhood* (pp. vii–xvii). New York: Routledge.
- Kristeva, J. (2000). *El porvenir de una revuelta*. (L. Miralles de Imperial, Trans.). Barcelona: Seix Barral.
- Kristeva, J. (2007). Runaway Girl. Louise Bourgeois: From Little Pea to Runaway Girl. In *Louise Bourgeois* (pp. 246–252). London: Tate Publishing.
- Kristeva, J., & Guberman, R. M. (1996). *Julia Kristeva interviews*. New York: Columbia University Press.
- Kuspit, D. (1987). Louise Bourgeois: Where Angels Fear to Tread. *Artforum*, 25, 115–120.
- Kuspit, D. (1988). *An interview with Louise Bourgeois*. (G. Speranza, Trans.). New York: Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books.
- Larratt-Smith, P. (2012). *Louise Bourgeois. The Return of the Repressed. Volum II: Psychoanalytic Writings*. (P. Larratt-Smith, Ed.). London: Violette Editions.
- Larratt-Smith, P., & Bourgeois, L. (2008). *Nature study*. Edinburgh: Inverleith House in association with Cheim. Retrieved from http://cataleg.ub.edu/record=b1893785~S1*cat
- Larratt-Smith, P., Bronfen, E., Kuspit, D., Mitchell, J., Nixon, M., Verhaeghe, P., ... Harris Williams, M. (2012). *Louise Bourgeois. The Return of the Repressed. Volume I*. (P. Larratt-Smith, Ed.). London: Violette Editions.
- Larrea Príncipe, I. (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Universidad del País Vasco. Facultad de Bellas Artes, Elena Mendizabal Egialde.

- Llona, M. (2010). Historias en obras: memorias, emociones y subjetividad. In *Subjetividad, cultura material y género : diálogos con la historiografía italiana* (pp. 153–169). Barcelona: Icaria.
- Lorz, J., De Baere, B., Cooke, L., Fowle, K., Gorovoy, J., Pollock, G., ... Wilmes, U. (2015). *Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells*. (J. Lorz, Ed.). Munich: Prestel.
- MACBA. (1996). Identidad múltiple. *Web del Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. Retrieved June 25, 2015, from <http://www.macba.cat/es/identidad-multiple>
- Maderuelo, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Manchester, E. (2009). Maman (2000) Louise Bourgeois | Tate. *Tate publishing*. Retrieved August 14, 2015, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625/text-summary>
- Mansfield, N. (2000). *Subjectivity. Theories of the self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea.
- Medel, E. (2015, June 15). Louise Bourgeois, la mujer animal en el Museo Picasso Málaga. *ABC Cultural*. Retrieved from <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150615/abci-louise-bourgeois-elena-medel-2015061511138.html>
- Meyer-Thoss, C. (1992). *Designing for Free Fall*. Zurich: Ammann.
- Moderna Museet. (2015). Press invitation: Louise Bourgeois - I Have Been to Hell and Back. *Moderna Museet Web Site*. Retrieved March 29, 2015, from <http://www.modernamuseet.se/en/Moderna-Museet/PressRoom/Press-releases/Stockholm1/Press-invitation-12-February-at-10-am-Louise-Bourgeois---I-Have-Been-to-Hell-and-Back/>
- MoMA. (2015a). Louise Bourgeois: The Complete Prints & Books. *Museum of Modern Art New York Website*. Retrieved March 30, 2015, from <http://www.moma.org/explore/collection/lb/index>
- MoMA. (2015b). Louise Bourgeois: The Complete Prints & Books | Guide to the Entries. *Modern Art New York Website*. Retrieved March 30, 2015, from http://www.moma.org/explore/collection/lb/guide#related_works

- Morgan, S., & Morris, F. (1995). *Rites of Passage. Art for the End of the Century. Tate Gallery, London, 15 junio - 3 septiembre 1995*. London: Tate Gallery.
- Morris, F. (2000). A Family Affair. In *Louise Bourgeois. Tate Modern, Londres, 12 mayo-17 diciembre 2000* (pp. 6–17). London: Tate Gallery.
- Morris, F., Herkenhoff, P., Kristeva, J., Kuspit, D., Lebovici, E., Nixon, M., ... Storr, R. (2007). *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing.
- Morris, F., & MOCA. (2008). Frances Morris on Louise Bourgeois - MOCA Podcasts. *Stitcher*. Los Angeles: MOCA - Museum of Contemporary Art. Retrieved April 22, 2015, from <http://www.stitcher.com/podcast/museum-of-contemporary-art-los-angeles/moca-audio-and-podcasts/e/moca-audio-frances-morris-on-louise-bourgeois-15407467>
- Müller-Westermann, I. (2015). He estado en el infierno y he vuelto. *Ensayos traducidos al español del catálogo "Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back"*. *Web del Museo Picasso de Málaga*.
- Müller-Westermann, I., & Vuong, L. (2015). *Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back. Moderna Museet, Stockholm, 14 febrero - 17 mayo 2015. Museo Picasso, Málaga, 15 junio - 27 septiembre 2015*. (I. Müller-Westermann, Ed.). Stockholm: Moderna Museet.
- Muñoz del Amo, Á. (2013). La mano, la huella y el acto de estampar. *Hipo-Tesis, Hipo 1*, 16–24.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Gorovoy, J., Tilkin, D., Helfenstein, J., Colomina, B., Terrisse, C., ... Bloomer, J. (1999). *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 noviembre 1999-14 febrer 2000*. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ed.). Madrid.
- Nixon, M. (1991). Pretty as a Picture: Louise Bourgeois "Fillette." *Parkett*, 27(march), 48–53.
- Nixon, M. (2005). *Fantastic reality: Louise Bourgeois and a story of modern art. An October book*. Cambridge, Mass. etc.: MIT Press.
- Nixon, M. (2012). L. In P. Larratt-Smith & E. Bronfen (Eds.), *The Return of the Repressed* (pp. 85–100). Violette Editions. Retrieved from <http://books.google.es/books?id=OnbpygAACA AJ>

- Paris, D. (2003). *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*. Móstoles: Campo de Ideas.
- Penwarden, C. (1995). Of Word and Flesh. An Interview of Julia Kristeva. In *Rites of Passage: Art for the End of the Century*. Tate Gallery, London, 15 junio - 3 septiembre 1995 (pp. 21–27). London: Tate Gallery.
- Perera, M. (2008). Louise Bourgeois. *Tendencias Del Arte*, 24.
- Potts, A. (2007a). Hybrid Sculpture. In *Louise Bourgeois* (Vol. 86, pp. 258–265). London: Tate Publishing.
- Potts, A. (2007b). Hybrid Sculpture, 86(1969), 258–265.
- Riding, A. (1995). The French Discover One of Their Own, Sculptor and Feminist - New York Times. *The New York Times*. Retrieved September 20, 2014, from <http://www.nytimes.com/1995/07/10/arts/the-french-discover-one-of-their-own-sculptor-and-feminist.html>
- Rivera Garretas, M.-M. (2005). *La Diferencia sexual en la historia*. València: Publicacions de la Universitat.
- Rubin, W. (1969). Louise Bourgeois: Questions and Answers. In *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father*. (pp. 81–86). London: Violette Editions.
- Russi, J. (1981). “Femme Maison”, the Renaissance Society at the University of Chicago. *Artforum*, 20(Novembre), 88.
- Salleras i Compte, M. (2008). Louise Bourgeois. *Tendencias Del Arte*, 19–22. Retrieved from http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/2014/06/2008-07_tendencias.pdf
- Schwartzman, A. (2003). Untitled. In *Louise Bourgeois* (pp. 95–103). London: Phaidon Press.
- Sinaga, F. (1999). Louise Bourgeois. La polilla en la alfombra. *Arte y Parte: Revista de Arte*, (23), 72–76.
- Sloterdijk, P., & Reguera, I. (2003). *Esferas*. Madrid : Siruela.
- Smith, D. J. (2011). The Steilneset Memorial. *Norway Communicates*. Retrieved from <http://www.norwaycommunicates.com/memorial.html>

- Storr, R. (1986). Meanings, Materials, and Milieu - Reflections of Recent Work by Louise Bourgeois. In *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father*. (pp. 140–149). London: Violette Editions.
- Storr, R. (2007). Abstraction. In *Louise Bourgeois* (pp. 21–35). London: Tate Publishing.
- Storr, R., Herkenhoff, P., Schwartzman, A., Morris, F., Herkenhoff, P., & Bernadac, M. (2003). *Louise Bourgeois*. London: Phaidon Press.
- Swenson, S. S. (1982). *Lives and Works. Talks with Women Artists*. (L. F. Miller, Ed.). Scarecrow Press.
- Tàpies, M., Borja-Villel, M. J. ., Lippard, L. R., Storr, R., McEvilley, T., & Krauss, R. (1990). *Louise Bourgeois. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, novembre 1990-gener 1991*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Tilkin, D. (2012). *Louise Bourgeois: HONNI soit QUI mal y pense. La Casa Encendida, Madrid, 18 octubre 2012-13 enero 2013*. Madrid: La Casa Encendida. Retrieved from <http://books.google.es/books?id=Ld2MmwEACAAJ>
- Uzcátegui Araujo, J., & Valencia, U. De. (2010). *El Imaginario de la casa. Formas y modos de habitar en cinco artistas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, Carmen Senabre Llabata.
- Vuong, L. (2015). Louise Bourgeois. Mujer de sus palabras. *Ensayos traducidos al español del catálogo "Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back"*. Web del Museo Picasso de Málaga. Retrieved August 25, 2015, from <http://www.mpicassom.org/prensa/PDFs/LBcatalogo.pdf>
- Warner, M., & Morris, F. (2000). *Louise Bourgeois. Tate Modern, Londres, 12 mayo-17 diciembre 2000*. London: Tate Gallery.
- Whitney Museum of American Art. (1996). *Identitat múltiple: obres del Whitney Museum of American Art : del 20 de desembre de 1996 al 31 de març de 1997*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Whitney Museum of American Art. (2015). History of the Whitney | Whitney Museum of American Art. *Whitney Museum of American Art Website*. Retrieved June 25, 2015, from <http://whitney.org/About/History>

Wye, D. (1982). *Louise Bourgeois. The Museum of Modern Art, New York, 3 noviembre 1982-8 febrero 1983*. New York: The Museum of Modern Art.

Wye, D., & Museum of Modern Art of New York. (1994). MoMA | Louise Bourgeois: The Complete Prints & Books | Essay. *The Prints of Louise Bourgeois*. Retrieved March 23, 2015, from <http://www.moma.org/explore/collection/lb/about/essay>

Xenakis, M. (2008). *Louise Bourgeois. L'aveugle guidant l'aveugle*. Paris: Galerie Le-long.

Zumthor, P., & Norway Architecture. (2013). Witch Memorial, Steilneset, Vardø. *Norway Architecture*. Retrieved from <http://www.architecturenorway.no/projects/culture/witch-memorial-2011/>

ENTREVISTAS

Entrevista con Julienne Lorz, curadora de la exposición “Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells”, Hause der Kunst.

Munich, 22 de mayo de 2015.

Entrevista con Maria Fluxà, galerista, coleccionista y amiga personal de Louise Bourgeois. Museo Picasso de Málaga.

Málaga, 25 de junio de 2015.

Entrevista con Cristina Savage, artista y educadora del Museo Picasso de Málaga.

Málaga, 26 de junio de 2016.

Entrevista con Julienne Lorz, curadora de la exposición “Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells”, Haus der Kunst, Munich

¿Cómo empezó este proyecto tan ambicioso?

Estábamos discutiendo cual sería la próxima gran exposición que programaríamos para las salas centrales de Haus der Kunst y pensé en Louise Bourgeois. Lo que al principio parecía un sueño por la magnitud de la artista se convirtió en una realidad.

En una realidad itinerante...

Éste es un proyecto gigantesco en el que llevamos más de dos años y medio trabajando, un gran esfuerzo de estrecha colaboración entre diferentes organismos. Hemos trabajado de la mano del Louise Bourgeois Studio, y con otros museos y galerías que nos han prestado obra, y estamos muy contentos de haberlo iniciado aquí en Haus der Kunst. También ha sido un placer trabajar con Garage Museum of Contemporary Art de Moscú, el Guggenheim Museum de Bilbao y el Louisiana Museum of Modern Art en Humlebæk donde la exposición viajará en el futuro.



Fachada exterior del museo Haus der Kunst, Múnich, 22 de mayo de 2015. Foto de Alexandra Sans Massó.

¡La logística debe de ser una odisea!

¡Uf! Por suerte yo no tengo que preocuparme por eso. Pero sí, la mayoría de las celdas de desmontan y se almacenan en naves, y es realmente complicado instalarlas por su volumen, fragilidad y por todas las piezas que las componen. También a causa de su formato es difícil diseñar su distribución en las salas, así que trabajamos con plantillas del tamaño de la base de las celdas para orientarnos.

¿Es muy conocida Louise Bourgeois en Alemania?

No mucho. Desde mediados de los años 1990 no había habido una gran exposición, sí había habido alguna colectiva o alguna muestra con poca obra, pero ya está. Por este motivo decidimos poner la imagen de la *Spider* (1997) [Araña] en el poster de la exposición, porque es la obra más popular y que permite establecer más fácilmente una relación con la artista

¿Cómo surgió el tema de las Cells?

Una vez apostamos por Louise Bourgeois, nos pusimos en contacto con el Louise Bourgeois Studio y propusimos el proyecto a Jerry Gorovoy. Fue él quién dijo que llevaba tiempo pensando que le gustaría hacer una gran exposición centrada en la serie *Cells*, y nuestro centro tenía capacidad y espacio suficiente para acogerla.

¿Cómo se escogieron las obras que aquí se muestran?

El grosor lo conforman las instalaciones de la serie *Cells*, de hecho Bourgeois produjo 50 *Cells* de las cuáles 30 se muestran en la exposición, y diez instalaciones previas y estrechamente relacionadas con ellas, de las cuáles cuatro están presentes. También cabe decir que tanto la mayoría de ellas, como muchas otras obras que se pueden ver en la exposición, son prestadas por Sammlung the Easton Foundation y Collection the Easton Foundation, propietarios de las obras. El resto nos ha llegado gracias a la colaboración con las galerías Hauser & Wirth, Cheim & Read y Kukje, quienes tienen obra de Bourgeois en su colección y han servido de intermediarios para algunas de las obras de propiedad privada que se exponen en la muestra.

¿Por qué se crea un espacio como el Cabinet of Wonder [La habitación/el gabinete de las maravillas], con una gran miscelánea de piezas tan diferentes, en cuanto a técnica, formato, tema o cronología?

Para mí era importante mostrar otro tipo de obra de Bourgeois, más allá de las *Cells*, porque creo que todo su trabajo está muy relacionado y que es muy interesante ver otros trabajos que nos permiten adentrarnos mejor en su universo personal. Además, como nos contó la artista Phillida Barlow, Louise Bourgeois tiene un vocabulario limitado, lo que sucede es que trabaja en bucle y vuelve recurrentemente a los mismos temas pero desde otras perspectivas, consiguiendo una gran variedad formal, conceptual y estética.



Louise Bourgeois, Talks & Tours with British sculptor Phyllida Barlow and curator Julienne Lorz, 10.03.15, Haus der Kunst © Easton Foundation. VG Bild-Kunst, Bonn 2015. Foto de Marion Vogel.

¿Por qué no se puede entrar en las Cells?

Básicamente por razones de conservación, ya es magnífico que hayamos tenido el permiso para entrar en *Articulate Lair* (1986). En muchos casos sería demasiado arriesgado para las obras que la gente pudiera entrar dentro, como en *Passage Dangereux* (1997) o *Precious Liquids* (1992) o *Cell (The Last Climb)* (2008).

Por otro lado, algunas de las obras ya estaban diseñadas para que la gente no pudiera entrar, circulara alrededor de la obra y tuviera que situarse en el lugar de un voyeur, espiando, obligado a mirar lo que pasa dentro de ellas a través de las ranuras –como en *Red Room (Parents)*– , a través de cristales rotos –como en *Cell (Choisy)*– o a través de agujeros en el alambre hechos para este propósito – como en *Cell XXVI*.

¿Qué tuvieron en cuenta cuando pensaron en la iluminación?

Nos hubiera gustado, tanto a Jerry como a mí, que la luz fuera natural o lo más parecido posible, pero otra vez por razones de conservación no es posible, porque muchas de las instalaciones tienen tejido o hay grabados para los cuales sería demasiado dañino. Así que optamos por una luz interior suave y uniforme. No queríamos poner focos, ni iluminar con más acento el interior de las celdas para evitar darles un dramatismo o una teatralidad exageradas.

¿Cuál es el sentido en la distribución de la obra expuesta?

Finalmente hemos seguido un orden bastante cronológico aunque a mí personalmente me hubiera gustado que nos alejáramos más de este recorrido. Por otro lado, las salas del centro están permanentemente numeradas y eso no se puede modificar. En cuanto a la distribución, algunos conjuntos de obras como el *Cabinet of Wonder* o la sala central varió de posición durante el proyecto, pero la mayoría se quedó como se había diseñado en un primer momento.

¿Cuál es su sala preferida?

La sala ocho donde se muestra *Cell (The Last Climb)* (2008) y *I Give Everything Away* (2010). Ambas obras transmiten una sensación de paz, como si después de todo el sufrimiento que se refleja en las otras *Cells*, la artista hubiera podido soltar el amarre y dejarse llevar, flotando hacia arriba. Es una sala realmente emocionante, llena de color.



Louise Bourgeois, *Cell (The Last Climb)* (2008)
Collection National Gallery of Canada, Ottawa, Foto Christopher Burke © The Easton Foundation. VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

¿Cambiaría alguna cosa de la exposición?

Yo hubiera puesto menos obras, por ejemplo, el Confesionario no lo habría incluido en el Cabinet of Wonder.

Hemos visto una mayoría de mujeres en la exposición en el día de hoy. ¿En general, reciben más visitantes mujeres que hombres?

La verdad es que muchas más. Pero como ha mencionado mi asistente, en general

hay muchas más mujeres que hombres que se interesan por el arte y por la educación. Aún así, sí es cierto que ciertas exposiciones, como la que se expone en la actualidad sobre el arquitecto David Adjaye, atrae a un mayor porcentaje de público masculino.

Mieke Bal estuvo en la Haus der Kunst hace una semana, ¡vaya privilegio!

Realmente lo es, porque se ha dicho y escrito muchísimo sobre la obra de Louise Bourgeois, pero si analizamos el contenido, vemos que la mayoría de aproximaciones se hacen a través del enfoque biográfico y de las palabras de la propia artista. Mieke Bal, en cambio, aproxima el análisis teórico de la obra enfrentándose y observando directamente el trabajo, como principal fuente de análisis, y sus conclusiones son muy ricas.

Revisando su perfil en Google, uno descubre que usted había sido bailarina. Cree que su formación anterior le influyó en el diseño de la exposición?

Yo no era consciente de ello, pero al revisar los otros trabajos que he hecho en el pasado me doy cuenta de que sí hay una influencia, conceptos relacionados con el baile – en el movimiento de los espectadores alrededor de las obras – que se manifiestan en diferentes exposiciones.

De todas maneras hay que decir que esta preocupación por el movimiento del espectador en referencia a la obra de Bourgeois ya está muy presente en la obra de Bourgeois.

Munich, 22 de mayo de 2015.

Conversando con Maria Fluxà, galerista, artista y amiga personal de Louise Bourgeois. Museo Picasso de Málaga

Finales de junio de 2015, el Museo Picasso de Málaga había organizado “Un día con Louise Bourgeois” como actividad de la exposición *Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto*. Mirando el programa vi que Maria de Lluç Fluxà había sido invitada para hablar sobre Louise Bourgeois. ¡Qué gran alegría! La conocí en el 2011, cuando reabrió su galería Lluç Fluxà Espai H.C. en Palma de Mallorca con una exposición dedicada a “Louise”.

Maria de Lluç Fluxà mantuvo una relación de amistad con Louise Bourgeois, trabajó con ella en el libro de artista *Metamorfosis* (ed. Lelong, 1999), y tiene una colección de más de 50 piezas de la artista.



Maria Fluxà hablando de la obra de Louise Bourgeois, Museo Picasso de Málaga. Fotos de Alexandra Sans Massó.

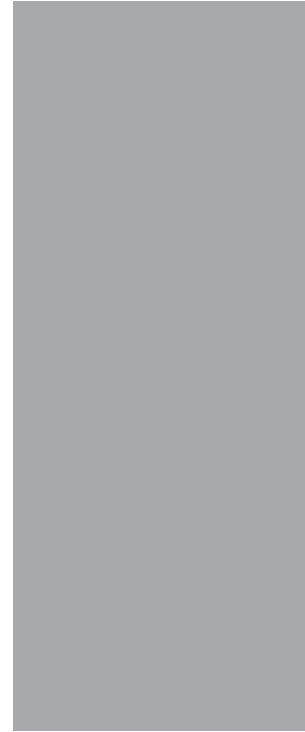
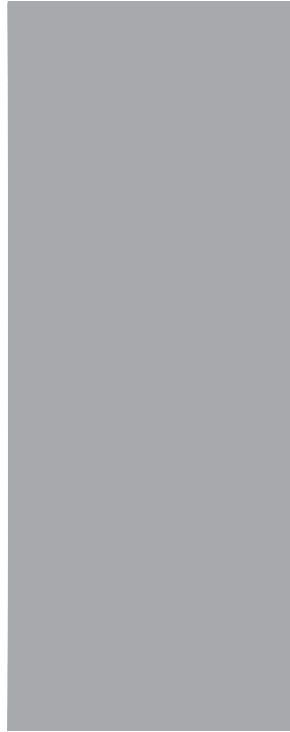
Durante la conversación tuve el privilegio de que me contara pequeñas anécdotas que había vivido con Bourgeois. Grandes detalles que nos dibujan el talante de una mujer octogenaria y nonagenaria, fuerte, lúcida y capaz de producir una obra potente, impresionante y llena de significados.

¿Cuándo conociste en persona a Louise Bourgeois por primera vez?

Coincidí con ella en una cena organizada por el MoMA durante una exposición dedicada a Joan Miró, en 1993. Era una gran inauguración esponsorizada por Argentaria, con invitados como el rey Don Juan Carlos I.

Durante la cena vi a Louise Bourgeois y no dudé en acercarme para hablar con ella. Quería conocerla y darle las gracias. Louise fue muy amable conmigo, me dio su dirección y quedamos que le mandaría información sobre mi galería. Mirando hacia atrás, mis encuentros con Louise y su obra siempre fueron muy mágicos.

Femme Maison (1946-1947)
 Óleo y tinta sobre lienzo.
 91,5 x 35,6 cm. Colección de Ella
 M. Foshay, Nueva York.
 Foto de Donald Greenhouse.
 (Greenberg & Jordan, 2003, p. 37)



Femme Maison (1946-1947)
 Óleo y tinta sobre lienzo.
 91,5 x 35,5 cm.
 (Storr et al., 2003, p. 51)

¿Qué querías agradecerle?

Once años antes había visto su grabado *Femme Maison* en la primera exposición que el MoMA dedicaba a una mujer. Al ver aquella imagen sentí una fascinación inmediata, pensé que alguien a quien no conocía me había hecho un retrato perfecto. Me sentí comprendida, representada, y me transmitió fuerza y decisión. Quería saber quién era Louise Bourgeois, y cuanto más aprendía más me cautivaba. El descubrimiento de *Femme Maison* fue el revulsivo para cambiar el rumbo de mi vida.

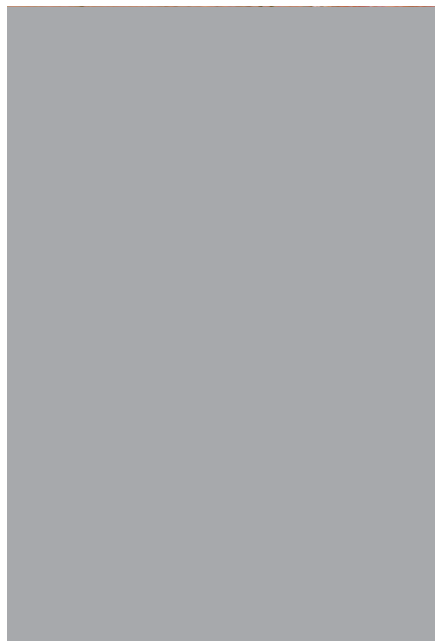
Y ¿cuándo fue la última vez que estuviste con ella?

En febrero de 2010, tres meses antes de que muriera. Fuimos a visitarla a su casa junto con mi colaboradora Marta Salleras. La encontramos muy apagada, hablaba muy poquito, pero era consciente de todo y me reconoció. Estaba acompañada por el artista Alex van Gelder, quién la fotografió durante su último año de vida.

¡Muchos años de relación!

Sí, una suerte inmensa. Al año después de conocerla, en 1994, organicé en mi galería una exposición con obra gráfica que incluía una *Femme Maison* –que había adquirido en 1990 en el stand de la galería Lelong en Basilea,– y grabados cedidos por galerías neoyorquinas con quienes había entablado relación. Era la segunda vez que se podía ver obra de Louise Bourgeois en España, después de la exposición monográfica en la Fundació Tàpies en 1990.

En diciembre de ese año fui a visitar a Louise Bourgeois por primera vez. Al llegar a su casa, Jerry Gorovoy me dijo que estaba muy atareada y que sólo tenía cinco minutos. En seguida le mostré las fotografías de la exposición y de la performance que había organizado alrededor de su obra. Para mi sorpresa ¡le encantaron! Y me animó a volver y a seguir trabajando juntas.



Louise Bourgeois y Maria Fluxà
en el portal de la casa de la
artista en Chelsea, Nueva York.

¿Qué hacían durante sus visitas?

Ella me ponía deberes, me animaba a expresar mis vivencias y a perder el miedo. Me pedía que le trajera el trabajo y lo analizábamos en el siguiente encuentro. Entre 1994 y 1999 la visité dos veces al año. Louise estableció relaciones entre su historia personal y la mía, y de estos paralelismos surgió la idea de realizar un proyecto juntas, que se materializó con la publicación del libro de artista *Metamorfosis, de Louise Bourgeois y Maria Fluxà*, editado por la galería Lelong (París, 1999).

Metamorfosis es un libro autobiográfico. Louise me permitió trabajar con sus dibujos y sobreponerlos a mis fotografías familiares e intervino espontáneamente con textos a pie de imagen, apropiándose de momentos de mi propia historia. Además realizó siete grabados inéditos para ilustrar mi personal metamorfosis.

Sin título (1997)
Grabado realizado para
el libro *Metamorfosis*.
Punta Seca. 41,6 x 40,6 cm.



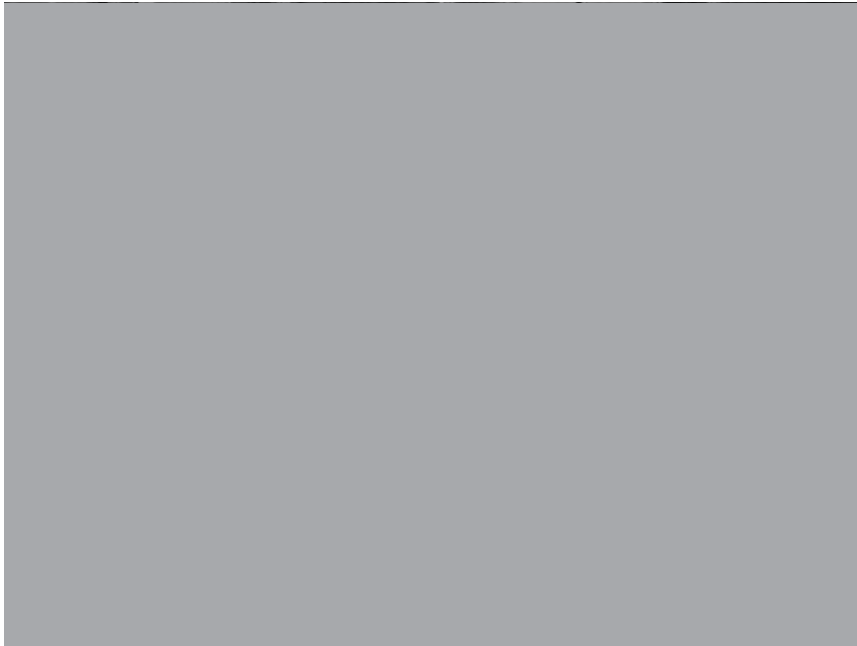
¿Cómo definirías a Louise Bourgeois?

Conmigo fue muy dulce. Era una persona con una gran inteligencia emocional y social. Muy trabajadora, obstinada y rebelde, y con una motivación por aprender que la acompañó toda su vida.

¿Nos podrías contar alguna anécdota sobre ella?

Como se puede ver en el vídeo que grabamos en su casa, Louise aparece al principio vestida de una manera y a continuación llevando un pañuelo. Durante la grabación se acordó y se fue a buscar un pañuelo que había sido de mi madre y que yo le había regalado. Sé que sólo es un pequeño detalle, pero dice mucho de la persona que era, atenta y delicada.

En otra ocasión recuerdo que Bourgeois cogió un grabado que colgaba del corcho de la pared y me lo regaló. Al rato entró Jerry Gorovoy, su asistente, preguntó por el grabado y dijo que era una prueba importante y que no la podía regalar porque necesitaban llevarla a la imprenta –yo en ningún momento había querido apropiarme de ella. Pero en cuanto se fue, Bourgeois volvió a sacarla del corcho y me la volvió a dar, fue una reacción de rebeldía un poco infantil, pero muy graciosa.



Louise Bourgeois con María Fluxà y Marta Salleras en casa de la artista en 2010.



Louise Bourgeois y María Fluxà en 2007. Foto de Marta Salleras.

¿Qué papel tenía Jerry Gorovoy en el trabajo de Bourgeois?

Jerry tenía un papel muy importante, era el pacificador y el facilitador. Toda la energía creativa de Bourgeois nunca se hubiera materializado en esas dimensiones ni con ese grado de internacionalización si no hubiera contado con la ayuda de Jerry. Él le proporcionaba orden y estabilidad. Le marcaba los horarios y los plazos en el trabajo.

¿Cómo es posible que una mujer tan mayor siguiera creando una obra compleja técnicamente?

Yo había visto a Louise trabajar con una modista y con un grabador. Aunque contaba con ellos para realizar las obras, ella siempre estaba presente, dando instrucciones muy precisas. Supervisaba todo el proceso, era muy perfeccionista, y si algo no le satisfacía no tenía ningún problema en rehacerlo por completo.

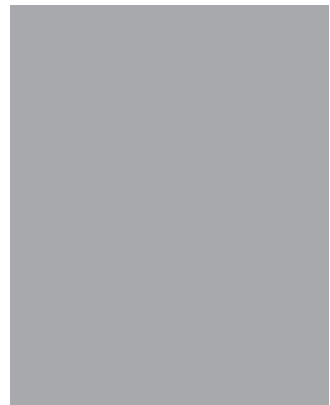
Una vez la encontré trabajando con un herrero. Cuando terminó la pieza Louise la cogió y la acunó como si fuera un bebé –¡pasaba de la realidad a la fantasía en un minuto! Luego Jerry se encargaba de realizarla diez veces su tamaño. Ella nunca habría podido hacerlo sola. De la misma manera, Bourgeois no salía de su casa durante los últimos años, y Jerry era quien organizaba todo lo referente a las exposiciones. Ella dependía en muchos sentidos de él, aunque no tengo ninguna duda de que ella era la mente creativa detrás de su trabajo.

¿Quién fue para ti Louise Bourgeois?

En una de mis visitas a Louise me mostró un libro muy apreciado por ella. Lo había escrito otra Louise Bourgeois que vivió en el siglo XVII y que fue la primera mujer en escribir un libro sobre obstetricia llegando a asistir más de dos mil partos. En seguida comprendí que Louise había sido como una comadrona para mí, ella me ayudó a nacer de nuevo. Y en su honor titulé a mi colección “*La Sage Femme*”, que significa “comadrona” o “mujer sabia” en francés.

Málaga, 27 de junio de 2015

Portada del catálogo de la exposición
 “Louise Bourgeois, la sage femme”.
 Editorial Espacio AV, octubre 2008.



Entrevista con Cristina Savage, artista y educadora del Museo Picasso de Málaga

En mi visita al Museo Picasso para asistir a “Un día con Louise Bourgeois” tuve la suerte de conocer a Cristina Savage. Coincidimos en muchos momentos del día, pero sobretodo coincidimos en nuestro interés y veneración por la obra de Louise Bourgeois. Sus comentarios durante la visita guiada y su pieza fotográfica donde aparece como Santa Sebastiana –inspirada en una de las poderosas imágenes de Louise Bourgeois– suscitaron mi curiosidad, y le pedí si querría charlar un rato conmigo. Así fue.

Oí que alguien te preguntaba por tu acento americano, ¿de dónde eres?

Soy muy internacional, mi madre es colombiana, mi padre es americano y me crié hasta los 15 años en Hong Kong.

¿Estudiaste Bellas Artes en Málaga?

No, en Nueva York.

¿Cuánto tiempo hace que trabajas en el Museo Picasso?

Desde el 2003, conseguí el trabajo en el museo y me vine a vivir a Málaga.

Además de tu Santa Sebastiana he visto otra fotografía tuya inspirada en Louise Bourgeois “Web woven”. ¿Es Bourgeois uno de tus mayores referentes?

Sí, junto a Cindy Sherman, mi otro referente obvio.

¿Como y cuándo conociste a Louise Bourgeois?

Conocí a la obra de Louise Bourgeois en el 2002, cuando mi cuñada de aquella época (Directora del Museo de Williams College en Williamstown, Massachusetts) gestionó la instalación de los ojos de Louise Bourgeois en el campus de la Universidad. Louise Bourgeois, tenía 91 años y aquellos ojos de mármol o metálicos que disparaban luces de colores me fascinaron.

¿Me podrías decir algunos de los aspectos que más te inspiran de la obra de Bourgeois?

Lo que más me fascina de Louise Bourgeois, es su capacidad de transformar un objeto o un material en un portador de emociones o sensaciones impactantes. Lo hace sin recargar la imagen, con elegancia y fuerza a la vez. Trabaja tantas técnicas,

algunas supremamente delicadas y otras que requieren mucha fuerza física por parte del artista. Me impresiona el rango de capacidades que tiene.

Eyes (nine elements) (2001)
Granito, bronce y luz eléctrica.
Comisión realizada en ocasión
del 75° Aniversario del Williams
College Museum of Art.



¿Por qué escogiste la imagen de Santa Sebastiana para transformarte en ella?

Había tonteado con la idea de San Sebastián hace nueve años cuando encontré una figurita bastante homo-erótica de Jesucristo en un chino. La transformé en un San Sebastián transexual, para jugar con la idea de la sexualidad del personaje. Cuando vi que Louise Bourgeois, había hecho una versión femenina en la exposición “He estado en infierno y he vuelto”, pensé que las flechas que cargaba ese cuerpo robusto con semejanza a la madera podrían ser perfectamente metáforas de lo que le pesa o le duele a uno o una en el día a día o a lo largo de su vida. En todos los San Sebastianes que he visto, nunca se le ve cara de sufrimiento, se les ve pasivos y sensuales o incluso experimentando placer. Hasta en la versión de Louise Bourgeois, ese cuerpo sin cabeza da sensación de movimiento con pasos pesados inafectados. En mi foto he intentado capturar esa ambivalencia, pero atada y clavada con los estigmas de una mujer en un sociedad patriarcal.

¿Tu interés y ejecución de tu fotografía fue anterior o posterior a la llegada de la e exposición de LB a Málaga, con Ste. Sebastienne (1998) como una de las imágenes principales de la exposición y portada del catálogo?

Mi versión de Ste. Sebastienne me vino a la cabeza durante la inauguración de la exposición. Mientras la comisaria les explicaba a los políticos esa obra en concreto, se formaba una composición de objetos en mi mente. No lo pude evitar, me habla tanto su obra.

¡Debió de ser una grata sorpresa la llegada de Bourgeois al Museo Picasso!

Yo estaba eufórica cuando me enteré. Si pudiese quedarme en la exposición una



Imagen de la fotografía *Santa Sebastiana* (2015), cedida por la artista Cristina Savage.

noche tras el cierre del museo y pasear sola entre sus obras y sentirlas una a una, sería ideal. Me quedaría hasta a dormir allí.

¿Cómo preparasteis la exposición de Louise Bourgeois?

En esta ocasión al ser una exposición que viaja desde Estocolmo, ya nos llegaron la mayoría de materiales preparados: el contenido de la exposición, el catálogo y los textos.

En el Departamento de Educación nos dieron el enlace de la página web del Moderna Museet, para que mirásemos la exposición. Mis compañeras y yo nos íbamos pasando videos de entrevistas en YouTube. La biblioteca del museo adquirió unos catálogos que pudimos consultar. La exposición del Moderna ya tenía su catalogo y el nuestro se adaptó. La mayoría del contenido de textos, etc, nos llegó ya hecho del Moderna Museet y lo que añadimos: la cronología, un cuaderno de actividades para niños, tuvo que ser aprobado por Wendy Williams, Directora del Estudio L.B.

Nuestro director quería un espacio con telares, para que visitantes pudiesen hacer unas obras colectivas a lo largo de la exposición. Contacté con un grupo de mujeres que organizan quedadas para tejer y me ayudaron a adaptar un telar al espacio elegido por el director y un público variado.

El Departamento de Educación tuvo que proponer un programa de actividades para distintos públicos, que se puede ver en español y en inglés en nuestra web.

Las audioguías también las tuvimos que gestionar. Elegimos las obras que se comentarían y el contenido de la información que recibiría el visitante. Sólo te puedo hablar de lo que nos afectó como departamento educativo. Mis compañeros y compañeras de Arte y Publicaciones o de prensa, por ejemplo, tuvieron que realizar otro tipo de preparativos para la exposición.



Arch of Hysteria (1993)
 Bronce, pátina pulida, pieza colgante.
 84 x 102 x 56 cm. Colección Louise Foundation Trust
 Cortesía de Hauser & Wirth y de Cheim & Read.

¡Un trabajo muy interesante!

Aprendes mucho de las exposiciones y de los visitantes. Ahora estoy trabajando en el proyecto “A través del Arte”, donde se invita a grupos de menores infractores a visitar las exposiciones y realizar actividades en torno a ellas. Sus aportaciones son muy interesantes.

Por ejemplo dos personas me hicieron comentarios muy dispares ante la obra *Arch of Hysteria* (1993). Una me dijo que le transmitía muchísima paz, en cambio a la otra le pareció una pieza extremadamente violenta, le chocó mucho que le hubiera cortado la cabeza. Ambos enfoques permiten ver la pieza de manera radicalmente distinta.

Lo que es realmente interesante es el diálogo que se establece delante de una obra de arte, el intercambio de puntos de vista que se comparten.

Bourgeois es una artista que habla mucho de su biografía, crees que es indispensable conocer su historia para disfrutar su obra?

Una vez escuché una charla comparando la obra de Louise Bourgeois con la de Frida Kahlo. Argumentaban que no es necesario conocer la biografía para poder conectar con la obra. Estoy de totalmente de acuerdo. Cada uno tiene que interpretar la obra desde su propia narrativa subjetiva.

Recientemente, ante la pieza *Untitled (Taking and giving)* (2002) les pedimos a los jóvenes del programa “A través del arte” que reflexionaran sobre la pieza, sobre el significado de dar y recibir, y sobre quién les había dado y les había quitado. Para algunos de ellos la madre era quien más les había dado y a la vez, quién más les había quitado. Da mucho que pensar...



Give or Take (2002)

Bronce, pátina de nitrato de plata. 8,9 x 58,4 x 12,7 cm.

Colección de Artist Rooms Foundation.

El arte contemporáneo es complejo. Requiere análisis e interpretación. Algunas personas visitan los museos porque son puntos de interés turístico, pero debe de ser difícil conectar con algunas exposiciones...

Hay mucha gente que entra en el museo y no sabe qué hacer. Andan perdidos. A menudo quieren adivinar el significado de una obra, pero no hay una respuesta correcta.

En el museo estamos aplicando una metodología del MoMA que se llama “estrategias de pensamiento visual”. Muy simplificada, se trata de responder a la pregunta “¿Qué está pasando en la obra?” en lugar de “¿Qué ves?”. Con ella se incentivan las narrativas de cada individuo, que pueda exponer las ideas que tiene y compartirlas con el grupo. Implica aceptar ideas diferentes y darse cuenta de que existen muchas maneras de ver y pensar.

Pero al final, la experiencia que uno tiene ante una obra de arte es completamente personal y depende de lo que haya vivido y de lo que, en consecuencia, proyecte sobre ella.

En vuestro departamento realizáis muchas actividades para el público infantil ¿alguna reflexión?

En el caso de los niños, para que conecten con las obras a veces hay que devolverles las preguntas que ellos mismos formulan. Igual que antes, hay que darles la posibilidad de que conecten la obra con sus propias experiencias vividas.

De todas maneras siempre sacan más significados de unas obras que de otras. Por ejemplo, al preguntarles sobre alguna pieza que pudieran recordar hecha con objetos cotidianos, un niño me contó un trabajo donde había un pez dentro de un recipiente con una batidora eléctrica. Al preguntarles por un posible significado, los chicos dijeron que hablaba de la vulnerabilidad de la vida, de lo fácil que era que cualquier persona pasase y apretara el botón y matara al pez. ¡Lo entendían clarísimamente!

Creéis que los museos podrían substituir a las iglesias como lugares para la reflexión y la introspección?

Sí, sería lógico. El arte siempre ha lanzado mensajes a la sociedad con el fin de promover la reflexión. Su finalidad es comunicar. Pero no creo que vaya a suceder. Vivimos a un ritmo demasiado rápido, cada vez a una mayor velocidad. No nos damos tiempo para parar, reflexionar y seguir educándonos.

Para finalizar, ¿qué conexiones hay entre Louise Bourgeois y Pablo Picasso?

La experimentación de materiales, técnicas y lenguajes visuales; la enorme cantidad de producción; el uso de referencias mitológicas y de elementos biográficos en la obra de ambos.

Málaga, 26 de junio de 2015

CITAS ORIGINALES

CITAS ORIGINALES

A continuación se listan las citas originales que han sido traducidas al español antes de ser incorporadas al texto de la tesis. El orden en que se pueden leer corresponde al orden de aparición en la tesis. Si no se encuentra una cita es porque el original que aparece en la tesis ya estaba traducido al español.

“Once or twice in every century a prodigious baby proves the rule by his exceptionalness, but Louise Bourgeois is a stubborn reminder that art, like literature, is the prerogative of the old. Art, no less than wisdom, waits on life; whoever has not lived cannot make it.” Howard Jacobson cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 260)

[...] she was, by a combination of family influence, geographic location, historical timing, lucky encounters and a great deal of deliberate effort on her part, possessed of a virtually encyclopaedic visual culture. (Storr, 2007, p. 28)

“One has the impression that the older she gets, the younger and more energetic she becomes. People are stunned that someone of her age can be so contemporary”. (Riding, 1995)

“Monsieur Gounod, who was a draughtsman at the Gobelins during the week, would come on Saturdays to my parents’ atelier, but he was a prima donna and sometimes simply didn’t show up. Then my mother would say: ‘Well, you take over’. So, at that early age I helped; I helped at the atelier and that gave me a feeling of being useful. I gained self-esteem if nothing else.” Robert Storr, “Louise Bourgeois”, *Galleries Magazine*, international edition, June-July 1990, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 32)

[...] the aim is to assert simply but categorically the breadth and depth of Bourgeois’s awareness of historical and modern art by the time she declared herself as an artist [...] (Storr, 2007, p. 28)

Having received a classical French education at the Lycée Fénelon and the Sorbonne, Bourgeois was extremely well read in literature, philosophy, and history. The psychoanalytic writings are full of her impressions, interpretations, and identifications with literary texts and characters: Eugénie [...] in Balzac’s “Eugénie Grandet” [...]; Salamano [...] in Albert Camus’s *L’Étranger*; Cécile [...] in Françoise Sagan’s *Bonjour Tristesse*. Molière was a favourite, as was Sartre. A particular touchstone was La Fontaine, “my street education”, with his deceptively simple fables and anthropomorphic animals whoes antics satirically hold up a mirror to human behaviour. (Larratt-Smith, 2012)

"This brings back such a feeling of loneliness, it chokes me. [...] I wanted an art education [...] and my way of doing it was to go from studio to studio. Let us say there were twelve – I went to every one of them with an iron will that I was going to understand something I couldn't understand." Douglas Maxwell, "Louise Bourgeois", *Modern Painters*, no. 2, summer 1993, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 64)

"One day he took a wood shaving –it was like a lock of hair- and he pinned it up under a shelf where it fell freely in space. We were told to make a drawing of it. I was very interested in the spiral of the shaving, the form took and its trembling quality." Léger took one look at her drawings and said: "You are not a painter. You are a sculptor." [...] "Léger made me realize I did not have to be stuck in tapestries and my family, that there was a whole new world in Paris". (Greenberg & Jordan, 2003, p. 30)

The discovery of Louise Bourgeois is one of the oddest events of recent years. Odd, because she had been there all the time. And, since she talked to Constantin Brancusi, knew Alberto Giacometti, organised an exhibition with Marcel Duchamp, was a friend of Joan Miró and lived in Isadora Duncan's house where André Breton held his first Surrealist exhibition, the very idea of realigning Bourgeois with art history seems impertinent. (Morgan & Morris, 1995, p. 54)

"In between conversations about Surrealism and the latest trends, we got married" (Greenberg & Jordan 2003, p.31).

From one beginning to the next, Bourgeois confirms the peregrine fate of creators (men and women alike). Always. And never more so than in the twentieth century. Frontiers to be crossed: those of a language, regime, family, or father. The requirement is absolute for young girls, above all for those who, like Athena, were born of the head of Zeus, the god said to have devoured Athena's mother, Metis (Cunning or Prudence). But on condition she never stops crossing boundaries. After all, Athena was already the accomplice of Ulysses, the traveller. She had to 'free herself' of herself, free herself of 'her place', more than ever before, and more again for being a woman. 'I married an American. I left France because I freed myself or escaped from home. I was a runaway girl. Let's say it in English now ... I was a runaway girl. I was running away from a family situation that was very disturbing.'²⁶ (Kristeva, 2007, p. 249)

Robert left for New York, where he was teaching, and very soon afterwards Louise followed him to live beneath the skies of New York, that sky which 'is a serious thing'.¹⁶ Never to leave it again. It was 'glorying white', the air was 'strong' and 'healthy too': 'it is pure'.¹⁷ She had three sons and sculpted Robert in bronze-painted-white, with an almost invisible body but a whole bunch of penises (1969). 'It's the sign of his virility and his sexual appetite. I wanted to flatter him. I wanted to please him and let him be pleased with himself. This was

to make him sexy. A sex-symbol.¹⁸ So here, finally, was the way to outdo Bernini? Bourgeois had freed herself. From this point, she was incessantly beginning again, taking off, taking flight. 'I have no desire to express myself in French. I am an American artist.'¹⁹ How we'll understand her! Writing (that is, sculpting) is a therapy, as long as one travels, as long as one travels or travails oneself, displacing oneself: as long as one transposes one's origin, limits and thresholds. Reincarnation upon reincarnation. Her very paintings would be American, like the city of New York where she lives. And like its sky, the sky of that 'clean-cut', 'scientific', 'cruel', 'romantic' New York.²⁰ (Kristeva, 2007, p. 248)

"When I arrived in the United States from France, I found an atmosphere that allowed me to do what I wanted. I feel that in Europe I was overeducated; here I was able to say 'no' to my education. I was free to be as wild as I wanted. In America I found my independence. Here, if you keep repeating the same thing over and over you can convince them, but in Europe, this is not possible." Francesco Bonami, "In a strange way things are getting better and better", *Flash Art*, no. 174, January-February 1994, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 76)

"In America anything goes, specially today. Artists are accepted in France in a way that they are not accepted here. I now that. Here maybe you are a 'nobody,' maybe you are even considered useless, but you are not denied the right to live the way you want. It is real freedom here. Here you can be as private as you want, you can look the way you want and nobody is going to bother you." (Interview with Robert Storr in 1986, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 144)

Things have come full circle. Bourgeois, like other artists (Titian, Rembrandt, Picasso) is now taking full advantage of the extraordinary vitality and creativity of old age. Age for her means diving into the very sources of her being and personality with unbridled freedom. It means liberation from all repression, giving her almost unlimited dynamism and creative power; she is henceforth in direct touch with the "black hole" of the unconscious. "The unconscious is my friend," she says. (Bernadac, 2006, p. 149)

Bourgeois, like other artists (Titian, Rembrandt, Picasso) is now taking full advantage of the extraordinary vitality and creativity of old age. Age for her means diving into the very sources of her being and personality with unbridled freedom. It means liberation from all repression, giving her almost unlimited dynamism and creative power; she is henceforth in direct touch with the "black hole" of the unconscious. "The unconscious is my friend," she says. "I trust the 21. (Bernadac, 2006, p. 149)

"I am very sorry to be unable to accept the award in person. My absence has nothing to do with you. It reflects on me. I travel very badly. [...] Under the pressure of travellings some people start dressing strangely. Others become loquacious, or they can't stand still, or they become promiscuous [...] And there is something else. I dread questions. Appearing in front

of an audience usually grants the right to ask questions to the speaker. This situation terrifies me. It makes me feel like St. Sebastian about to be punctured with arrows". First published in 1989 in CAA Newsletter, Spring, vo. 14, no. 1, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 175)

Within this temporal framework, from an era of modernist certainty to an age of postmodernist anxieties, the history of Western art has been interpreted through the lens of modernism and its subsequent dissolution as one of a succession of avant-garde movements, defined by different stylistic and theoretical approaches. Bourgeois, an astute observer and commentator on all things stylistic and conceptual, has followed an independent path, often in close proximity to her fellow artists, sometimes in advance and at other times in dispute. (Storr et al., 2003)

Her singularity has been driven both by her appetite to take on new challenges and by her disregard for convention, together with a survival strategy in which the practice of art is her particular way- perhaps her only way- of negotiating the world in which she lives, a means through which to respond to the emotions of everyday life and relationships, and to confront the haunting memories of her childhood. (Storr et al., 2003)

It is true that she held her first solo exhibition in 1945 at the age of thirty-four, seven years after moving to New York. But the lack of follow-up is telling: just two exhibitions in the 1950s, another two in the 1960s, first participation in the Whitney Biennale in 1973, and first public commission in 1978, at the age of sixty-seven. (Dagen, 1995)

"Art was a privilege given to me, and I had to pursue it, even more than the privilege of having children. The whole mechanism is the result of many privileges, and it was a privilege to be part of it." (Kuspit, 1988, pp. 67-68)

"I took hold of the gallery, of the space that was given to me and used it. Instead of displaying pieces the space became part of the piece. Peridot worried about his floors. I explained that these pieces had to come without any kind of bases, coming directly to the floor on one point." (Bloch, 1976, p. 104)

For eleven years after the critical triumph of the two *Personages* exhibits, Louise sculpture was virtually ignored. Her presence in the world of the New York movers and shakers was as the wife of a well-known art historian, not as an artist.

Though she had continued to be included in group shows in the fifties and sixties, her sculpture was seen in only two solo exhibitions in New York City between 1953 and 1978. In all, it could be said that for most of the fifties, sixties, and seventies, Bourgeois maintained an "underground" reputation -known to a certain segment of the New York art audience but not a subject of widespread attention. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 12)

“Bourgeois was a lot older and wasn’t well known at that point. She was known to the Abstract Expressionist generation.[...] It was not like she hadn’t shown, but nobody in my generation knew her work. I met her because she was the wife of my thesis advisor at graduate school, Robert Goldwater. [...] I had some strange criteria – I don’t know exactly what they were, but I was looking for things that were both modular and had some minimal sense of structure and armature, but that broke that armature, flopped out of it in a vaguely erotic way” Lucy Lippard, interview, University of Texas at Arlington, April 1988, reprinted in Robert. C. Morgan, “Eccentric Abstraction and Postminimalism. From Biomorphic Sensualism to Hard-Edge Concreteness”, *Flash Art*, international edition, January-February 1989, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 116)

“(...) nothing protects you like anonymity. This, by the way, has been the story of my career. For many years, fortunately, my works were not sold for profit or for any other reason. And I was very productive because nobody tried to copy my alphabet. (...) My image remained my own, and I am very grateful for that. I worked in peace for forty years.” (Moderna Museet, 2015)

“My first experience of great luck was that I was not picked up by the art scene and I was left to work by myself. I did not consider I was ignored. I considered that I was being blessed by privacy.

My second piece of luck was my positive relation to the younger generation. My Love is with them. I relate to them. There is an Exchange. I give my positive feelings to them”. (Storr, 1986, p. 144)

For forty years what she couldn’t sell was stored in her Brooklyn Studio. [...] It was as if she had been preparing her whole life to be discovered overnight. (Greenberg & Jordan, 2003, p. 51)

“No, I see myself, as several people have said, as an eccentric. Eccentric means away from the centre, and that is true. I am not a revolutionary, but very independent, and this has been my great privilege, that I was able to be independent because I didn’t depend on any dealer who said you had to do this or that. On the other hand, I have very modest tastes even today, and I am able to be independent.”(Swenson, 1982, p. 11)

I don’t think the markets had any impact on her work, whatsoever, in terms of the choices she’s made about what to make and not to make. I think she works in disregarding it. What her recent success has enabled her to do is actually place major works in museums across the world, and hold back and store an amazing collection of her early work which then, when places like Tate come to do exhibitions, she can lend. And we don’t have to go to museums who turn us down. To be able to do that, to help institutions and keep the show on the road, has been her priority. (Daniel et al., 2007)

That a woman over 80 possesses such creative energy and visual inventiveness, constantly anticipating the concerns of younger generations, reinforces her position as precursor and visionary, confirming once again the theory that certain great artists experience a cyclical return to youthfulness in old age. (Bernadac, 2006, p. 7)

She was born into a generation of artists who often defined their practice in significant part in terms of their tools and the materials with which they principally worked- we think of David Smith as a sculptor in iron, Giacometti for his figures in bronze, Barbara Hepworth for her work in stone. Without ever ceding a level of seriousness and respect towards technical expertise or craftsmanship, Bourgeois's practice, her 'signature' is, by contrast, inscribed in her journey from one material to the next, from one technique to another, following a relentless need to experiment across media in a manner that anticipates, by some decades, the easy traffic between media and materials that many contemporary artists enjoy. (Storr et al., 2003)

"In the 1960s, Bourgeois's style became more individual. In a radical departure from her wood sculpture, she started to experiment with materials such as latex and plaster to express complex feelings that had risen to the surface. This was partly a result of the psychoanalysis she had started in the early 1950s, following the death of her father in 1951. She continued to explore the human body, but now from the inside out. Though more abstract, her forms, with their labyrinthine interiors, can be seen to represent the fragmented body, turned in on itself," says Iris Müller-Westermann. (Moderna Museet, 2015)

When you want to say something, you consider saying it in different ways, just as a composer would play in different keys, or different instruments. Little by little, and generally by process of elimination, after trying everything else, I find the medium that suits me.' (Swenson, 1982, p. 6)

"Plaster is very close to our emotions and very close to the kind of impetuous wish you have when you want to do something. Plaster will respond, but it is not strong." (Swenson, 1982, p. 7)

"What modern art means is that you have to keep finding new ways to express yourself, to express the problems, that there are no settled ways, no fixed approach. This is a painful situation, and modern art is about this painful situation of having no absolutely definite way of expressing yourself. This is why modern art will continue, because this condition remains; it is the modern human condition..." (Kuspit, 1988, p. 82)

Now, please don't go believing that Little Pea took an interest in anguish. Little Pea is conceptual, as her mother was before her; she considered the situation objectively, that is, scientifically; not emotionally. 'I was interested not in anxiety', she/it declares, 'but in perspective: in seeing things from different points of view'.

Her knowledge of prints derives from late nineteenth- and early twentieth-century books illustrated with steel engravings. The extent and quality of the illustrations are what draw Bourgeois to those books, and she has collected them since her early adulthood. Although she considers the books' subjects to be of secondary interest, she has concentrated on collecting in several subject areas that tend to have especially good illustrations: children's literature; medicine (particularly ophthalmology) and medical instruments; weaving, embroidery, and tapestries; and dictionaries and encyclopaedias, perhaps the most cherished part of her collection. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 22)

"Printmaking, instead of being a reproductive medium, was for me a creative medium." (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994)

"You cannot sleep in the night, so you make drawings. If you have fears, you express them in drawings and they disappear." Douglas Maxwell, "Louise Bourgeois", *Modern Painters*, no. 2 summer 1993, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 76).

"But the only diary that counts is the drawing diary. I do the drawing during the night when I'm propped up in bed with pillows. [...] I preserve my drawing diaries most preciously. They relax me and they help me fall asleep." (First published in February 1995 in *World Art*, no. 2, p.108. Bourgeois, Bernadac, & Obrist, 1998, pp. 305)

"These drawings are not specifically preparatory to works of art in another medium. Instead they are the active signs of an extraordinary inner life and rich vision. Although abstract, they do not demand an hermetic appreciation, a divorce from our acquired reflexes of perception. Rather, they invite our associations, suggesting the rhythms and experiences of nature in an amazingly precise way." D.R., Rose Fried Gallery, *Recent Drawings by Louise Bourgeois*, New York, 1963, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 112)

"I have kept diaries all my life, ever since I was a child, ever since I could look someone in the face –and catch visual emotions and remember my own. The diaries are for my private reflections." (First published in February 1995 in *World Art*, no. 2, p.108. Bourgeois, Bernadac, & Obrist, 1998, pp. 304)

Bourgeois also manipulates spoken and written language with precision and flair. "I love language," she has said. "You can stand anything if you write it down... Words put in connection can open up new relations... a new view of things." For every year of her adult life, she has kept daybooks, which list appointments and mundane information, but which also serve as sketchbooks for small drawings and repositories of random thoughts, patches of analysis, and even brief narratives. When she suffers insomnia, Bourgeois may draw, or she may write down the thoughts that crowd her mind. She describes the backs of drawings, sometimes indicating the origins of particular imagery. She makes notes on the endpapers

of books, regarding these jottings as “indispensable.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 14)

This impulse toward working with the terms of real space, anticipating Articulated Lair or Cells, led Bourgeois as well to construct a work like *The Blind Leading the Blind* (1949) in which the sculpture has the quality of a furniture-like occupant of the room in which it stands. As such, it appears as a rational or commonplace object which has, however, the capacity to house or enclose its own world of associations.” Rosalind Krauss, “Magician’s Game: Decades of Transformation”, *200 Years of American Sculpture* (exhibition catalogue), Whitney Museum of American Art. New York, 1976, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 100)

What emerged ever more clearly over time was the hybrid nature of her practice, in which staged interactions between viewer and sculpture played a key role. Already in 1976, she began to think of the early installations she had devised for her totemic sculptures as being ‘environmental sculptures’ akin to ‘Happenings’, making the viewer an active participant [...] (Potts, 2007, p. 263)

It is clearly no coincidence that this all transpired in the 1980s. Recognition of Louise Bourgeois’s work could only come with the emergence of a new sensibility typical of the “post-modern generation” that advocated a return to subjectivity, to a form of expressionism, to an eclecticism perceived as liberating in the face of strict formalist norms. This new focus on the self-observed in recent decades following a loss of values and the collapse of ideologies—mainly stresses the body, organic forms, and sexuality, all realms in which Bourgeois was a pioneer. Today, numerous artists cultivate an approach that formerly seemed too figurative, overly personal and excessively sensual. (Bernadac, 2006, p. 7)

Bourgeois’ work is important to mainstream art history precisely because it makes a shift in focus from form to content (the examination of the place and identity of the individual). This shift— from an art that is simply about art to an art concentrating on something beyond this — is nothing less than the shift from Modernism to Postmodernism. It has often been argued that the transition pivots on Andy Warhol, with his breaking down of the barriers between high and low and his exploration of art in relation to the broader culture. But in truth Bourgeois is equally crucial in this respect, for taking art out of the frame and placing the self front and center, for making the exploration of issues of identity the purpose of art. (Storr et al., 2003)

The 1982 retrospective at The Museum of Modern Art presented to a wide public the full range of Bourgeois’s achievement. It vindicated some, who had long recognized the power of her work, and was a revelation for many others, who were introduced to her explorations of human instinct, need, and identity. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 12)

Also at that time and in the early seventies, the rise of feminism spawned a women's art movement, and Bourgeois came to be recognized as a model for women artists. Her *Femme Maison* (Woman House) imagery of the forties- a female body topped by a house instead of a head- became a familiar symbol for feminists. [...] In a 1975 issue of *Artforum* magazine, which featured a work by Bourgeois on the cover, the critic Lucy Lippard stated: "Despite her apparent fragility, Bourgeois is an artist, and a woman artist, who has survived almost forty years of discrimination, struggle, intermittent success and neglect, in New York's gladiatorial art arenas. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 12)

Paulo Herkenhoff: So, what comes to your mind when I say 'the Web'?

Louise Bourgeois: Oh, I think of a spider's web, of course. She weaves her web. You know, *Ode á ma mere* has been a very important subject because it has been at the basis of all my spiders. It relates to industriousness, protection. Self-defense and fragility. The spiders I have made over the last decade have been a big success. And I do not object to how such a statement might sound to others, because success is sexy! (Storr et al., 2003, p. 18)

"The friend (the spider – why the spider?) because my best friend was my mother and she was deliberate, clever, patient, soothing, reasonable, dainty, subtle, indispensable, neat, and as useful as a spider. She could also defend herself, and me, by refusing to answer 'stupid', inquisitive, embarrassing, personal questions." (Manchester, 2009)

"What is a drawing? it is a secretion, like a thread in a spider's web ... It is a knitting, a spiral, a spider web and other significant organisations of space." (Manchester, 2009)

Bourgeois's ability to handle tools, or to direct assistants in the handling of them (she currently works with a seamstress and printmaker; on a daily basis), is as assured now as it was at any time in the past. (Storr et al., 2003)

"I love all artists and I understand them (flock of deaf mutes in the subway). They are my family and their existence keeps me from being lonely. [...] God invented art (including all forms) as a survival device. Audience is bullshit, unnecessary. Communication is rare; art is a language, like the Chinese language. Who gets it? The deaf mutes in the subway." (Notes made in 1984, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 131)

When I was little my mother would show me something in a tapestry, suddenly there was a knot. Usually knots happen to people who are lazy, because they don't want to rethread the needle too often. Plain laziness. So they get a thread that is much too long. Now if a thread is too long it's going to get into a knot, and I loved to undo the knots. I spent a long time-- even today-- undoing a knot. I was so patient because it represented an activity that was symbolic, that I was able to undo something that was a problem: it was within my competence. But for that you have to know whether you have two threads or one...For me the knot is a problem that you have to understand and erase. People fight with each other,

but if you are clever and patient enough you can undo the trouble. (Sobre *Untitled* (1950), Bourgeois & Rinder, 1999)

“Symbols are only empty bottles. They function only through what you put in them –personal symbols means personal alphabet, our uniqueness is all we have. The image is sacred and should not be stolen.” (Notes taken in 1986, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 132)

“[...] Several people said that to me, but it wasn't. It was not my intention. I am always very happy when people give me an interpretation that is a complete surprise to me. It means that the piece functions on many, many levels and will be able to stand many interpretations.” (Swenson, 1982, p. 8)

This piece has to do with the sadness that we talked about a while ago, the alienation. The twentieth-century artist who uses symbols is alienated because the system of symbols is a private one. After you have dealt with symbols you are still private, you are still lonely, because you are not sure anyone will understand it except yourself. The ransom of privacy is that you are alone.” (Swenson, 1982, p. 10)

“My skyscrapers are not really about New York. Skyscrapers reflect a human condition. They do not touch” (Meyer-Thoss, 1992, p. 178)

Susi Bloch: You began making sculpture in 1947, making work that seems to relate strongly in motif to the etchings and parables, *He Disappeared into Complete Silence*, worked on in 1946, published in 1947.

Bourgeois: They relate primarily in their symbolic geometry. Geometrical figures, circles, half-circles, points, lines, vectors... were my vocabulary and still are today. The basis of Euclidean geometry is that parallels never touch. Parallelism excludes any kind of touching, distance remains the same in time.

Susi Bloch: What do you mean by symbolic geometry?

Bourgeois: I mean solid geometry as a symbol for emotional security. Euclidean or other kinds of geometry are closed systems where relations can be anticipated and are eternal. It comes naturally to me to express emotions through relations between geometrical elements, in two dimensions (Bloch, 1976, pp. 102–103)

In Bourgeois's imaginary domain, no form is unitary. All are implicitly dualistic, even as every binary she proposes is subject to fracture, convolution and infinite tessellation. [...] (Storr et al., 2003)

“People say it is an aggressive form, but it is not. She is harmless, armless, but very afraid! She is in a defensive period of her life. She is a girl who has found a knife but doesn't know what

to do with it. It is a beautiful thing, shiny, but wasted on her. After all, she is only a Little bird defending her nest” (Statements in 1979 cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 115)

The body of Louise Bourgeois is multiple and potent. It borrows from and transforms the vocabularies of modern art. It is feminine and masculine, terrified and bold, soft and hard. It speaks in the language of space and form and plays with both recognition and strangeness. (Hustvedt, 2007)

Trani episode (1971) adheres to the logic of masculine-feminine ambivalence (Trani is a place in Italy). But here the form is further simplified and condensed in a sort of embryo of distended breasts that also evoke phalluses. (Bernadac, 2006, p. 115)

The *Cell* with the figure or *Arch of Hysteria* deals with emotional and psychological pain. Here is the arch of hysteria, pleasure and pain are merged in a state of happiness. Her arch –the mounting of tension and the release of tension –is sexual. It is a substitute for orgasm, with no access to sex. She creates her own world and is very happy. Nowhere is it written that a person in these states is suffering. She functions in a self-made cell where the rules of happiness and stress are unknown to us. (Schwartzman, 2003, p. 134)

Architecture and the human body interact, so that the house is not home or a shelter but becomes a prison for the body. [...] In a painting form 1946-1947 (III.1 *Femme Maison* rosa pubis flor), the woman’s head is hidden in a four-story house [...] Bourgeois provides us with the image of a terrified woman in a hair-raising situation. [...] In the graphic version form 1947 (printed in 1990), the situation seem to have gotten worse –the house now covers not only her head, but the upper part of the body down to the navel. [...] *Femme Maison* could be translated as “woman house”, but also as “housewife”. In this series, the house has become her limiting identity. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 17)

Femme Maison, depicting a woman’s body with the head replaced by a house. One of these images is now fairly well-known, being regarded by feminists of the last two decades as a potent symbol of muzzled self-expression (the artist made a print of it in 1984). Yet her recent comments about the *Femme Maison* print are not revealing and even could be described as slightly repressed or as a kind of self-denial: “I consider this perfect,” she said. “It brings the personal together with the environment ... it is a kind of acceptance.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 21)

The woman is obviously nice looking, but she does not realise the effect she has on us. She does not know that she is half naked, and she does not know that she is trying to hide. That is to say that she is totally self-defeating because she shows herself at the very moment that she thinks she is hiding. (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 98)

The house/women of *Femme Maison* are in and of the architecture that can't hold their huge but vulnerable bodies. The debt to Surrealism is obvious. As in Magritte's *Le Modèle Rouge* (1935), in which boots and feet are one, Bourgeois makes the container the contained. But while the impulse in surrealism was always toward objectification - turning person into thing - Bourgeois does exactly the opposite. The inanimate houses come alive. (Hustvedt, 2007)

"A sense of humour for me is the equivalent of compassion. This is the end of the road, where you cannot go wrong. You have made it. You have achieved compassion, but you have also achieved a sense of humour. So, life is not dangerous any more." (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 260)

Pressing the object against her side as if it were something else, some ordinary thing to tote around in this way, like a folded newspaper, an umbrella, a walking stick or, alternatively, a purse or a pet, Louise Bourgeois grips instead her sculpture *Fillette*. 'Fillette? Meaning in French 'little girl', is a two-foot long latex phallus that Bourgeois describes as a doll, her doll.' (Nixon, 1991)

In *10 AM is When You Come to Me* (2006), a set of twenty-one sheets shows the artist's hands waiting for her assistant Jerry to come and work with her. For thirty years he would come at 10 a.m. every day except Sundays. The work refers to the waiting and her gratitude for his helping hands, but also carries an undertone of anxiety that he might not come in time, or not come at all. That admission of dependence makes this a very powerful and moving work by the ninety-four-year-old artist. (Müller-Westermann & Vuong, 2015, p. 161)

This spring, Moderna Museet highlights Louise Bourgeois, one of the most important 20th and 21st-century sculptors. Her art serves as a bridge from Modernism and continues to exert its influence on contemporary artistic practices today. (Moderna Museet, 2015)

Cornelia Parker. She is somebody who became recognised later on in life and is going from strength to strength. She is uncompromising. She broke through the glass ceiling as a woman artist of her generation. Now there are numerous leading female artists. Louise had more battling to do. She is hugely important. There's a kind of bravery in her work. I saw some of her recent work at the Venice Biennale; it is the drawing that really does it for me. (Cornelia Parker cit. en Hustvedt, 2007)

Germaine Greer. Louise Bourgeois is a truly extraordinary artist. From her emergence in the 1960s, no one has known quite what to say about her. [...] If her work reminds us of anyone, besides the indigenous artists all over the world who rework her body-painting motifs and totemic objects, it is, oddly enough, the masculine magniloquence of Rodin. Bourgeois makes the anxiety that quivers in Rodin's reassembled body casts appalling and

explicit. The result is a kind of power that has never been seen in any woman's work before. (Germaine Greer cit. en Hustvedt, 2007)

AM Homes. 'Is she real?' [my daughter] she asked. 'Very real, and very old,' I said, and went on to tell the story of how Louise had spent many years creating enormously inventive sculptures working with all kinds of materials, fabric and stone and metal, and how her work was all about the world she lived in and the experiences she had [...] 'When can we go to visit her' she asked. [...] And that as much as my daughter is waiting to meet the master, so too is the master awaiting the child. (AM Homes cit. en Hustvedt, 2007)

Kiki Smith. Louise Bourgeois is one of our greatest living artists in America. She has lived through many periods of art and has the resource of language in her work, which makes it highly resonant and complex. She is an extremely intelligent and astute artist, both in talking about her work and talking through the personal while maintaining a formal, abstract language. She is able to move very fluidly between representational and non-representational imagery. My biggest connection to her work is through her prints: I am an enormous admirer of the economy in her printmaking, particularly her engraving. She certainly influences my art; her precedent opened up an enormous amount of space for other artists. (Kiki Smith cit. en Hustvedt, 2007)

Klein described psychical dynamics in terms of positions. And a position, as Juliet Mitchell has aptly observed, is a place where "one is sometimes lodged." 37 The Lairs echo this metaphor. Nestlike, cavelike, and hivelike, as well as womblike and gutlike, they evoke refuges and traps, places in which one may be sometimes lodged, but also sometimes snared, or simply stuck. Suggestive of temporary dwellings, secret hideaways, or forbidding fortresses, they dramatize the vicissitudes and vulnerabilities of the body riven by the drives. For Klein, subjectivity arises through the drives, is formed and re-formed in the grip of atavistic sensory and emotional confusion. (Nixon, 2012, p. 90)

But finally, words are not sufficient. She has said, "My complaint about language is that it is perfect, indispensable, but not enough. It doesn't say everything." She believes that she can get at what she is after more directly and meaningfully in drawings, prints, and, above all, sculpture. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 14)

'I could not be a painter. The two dimensions do not satisfy me. I have to have the reality given by the third dimension.' Bourgeois 1998, p.255; from an interview broadcast by the BBC in 1993. (Potts, 2007b, p. 258)

"For years Fernand Léger was my best teacher." [...] "He said: 'Louise, you are not a painter, you are a sculptor.' He determined that from looking at your drawings?"

“Right! The passion for the third dimension and the idea of volume came from him. It was an idea which he was expressing himself in two dimensions. He was expressing the roundness.” First published in Summer 1993 in *Modern Painters*, vol. 6, no. 2, pp.38-43, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 243)

“I could express much deeper things in three dimensions.”(Bourgeois et al., 1998, p. 124)

“I do sculpture because I *need*, not because I have fun. I have no fun at all –in fact everything I do is a battlefield, a fight to the finish. [...] So if I have pleasure it is definitely sadistic or masochistic pleasure, not a casual one.” (Statements made in 1969, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 169)

I have fun instead of pain. I have fun doing the work. I love to work.

You work all the time?

All the time, and more and more. I become more skillful, clearer, so there is an increasing pleasure. First published in Summer 1993 in *Modern Painters*, vol. 6, no. 2, pp.38-43, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 247)

My emotions are my demons. The intensity...

It's not the emotions themselves, it's the intensity of the emotions –much too much for me to handle.

And that is why I transfer them. I transfer the energy to sculpture.

This applies to everything I do.

It has nothing to do with the craft.

It has nothing to do with the skills.

It has nothing to do with how to manage materials.

Materials are only materials, nothing more.

Materials are not the subject of the artist.

The subject of the artist is: Emotions... and ideas...

Both.

(Bourgeois et al., 1998, p. 367)

“Fulfilment is what in the eighteenth century was called inspiration. It is impossible to understand the logic of a person who is in a state of inspiration. The processes are neither predictable nor scientific. It's a matter of associations... but in a positive way. You can work in sculpture only if you are in a state of controlled high.” (Statements made in 1985, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 137)

“The lair is a protected place you can enter to take refuge. And it has a back door through which you can escape. Otherwise it's not a lair. A lair is not a trap. The idea of the trap relates to the idea of the passive becoming active: something still and motionless springs to life, like the Phoenix. So my form of being active is building a trap myself – the seductive trap of

my artwork, which, as you say, “ensouls” inert matter. The far of being trapped has become the desire to trap the other. In that sense, I am the eternal hunter. The hunted creature has become a successful hunter herself.” (Meyer-Thoss, 1992)

“The Cells either attract or repel each other. There is this urge to integrate, merge, or disintegrate.” Statements published in 1991, cit. in (Morris, 2007, p. 71)

“Cellule” Communiste, “cellule” in a prison, and very, very especially, the “cellule” of our blood. That is to say, little entities that are next to each other and are different from each other... So this is a cell. This is absolutely separate. So they are right next to each other like this, and they will not touch or talk to each other like for a hundred years”. Interview with Henry Geldzahler and Raymond Foye in 1991, cit. in (Morris, 2007, p. 71)

“I wanted to create my own architecture, and not depend on the museum space, not have to adapt my scale to it. I wanted to constitute a real space which you could enter and walk around in.” (Bourgeois et al., 1998, p. 38)

“After a certain point, Louise went to very few of her own shows, but she would see photographs with her work installed in these huge spaces. She didn’t like the way the space was affecting the experience of her work.” (Jerry Gorovoy cit. en Lorz et al., 2015, p. 41)

“The Cells either attract or repel each other. There is this urge to integrate, merge, or disintegrate.” Statements published in 1991, cit. in (Morris, 2007, p. 71)

At the beginning of our collaborative venture, Louise Bourgeois suggested that I take a look at the location and start working out a design. I went to Vardø early in 2007 and while there came up with the idea of devoting a window to each of the victims that looks out onto the landscape and lights up at night. There is a light in every window. The design brings together ninety-one windows in one long room. Inside, a narrow walkway leads from window to window, from view to view, from light to light. The room, as I initially envisioned it, is a long corridor hovering above the ground. It is suspended in wooden scaffolding. The structure stands slightly apart from the settlement on the coast in a place called Steilsneset. This is where the victims were burned at the stake. (Zumthor, 2013)

In February 2007, I committed my design to paper. Louise Bourgeois saw my watercolours in New York and soon came back with her idea of an installation of fire that she explained in words accompanied by a small sketch. It took me a while to realize that her idea was not meant as an alternative to my long room but that it was to be another part of the memorial. She wanted me to design an architectural shell for her installation and she wanted the two self-contained buildings to form a single whole. And so the memorial became a composition consisting of two buildings: a line and a dot. (Zumthor, 2013)

“Lorsqu’on m’a montré l’église, j’ai tout simplement pensé que l’espace était superbe. Je n’ai jamais travaillé pour un tel lieu et, bien que je ne sois pas religieuse, je suis concernée par le spirituel” (Bloch-Champfort, 2007, p. 136)

The wish to say something antedates the material; the material is completely secondary. I am not saying that materials are not important. I love materials... When you want to say something, you consider saying it in different ways, just as a composer would play in different keys, or different instruments. Little by little, and generally by process of elimination, after trying everything else, I find the medium that suits me.’ (Swenson, 1982, p. 6)

“Every time I am asked to talk about my work I desiccate. The only way in which I can manage it is to go into my studio and walk back and forth and around a piece. Then the relations between the work and me snap alive again. At this point the how it was made is obviously of no importance or relevance. I made it the best I could, considering that the object became what it is, and this becoming was not completely under the control of conscious desire or premeditation. The fluctuation of possibilities can be minute, slow, rough, sudden, re-examinable or definite. Any way you slice it, there is always a battle to finish between the artist and his material: sometimes with visible result, more often with experience gained but no result.” (Statements published in 1969, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 79)

I wish to continue with the sculpture I have been doing, based on the same underlying concepts but with a specific program in mind. As a result of a brief stay in Pietrasanta, Italy, this past year (and following earlier work in France), closely directing the traditionally skilled workers, I know that concepts which I have thus far only been able to make as drawings can now be carried out in sculpture. New materials for moulds, glues, etc. make possible a greatly simplified handling of the more traditional materials, and permit a freedom of form that corresponds to ideas for sculpture that I have long had in mind. I will in this way be able to extend and deepen my work through the execution of intricate and subtle structures which will still retain the overall basic simplicity I have always found necessary. This can be done only in Italy, because only there is close, daily cooperation with skilled workers possible –and also for reason of cost. Therefore I would plan to divide my time, first making drawings and models in my New York studio, and following this with a minimum of six months, uninterrupted work in the sculpture ateliers of Pietrasanta. (Written in 1968, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 79)

[...] an effect of strangeness by the displacement and positioning (*mise-en-situation*) of a random object: the ‘whatever’, which for Duchamp turned out to be a urinal. The work thus became a pure *praxis of poiesis*, an action which requires little or no fabrication. (Collin, 2010, pp. 86–87)

[...] it has become more dependent than ever, even dependent above all else on the authority of its creator. The ‘random whatever’ – the bottle-holder or urinal put out by Duchamp

– indeed does become an art work but it is not on the authority of ‘whosoever’ nor, besides, wherever. The ‘whatever’ goes accompanied by certain conditions of presentation which are not ‘anything goes’. (Collin, 2010, bk. 87)

Socio-historical elements intermesh with properly aesthetic aspects in what, across contemporary art, is remodelling and redistributing the ‘distribution of the sensible’ in its gendered version. (Collin, 2010, p. 88)

The relationships between art and power have changed, but they still persist. But at least women have now embarked, in an increasingly positive manner, on the process of the figuring and de-figuring of reality and in the interplay with their shadow. (Declaration of Emmanuel Lévinas in 1948, cit. in Collin, 2010, p. 88)

I read Bachelard when I was over seventy-five. If I had read Bachelard before, I would have been a different person, I would not have been divided inside since I would have taken the materials, with their different characters, and I would have been more friendly towards them. In the past, very time somebody asked me about materials, I used to answer, “What interest me is what I want to say and I will battle with any material to express accurately what I want to say.” But, the medium is always a matter of makeshift solutions. That is to say that you start with the harder thing and life teaches you that you had better buckle down, be contented with softer things, softer ways. (Storr, 1986, p. 142)

So if you consider art as a privilege, then by definition, you feel that you do not deserve it. You are continually denying yourself something –denying your sex, denying yourself the tools that an artist needs– because to be a sculptor costs you money. If you consider art a privilege instead of something society will use, you have to save and suffer for your art [...] I felt I had to save my husband’s money rather than do sculpture that cost money. So the materials I used in the beginning were discarded objects. This was given a poetic meaning by saying that the discarded object has a value. [...] (Interview with Donald Kuspit in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 161)

I was not a sculptor in France, and I don’t think I would have become a sculptor. Because to be a sculptor is kind of a ridiculous position in the sense that the food of an artist is, first, what he sees –what he sees in the Street. Now, in New York everything is dumped in on the sidewalk. So you find beds –whole beds– you find all kinds of household things, as if a whole apartment had been put on the sidewalk. It is not that people abandoned them but that people are separated from them. Now, for an artist, you well understand, this can be full of fantastic objects and you look at them and you combine them and that is the beginning of the assemblage. It is a rescue mission. You try to save these things because they are so wonderful. Well, in France it is not like this. It is tidy. Everybody has a place and everything is saved in France. You cannot find anything on the streets. (Interview with Robert Storr in 1986, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 140)

The transition from domestic to workspace was engineered with maximum efficiency. [...] Little by little this elfin woman with her ballerina bun colonised the house like one of the spiders she became famous for sculpting. Cocooning herself into the spaces within its walls, she hollowed out arches and knocked through walls, burrowed through floorboards and installed spiralling stairwells to open up cavities below. No space was wasted in pursuit of her art. (Davies, 2015)

“For sculpture to form an environment had become the ambition of several other American artists during the late 1940s. This was certainly the intention of Louise Bourgeois in her first two sculpture shows at the Peridot Gallery in 1949 and 1950. There the empty gallery was understood to function as a room that was rhythmically punctuated by pole like sculptures that would create an environment of abstract *Personnages*. Interested not only in individual figures but in the space as a whole, Bourgeois imagined it as a kind of ritualized atmosphere through which she could ‘summon all of the people I missed. I was not interested in details; I was interested in their physical presence. It was some kind of an encounter.’ And the nature of this encounter was some kind of projection of the unconscious onto the space of the real that formed the mode of surreality. This impulse toward working with the terms of real space, anticipating *Articulated Lair or Cells*, led Bourgeois as well to construct a work like *The Blind Leading the Blind* (1949) in which the sculpture has the quality of a furniture-like occupant of the room in which it stands. As such, it appears as a rational or commonplace object which has, however, the capacity to house or enclose its own world of associations.” Rosalind Krauss, “Magician’s Game: Decades of Transformation”, *200 Years of American Sculpture* (exhibition catalogue), Whitney Museum of American Art. New York, 1976, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 100)

“Each Cell deals with the pleasure of the voyeur, the thrill of looking and being looked at.” (Morris, 2007, p. 71)

I love the Cells, and there are several in the show. For me, they hold the attraction of forbidden places in my childhood - an erotic tug to see what is in there. They both lure and frighten me. They beckon me in and keep me out. Sometimes I can peer through an open door. Other times I look through the cage walls. In *Eyes and Mirrors* (1993), I confront my own voyeurism. (Hustvedt, 2007)

The Cells are big, but remain personal works, private, which quietly demand that viewers search for hidden openings, hidden views, and hidden meanings. (Elizabeth Hess cit. en Gorovoy & Asbaghi, 1997)

Prevented from entering the *Cells* by exhibiting institutions- often for the most caring of reasons- the viewer is too often cast as the voyeur, peering in and regarding the objects from the other side of the cell wall. The artist’s intention, however,

was often that the viewer should enter into the space of the *Cells*- to experience in physical terms as well as through metaphor a confrontation with the self [...] (Morris, 2000, p. 13)

“Each of these boxes represents one of us. We have to stop running and take our places in the circle and face ourselves in front of each other. [...] Nothing can let us escape this confrontation. We have to come to terms with ourselves, with how bad we are, how limited we are, how short our life is.” (Interview with Laura Tennen in 1982, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 224)

“Their interiors are not just tableaux-like installations that we glimpse through a window or half-open doors, or occluded by wire mesh and opaque panes of glass. Instead, inside each cell, we are confronted with objects that have a substantive presence, which we are compelled to view as biomorphic or anthropomorphic things rather than as mere objects or images.” (Potts, 2007, p. 263)

Central to Modern art was a fixation on the new, and the inability of some to acknowledge Bourgeois' critical importance to the history of art may boil down to the simple reality that her work is defiantly (and not nostalgically) in dialogue with the old. *Cell (You Better Grow Up)* is a tomb filled with the cast-offs of the sort of industrial activity that fuelled the Modern, now abandoned, resting on the benches of workers long gone and forgotten. By adopting abandoned industrial waste, loving these objects and poetically recombining them, and once again giving them purpose, Bourgeois wags her finger at Modernism's compulsive and sterile obsession with *The New*. This obsession resulted next in a fixation on *The Young*. So great was this preoccupation that most of the major artists of the twentieth century made their impact on the history of art only for a brief, shining moment, soon to be eclipsed by the next *New*. (Schwartzman, 2003, p. 101)

“The work of art is a kind of matrix that makes its subject” (Kristeva & Guberman, 1996, p. 16)

Of course, people say there is a kind of theological revival, a return of religion. But very often these religions take a form that is fundamentalist, dogmatic, nationalist and refuse to recognise this crisis, whereas the language of the objects in this exhibition attempts to come as close as possible, almost to accompany this state of abjection, this permanent oscillation between subject and object. In this sense, these objects have a cathartic value. The artist who produces them is able to find a temporary harmony in his state of malaise, one that is close to that malaise that does not seal it off or ignore it. As for the public, they can react in two ways. There are those who repress this state of crisis, who refuse to acknowledge it, in which case they either don't come or they find the works disgusting, stupid, insipid, insignificant, and wonder why the curators bothered. Others may be looking for a form of catharsis. When they look at these objects, their ugliness and their strangeness, they see their own regressions, their own abjection, and at that moment what occurs is a veritable state of communion. (Penwarden, 1995, p. 23)

The works have a quasi-religious effect, then, but the fragmentary nature of the language means that this is bound to be very limited both in time and in terms of the people affected? The etymology of the word religion goes back to *religare*, to bind, to make a community. We have reached a point of extreme personal solitude, so if communion does occur then it is fragmented, solitary. It is very difficult to imagine a religious institution that could channel this experience without lapsing into dogmatism. Perhaps the museum is one place than can provide a context for it. (Penwarden, 1995, p. 23)

In Choisy (1990-1993), a guillotine hangs ominously over a marble house, and I imagine it being cut in two. My body. My house. I can't help writing stories for these enigmatic spaces, in which I feel both violence and love. They are like mute, motionless narratives, and even when one doesn't know that much of the iconography is personal - the house is a model of the Bourgeois family house in Choisy, the tapestries in Spider recall the restoration work of Josephine - its intimacy is palpable. And while the artist makes use of found objects - beds, chairs, spools, perfume bottles, keys - their placement and proximity to sculptures of body parts or abstract forms create an atmosphere of only partial legibility and turn the Cells into machines of metaphorical association and recollection for the viewer. I clutch at the fragments of my early memories through the familiar architecture of my childhood house, which allows me to locate my experience in space. Without that frame, the memories are suspended in emptiness. But memories change, too. Each time we remember an event, the present tinges the past, which is always also imaginary. The Cells give us enchanted access to that fragile topos where memory and fantasy merge. (Hustvedt, 2007)

I clutch at the fragments of my early memories through the familiar architecture of my childhood house, which allows me to locate my experience in space. Without that frame, the memories are suspended in emptiness. But memories change, too. Each time we remember an event, the present tinges the past, which is always also imaginary. The Cells give us enchanted access to that fragile topos where memory and fantasy merge. (Hustvedt, 2007)

Bourgeois's personal dramas are not the viewer's own, yet her works inspire emotions that human beings share –many of them often unmentioned, forbidden, or repressed. Her images can communicate loneliness, anxiety, and sometimes fear –in response to the isolation, turmoil, or danger that she often depicts. Such emotions emerge from imagery that is often constructed by combining real and imagined elements. Recognizable details or suggestive fragments serve as reference points for the viewer, while functioning as vehicles for specific concerns of the artist. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 13)

Bourgeois's father is the individual from the past who plays the most catalytic role in her work. He was often cruel and sarcastic toward her, and she is still troubled by memories of him. She has said that she went through experiences with her father that were not "spectacular," but which were unusual because of the intensity with which she experienced them.

Such unfinished emotional business is dealt with through her art. “You have to figure them out ... you have to understand them to get rid of them ... those nasty memories.” On the other hand, Bourgeois was very attached to her mother, whom she called her “best friend.” When Bourgeois was twenty, her mother died after prolonged ill health, and Bourgeois could not console herself, her father ridiculed her pain and mourning, and her response to this is expressed in *Vase of Tears* (1945). (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 18)

During the first year she saw him 60 times, suggesting that she was in deep analysis; in the second year she saw him 28 times, suggesting that she was in psychoanalytic psychotherapy; and in the fourth year she saw him only five times, indicating that she had enough ego strength to survive on her own, with a few sessions for maintenance. The fact that in 1973 she saw him 23 times and in 1975 she saw him 18 times suggests that there were periods of crisis when she required his steady attention. She called upon him in great emotional need, and he was always there for her. Bourgeois was psychologically minded and analysable, although she was what today is called a “difficult patient”, and was widely read in the psychoanalytic literature, and considered taking graduate courses in psychology and sociology at New York University. (Kuspit, 2012, p. 18)

The revelation of Bourgeois’s psychoanalytic writings –a compendium of dreams, symptoms, memories, fantasies, anxieties, desires, and complaints, interleaved with drawings, notes from her reading, post-session reflections, and occasional nuggets of analytic wisdom– seems as significant a discovery for the history of psychoanalysis as for the history of art. (Mignon Nixon cit. en Larratt-Smith, 2012, p. 85)

I think you called Freud a folklorist. Was Freud important to you? “Oh yes, because I live for improvement –and only Freud can do that.” First published in Summer 1993 in *Modern Painters*, vol. 6, no. 2, pp.38-43, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 243)

Her imagery frequently seems to grow out of an attempt to analyse her painful situation and impose control. As she has said, “You have to build up a miserable little strategy to defeat despair.” Her aim is to make order out of the perceived chaos that often overwhelms her and affects her relations with others. She wants to survive and believes that survival is possible. Although she is “subject to terrific pulls in many directions,” she “does not break.” While she must struggle to balance conflicting impulses of despair and hope, she maintains that a fresh start is always possible. Morning becomes the symbolic as well as the literal moment to begin again. She recently noticed a sentence in a daybook of the late forties that she still found very meaningful: “At the darkest mood, at one end, is suicide; at the other end is the bath of gratitude.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 18)

The danger Bourgeois feels because of the unpredictability of her moods is evident in images that evoke hurricanes, tornadoes, and flooding rivers. In commenting on *Tempete du vent*,

she asked, "How do you survive ... how do you keep your balance in a hurricane?" (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 18)

The colour red in her work can signal danger or violence, particularly in contrast to her calming and pure blue. One of the aims of her work is exorcising these fears "of being blown away and demolished." She still agrees with a comment once made to her: "Louise, you are afraid of yourself, of what you may do; you are not afraid of others." She explained that "this relates to everything, even today." (Wye & Museum of Modern Art of New, 1994, pp. 18-19)

"Art is a privilege, a blessing, a relief [...] The privilege was the access to the unconscious. It is a fantastic privilege to have access to the unconscious. I had to be worthy of this privilege, and to exercise it. It was a privilege also to be able to sublimate. A lot of people cannot sublimate. They have no access to their unconscious. There is something very special in being able to sublimate... and something very painful in the access to it. But there is no escape... and no escape from access once it is given to you, once you are favoured with it, whether you want it or not." (Kuspit, 1988, pp. 67-68)

Herkenhoff Do you lose the notion of time when you are carving or drawing? Bourgeois Of course you lose track of time. You follow the pleasure of the activity of drawing. You do not care what the result is going to be. All the connections are unconscious. You do not know where you are going to end. It is a journey without an aim. (Storr et al., 2003)

"I am an addictive type of person and the only way to stop the addiction is to become addicted to something else, something less harmful. What the substitute is is the body of my work. The sculptures reveal a whole life based on eroticism; [...] One must differentiate between sex, which is a function, and eroticism, which encompasses so much more. First, eroticism can be real or imagined, reciprocated or not. There is the desire, the flirtation, the fear of failure, vulnerability, jealousy, and violence. I'm interested in all of these elements." Statements first published in 1992 by Ammann Verlag, Zurich, in Louise Bourgeois: Designing by Free Fall by Christiane Meyer-Thoss, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 226)

Never has an artist been so lucid about the laboratory of her sublimations. Except when this lucidity is embodied in the space of her works: there, words are annulled in the bronze, iron, glass and wood ... And the butterfly-thoughts that have fuelled and illuminated the gestures are transformed into a mixture of refashioned borrowings; plural landscapes, renaissances, multifaceted labyrinths of flowerings, kaleidoscopes of absent identity, polymorphic ambiguities: polytopic vitality. (Kristeva, 2007, p. 250)

"The connections that I make in my work are connections that I cannot face. They are really unconscious connections.

The artist has the privilege of being in touch with his or her unconscious, and this is really a

gift. It is the definition of sanity. It is the definition of self-realization.” Statements made during the shooting of Marion Cajori and Amei Wallach’s film (Bourgeois et al., 1998, p. 367)

“Once the sculpture is done, it has served its purpose and has eliminated the anxieties that I had. The anxieties are gone forever. They will never come back. I know it. It works” (Storr, 1986, p. 142)

My sculpture allows me to re-experience the fear, to give it physicality so I am able to hack away at it. Fear becomes a manageable reality. Sculpture allows me to re-experience the past, to see the past in its objective, realistic proportion. (Meyer-Thoss 1992, p.195)

“I organise a sculpture the way we organize a treatment for the sick. You’d better know what you’re doing. You have to have a strategy to get the wanted results. My sculptures are infallible equations. Equations have to be tested. Does the tension go down, is the compulsion eliminated, is the pain gone? Either it works or it doesn’t work.” Statements first published in 1992 by Ammann Verlag, Zurich, in *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* by Christiane Meyer-Thoss, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 226)

They establish richness of detail and emotional range confirm Lucy Lippard’s observation that “rarely has an abstract art been so directly and honestly informed by its maker’s psyche.” (Philip Larratt-Smith, 2012, p. 8)

Devoted as she was to examining the vicissitudes of the passions, and the dark fantasies of everyday life, her art was politically significant precisely, in questioning the psychosocial divide. Her rejection of cultural myths of the maternal-infantile relation is fundamental to this endeavour and begins, perhaps crucially, in advance of analysis. Bourgeois brings to psychoanalysis some searching questions about motherhood, and she uses psychoanalysis, both in theory and praxis, to explore the dynamics of maternal subjectivity in her art. (Nixon, 2012, p. 87)

She brings feminine aggression to the forefront of psychoanalysis, makes this the main theme. [...] Bourgeois was a close reader of Klein, whose theories, we now know, featured early and prominently in her own analysis.⁸ Lowenfeld posited the anxiety of aggression –fear of one’s own destructive impulses and their harming effects– as “the basic problem” of her analysis, a classic Kleinian stance. (Nixon, 2012, p. 85)

Repeatedly breaking the cultural taboo on maternal aggression, for instance, she created works in which the anxiety of aggression is provocatively extended to the mother’s relationship with the child. As anger, or “*colère*,” escalates, and is played out in the domestic scene, the vicissitudes of fury and remorse come under the pitiless scrutiny of this most scrupulous of diarists. “I was so angry that I /was afraid of what I might do. I needed all / myself

control and it / kept me from answering / I became paralysed by / my own violence,” she writes. Sunday, May 9, 19549-Mother’s Day on the commercially printed pocket calendar. (Nixon, 2012, p. 86)

“There is a long lapse between the first creative vision and the final result; often it is a matter of years. For instance, hollow forms appeared first in my work as details, and then grew in importance until their consciousness was crystallized by a visit to the Lascaux caves with their visible manifestation of an enveloping negative form, produced by the torrent of water that has left its waves upon the ceiling: my underlying preoccupation had been constant, but it had taken me seven years to develop and give it final shape.” (Statements made in mid 1960’s cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 74)

If I am asked what I want to express, then this makes more sense. At that point there is a mystery we can at least talk about, since for a lifetime I have wanted to say the same thing. Inner consistency is the test of the artist. Repeated disappointment in its expression is what keeps him jumping. (Statements published in 1969, cit. in Bourgeois et al., 1998, 91)

How do you measure personal success in art? “Personal succes in art is measured by how nearly you have arrived at what you want to say in your work.” (Bourgeois et al., 1998, p. 92)

What comes out is not at all what one had planned. The only remedy against disorder is work. Work puts an order in disorder and control over chaos. I do, I undo, I redo, I am what I am doing. Art exhausts me. Yet I work every day of my life. (Storr et al., 2003)

“I DO is an active state. It’s a positive affirmation. I am in control, and I move forward towards a goal or a wish or a desire. There is no fear. In terms of a relationship, things are fine and peaceful. I am the good mother. I am generous and caring - the giver, the provider. It is the ‘I Love You’ no matter what. The UNDO is the unravelling. The torment that things are not right and the anxiety of not knowing what to do. There can be total destruction in an attempt to find an answer, and there can be terrific violence that descends into depression. One is immobile in the wake of the fear. It is the view from the bottom of the well. In terms of a relationship to others, it’s a total rejection and destruction. It is the return of the repressed. I take things away. I smash things, relations are broken. I am the bad mother. It is the disappearance of the love object. The guilt leads to a deep despair and passivity. One retreats into one’s lair to strategize, recover and regroup. The REDO means that a solution is found to the problem. It may not be the final answer, but there is an attempt to go forward. You get terms of relationships to others, the reparation and reconciliation has been achieved. Things are back to normal. There is hope and love again.” (Morris and Warner, 3)

“The spiral is the beginning of movement in space” Kirili, 1989 cit. in (Morris et al., 2007, p. 279)

“The spiral is important to me. It is a twist. As a child, after washing the tapestries in the river, I would turn and twist and ring them with three others or more to ring the water out. Later I would dream of getting rid of my father’s mistress. I would do it in my dreams by ringing her neck. The spiral –I love the spiral– represents control and freedom.” Gardner 1994 cit. in (Morris et al., 2007, p. 279)

[...] Being a daughter of Voltaire and having an education in the eighteenth-century rationalists, I believe that if you work enough, the world is going to get better. If I work like a dog on all these contraptions, I am going to get the bird I want... [yet] the end result is rather negative. That’s why I keep going. The resolution never appears; it’s like a mirage. I do not get the satisfaction –otherwise I would stop and be happy. (Interview with Donald Kuspit in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 162)

“The spiral is somebody who doesn’t have a frame of reference. The only thing is this hanging, this fragility” Interview with Robert Storr, c.1990 cit. in (Morris et al., 2007, p. 279)

Yet when describing the various spirals that appear in her prints and drawings, she acknowledged the problems that she brings to relationships. The spirals, she explained, are “a plea to be accepted with many different moods ... a plea for love.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 20)

No matter how difficult the circumstances, Bourgeois continues to believe that regeneration or reconciliation is the other side of despair. The flowers that illustrate the first volume of *Homely Girl a Life* (1992) may become broken, but they sprout again. In several other prints a lighthouse or a form like a radio tower connote protection; they “watch for danger, both day and night” (see *Le Phare* [The Lighthouse] (1946-47) and *Pont transbordeur* [Drawbridge] (1946-1947). For Bourgeois, “you can take precautions and the fear disappears” or-pointing to an image of the sun coming out –turn chaos “into something predictable or safe.” She interpreted the Bunsen burner in her print as making a kind of peace with the house depicted next to it, stating, “The most beautiful thing in life is the moment of reconciliation.” With a certain optimism, she pointed to other aspects of her imagery that suggest situations can be resolved. “If you have the right attitude, you will recover.” (Wye & Museum of Modern Art of New, 1994, p. 19)

“Every time you break things, you dig your own grave; you always lose ground.” In apprehension of a visit, she stabbed a sheet of paper to create *Appointment at II:00 a.m.* (1989), which then served as a maquette for a possible multiple. When making *Whitney Murders* (1978), she hammered type into sheets of lead to relieve her anger over being rejected. But she also worries about the consequences of her fierce reactions and wants to repair any damage she may cause. The multiple *Reparation* (1989, published 1991) shows such an attempt to smooth things over; here, she sewed on a patch to hide what she considered her injury to the paper. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 20–21)

Psychoanalytically speaking, there is a powerful connection to guilt. All of the Cells have a confessional tone. They convey the ideas of restoration, reparation, and resurrection that were so crucial to Louise's creative process. There's this extraordinary linkage between herself –her mind and body –and the process of the making of the work. It is almost as if, by salvaging these pieces, she was saving herself and making amends for the harm she had done to others. The consequence of her deep-seated fear of abandonment was to incorporate all these discarded objects. (Jerry Gorovoy cit. en Lorz et al., 2015, p. 42)

"I think that the work is consistent, but that is because the person remains the same and because the problems have not been completely resolved. I am completely free from allegiance to material, as I said. But on the other hand, I am very consistent and faithful to my subject." (Swenson, 1982, p. 10)

Bourgeois's thematic concerns have had a marked continuity. For example, it was starting to hear her describe the need to protect the three eggs that represent her children in *Bosom Lady* (1948) and then voice similar concerns regarding three eggs nestled in an elaborate hairdo in *Ste. Sebastienne* "small" (1990-1993). When she made the earlier print, Bourgeois was actually caring for her three small boys, and that considerable responsibility seems to have remained an integral part of her sense of self. In further discussion of *Ste. Sebastienne* "small" –a female figure attacked by arrows that recalls the martyrdom of St. Sebastian– Bourgeois explained: "Don't make the gods jealous ... if you have a beautiful child, hide it." Just as it is not unusual for imagery appearing in Bourgeois's early work to recur in later pieces, similar themes are also expressed in various mediums. [...] Bourgeois has also noted an equivalence between the floating sac like shape of *Tempete du vent*, which may suggest germination, pregnancy, seedlings, or nests, and the forms of her plaster hanging sculptures of the 1960s, such as *Fée couturière* (1963). It is not at all unusual for Bourgeois to come across an artwork made fifty years before, recognize in it emotions that are still vivid, and resume working on it as if not a day had passed. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 15–16)

"Life is made of experiences and emotions. The objects I have created make them tangible." (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 5)

In a sense, she is constantly reproducing her inner self with the intention, I suppose, of making a tactile contact with the soul of her audience rather than an intellectual one. Arthur Miller in (Kotik, Sultan, & Leigh, 1994, p. 76)

Seven in Bed (2001) is a tantric dream. [...] Bisexuality, incest and betrayal: infantile and juvenile trauma are seen here through rose-tinted spectacles. Are these loving bodies dead, placed in a sarcophagus and petrified by the lava of memory that- though it purifies - cannot restore innocence? Or are they already floating and weightless - that ultimate ecstasy beyond sexual pleasure- and reconciled after so many combats? But they are puppets, all

the same, these humans; [...] Evil has not disappeared into banality, but suffering has been reabsorbed into the desire to embrace, intertwine: the most essential of the senses, touch, can be seen and felt in this sculpture. (Kristeva, 2007, p. 252)

It is not surprising that Bourgeois, being a sculptor, has an affinity for the tactile aspects of printmaking. Her strong sense of tactility was evident during all of the interviews with her, as she often got up when talking about her prints to find something relevant to the conversation that could be touched, rubbed, or simply held to be admired. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, p. 22)

“When the water evaporates fragmentation takes place. Fissures everywhere, clay, regular inert clay. An adhesive is needed. I become obsessed with the need for binder or adhesive. List of binders that do not evaporate: oil, glycerine, Vaseline, petrol glues to dry, emollient. Cement... Metaphor, patience, faith, love, experience and competence will keep your bones together. My bags of clay are dry, dry, dry, useless ... The adhesive, the puzzles, become life-savers. The experiment is futile or useful or convincing. Conceal the whole operation don't tell anything to anyone, You're strong enough to do it.” Louise Bourgeois, *Diary*, 11 May 1994

If I want to express something that is of immediate, all-consuming importance to me, I will make a piece that is inspired by a very strong desire to say this (whatever it is), and I will make it quickly and without interruption. Whether these works are of the figure type (upright), or of the cocoon type, they obey this law of immediacy, a desire to stand for something, to be positive; or perhaps the contrary, to retreat into something. (Rubin, 1969, pp. 84–85)

In *She-Fox* the material didn't give anything. To hunt, to seduce, to deal with a stone is really to deal with a great resistance. How are you going to turn this around and make the stone say what you want when it is there to say “no” to everything. It forbids you. You want to make a hole, it refuses to make a hole, you want it smooth, it breaks under the hammer. It is the stone that is aggressive. It is a constant source of refusal. You have to win the shape. It is a fight to the finish at every moment. Gaston the Bachelard would explain this by saying that the thing that had to be said was so difficult and so painful that you have to hack it out to yourself and so you hack it out of the material, a very, very hard material. (Storr, 1986, p. 142)

Now both in the past and today I have also made a very different kind of sculpture, that is to say, a work of assemblage; a synthesis, a putting together of elements, which is peaceful as opposed to the outburst of the previous type of work. This second kind of work makes use of many, originally separate, pieces gathered together to bring out their similarities and their differences, and also to make them into a whole which is more than the sum of its separate parts. There is nothing impetuous about such a way of working. There is on the contrary a great restraint, care, reflection, and time involved, and the possibility of endless minor changes and adjustments. (Rubin, 1969, p. 85)

Assemblage is different than carving. It is not an attack on things. It is a coming to terms with things. With assemblage or the found object you are caught by a detail or something strikes your fancy and you adjust, you give in, you cut out, and you put together. It is really a work of love. (Storr, 1986, p. 142)

But there is something else in the assemblage there is the restoration and reparation. Mind you that is what my parents did, they restored and repair tapestries, so there is a common attitude. To repair a thing, to find a tapestry torn apart with big holes in it and destroyed and step by step rebuild it –making an assemblage is that. You repair the thing until you remake it completely. (Storr, 1986, p. 143)

“Fear is a passive state. The goal is to be active and take control. The move is from the passive to active. [...] Since the fears of the past were connected with the functions of the body, they reappear through the body. For me, sculpture is the body. My body is my sculpture.” (Meyer-Thoss, 1992, p. 195)

“Content is a concern with the human body; its aspect, its changes, transformations, what it needs, wants and feels -its functions. What it perceives and undergoes passively, what it performs. What it feels and what protects it - its habitat. All these states of being, perceiving, and doing are expressed by processes that are familiar to us and that have to do with the treatment of materials, pouring, flowing, dripping, oozing out, setting, hardening, coagulating, thawing, expanding, contracting, and the voluntary aspects such as slipping away, advancing, collecting, letting go and on coming to the core of the matter, it is an exact replica of the compulsions to understand.” (Bourgeois, 1998, cit. en Morris et al., 2007, p. 174)

Many artists –Proust or Joyce, for example– considered that the purpose of art should be to take up the concern of the Mass, transubstantiation, whereby what is symbolic becomes corporeal and what is corporeal becomes symbolic. Proust wrote in his letters that he imagined literature as transubstantiation. (Penwarden, 1995, pp. 25–26)

“My sculpture allows me to re-experience the fear, to give it a physicality so I am able to hack away at it. Fear becomes a manageable reality. Sculpture allows me to re-experience the past, to see the past in its objective, realistic proportion. Statements first published in 1992 by Ammann Verlag, Zurich, in Louise Bourgeois: Designing by Free Fall by Chirstiane Meyer-Thoss, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 228)

Everywhere in the modern world there is neglect, the need to be recognized which is not satisfied. Art is a way of recognizing oneself, which is why it will always be modern.” (Kuspit, 1988, p. 82)

This question of the subject and the living ‘who’ is at the heart of the most pressing concerns of modern societies. (Derrida, 1991, cit. in Mansfield, 2000, p. 1)

This focus on the self as the centre both of lived experience and of discernible meaning has become one of the—if not the—defining issues of modern and postmodern cultures. (Mansfield, 2000, p. 1)

Subjectivity is primarily an experience, and remains permanently open to inconsistency, contradiction and unself-consciousness. Our experience of ourselves remains forever prone to surprising disjunctions that only the fierce light of ideology or theoretical dogma convinces us can be homogenised into a single consistent thing. (Mansfield, 2000, p. 11)

Obviously, I am on the side of the existentialists. With words, you can say anything. You can lie as long as the day, but you cannot lie in the re-creation of your experience. As La Rochefoucauld said, 'Why do you talk so much? What is that you have to hide?' The purpose of words is often to hide things. I want to have total recall and total control of the past. Now what would be the sense of lying? (Meyer-Thoss, 1992, p. 202)

No twentieth-century discussion of what the subject is and where it comes from has been untouched by the theories and vocabulary of Freudian psychoanalysis. Similarly, the whole field of twentieth-century culture—from the shocking disconnections of surrealism to the DIY self-healing manifestoes of pop psychology— exhibits the fundamental insights of Sigmund Freud (1865–1939) and his followers. (Mansfield, 2000, p. 25)

“Women’s history in the early nineteen seventies sprang from that utopian and romantic disposition – 200 years old-which sought to tell women’s stories in their own words, to invent new vocabularies for women, and to re-map the divisions between the personal and political.² This disposition reaches back to the feminism of Mary Wollstonecraft- at least-which struggled to reconcile a reformed femininity with the revolutionary notion of a democratic political subject.³ Feminist history’s first self-designated task - to recover women’s experiences - involved, and was swiftly followed by, the ambition to transform the whole body of historical knowledge. (Alexander, 1994, p. 225)

The coincidence of the appearance of psychoanalysis with the gathering of the women’s movement in Europe and the USA at the turn of the twentieth century explains the intermittent, if sometimes antagonistic, fascination between the two (like the feminists, Freud referred to his movement as ‘the cause’ in the early twentieth century). (Alexander, 1994, pp. 225–226)

Psychoanalysis, concerned with the unconscious and sexuality in the formation of the subject, began to consider the possibility and meaning of female desire - issues which preoccupied feminists since at least the seventeenth century - only after the First World War. During the twenties and thirties, femininity arose as a problem for psychoanalysis; the issue was- how does a woman come into being, was a woman born or made?⁷ Feminism in the ‘20s was also arguing about the nature of woman, this time as a political subject. (Alexander, 1994, p. 226)

Since the major theoretical breakthroughs of nineteenth-century science, the concept of Nature has occupied a unique position in Western culture. Whether the buzzword has been race, hormones or genes, we have usually looked to Nature as the explanation for what we believe to be fundamental in our behaviour: to late nineteenth-century psychology, racial inheritance explained individual dispositions; to more recent thinkers, measuring hormone imbalances or seeking the gay gene, there is an absolute belief that our social behaviours are not social in their origin but are inborn, and thus inevitable and incontrovertible. The idea of gender 'roles', whether the issue is childcare, the violence of male sport or the suitability of women to fight in the front line, has been particularly prone to this idea of a natural determinism. Feminist thought has consistently challenged this idea that our gendered behaviour is dictated to us by Nature, however, by separating biological reality from cultural identity. According to this argument, the gender identity and behaviour you manifest are products of a socially and culturally sanctioned system and hierarchy, and not the inevitable result of naturally occurring differences between men and women. In one of the most influential formulations of this argument, Simone de Beauvoir writes: 'One is not born, but becomes a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society: it is civilization as a whole that produces this creature, intermediate between male and eunuch, which is described as feminine' (de Beauvoir 1952, p.249).

Here, the social behaviours and identities that we define as feminine are seen as the product of purely cultural and historical forces, rather than any natural propensity or essence. Gender behaviour is the result of purely human factors, and is not pre-programmed in us by our chromosomes, our genes or our genitals. We may be born with certain body types, but these do not define the modes of appearance, patterns of behaviour, distribution of social and economic power and opportunity that together form the gender structure of a given society. Such a structure is the product of a specific political history and specific institutions. (Mansfield, 2000, pp. 67–68)

By the 1970s the protagonists were differently aligned, the debate between psychoanalysis and feminism more direct. In the USA, radical feminism rejected Freud, seeing psychoanalysis as diagnosing a problem - femininity - whose political solution - feminism - it either ignored or repressed.⁸ In England, on the other hand, some feminists who had read Freud and Marx drew on Lacan's reading of Freud to explain the constitution of female subjectivity in and through language. The difficulty for historians was how to reconcile this notion of a sexed speaking subject with historical materialism's privileging of class.⁹ Cora Kaplan's essay on three centuries of women poets in England and the USA, noting the very high proportion of women's poems which have been about the right to speak and write, suggested that women's poems - romantic and lyric - use metonymy as a "way of referring to experience suppressed in public discourse."¹⁰ (Alexander, 1994, pp. 226–227)

Of course, people say there is a kind of theological revival, a return of religion. But very often these religions take a form that is fundamentalist, dogmatic, nationalist and refuse to recognise this crisis, whereas the language of the objects in this exhibition attempts to come as close as possible, almost to accompany this state of abjection, this permanent oscillation between subject and object. In this sense, these objects have a cathartic value. The artist who produces them is able to find a temporary harmony in his state of malaise, one that is close to that malaise that does not seal it off or ignore it. (Penwarden, 1995, p. 21)

As for the public, they can react in two ways. There are those who repress this state of crisis, who refuse to acknowledge it, in which case they either don't come or they find the works disgusting, stupid, insipid, insignificant, and wonder why the curators bothered. Others may be looking for a form of catharsis. When they look at these objects, their ugliness and their strangeness, they see their own regressions, their own abjection, and at that moment what occurs is a veritable state of communion. (Penwarden, 1995, p. 21)

In *Powers of Horror* I talked about all kinds of rituals, not only rites of passage. When you look closely at religious rituals throughout history you see that, though the forms are different, they are all purification rites. What is being purified? One finds two essential elements: murder—the violence that threatens the living being, and not just society— and menstrual blood, fertility, the power of the feminine, which the social consensus sees as dangerous and difficult to control. It is no surprise, therefore, that in certain unconscious resurgences of these cathartic objects —objects that purify abjection in the work of certain artists— we can see a relation to violence, death, the corpse, to the fragmented body, to decomposition and sexuality and particularly the intolerable aspect of the female organ— of the vagina — a dress which covers the sex but which is animal (Jana Sterbak), and which suggests a way of covering a danger. (Penwarden, 1995, p. 23)

Kristeva chose a much more ambiguous—even dangerous— approach, seeing in the more dark and unresolved mechanisms of the subject an opportunity for subversion of, and freedom from, the masculine dominance Lacan had celebrated. This chapter provides an outline of Kristeva's argument about the subject of the abject, because of its highly original contribution to debates about gender in human culture and because of its impressive ability to theorise subjectivity as incomplete and discontinuous, as a process rather than a fixed structure. (Mansfield, 2000, p. 81)

Its incomplete and unresolved nature permanently accompanies it. In fact, subjectivity never quite forms. The boundary fence is never finished. Yet it is important to emphasise that the dramatic nature of this subjectivity is experienced as an intense ambivalence. The subject never feels itself to be ordered and knowable. It is always under threat, in an unresolved state that is exciting as well as dangerous, 'as tempting as it is condemned' (Kristeva, 1982, cit. in Mansfield, 2000, p. 80)

We are unsettled by things that cross lines, especially those that seem to belong to both sides, that blur and question the whole process of demarcation. Some of these lines are physical; some are abstract or metaphorical. Some reach us at the level of our very bodies; some challenge our sense of meaning and truth, though it is almost always imposible to separate these two dimensions of abjection. [...] we forever try to shore up a defensive position, strictly mapping a fixed line between inside and outside, but the correct perimeters of our clean and proper bodies are forever broken, punctuated by the physical flows that cross them: flows of urine, tears, shit, vomit, blood (especially menstrual blood), sweat and semen. (Mansfield, 2000, pp. 82–83)

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. (Kristeva, 1982, cit in. Mansfield, 2000, p. 80)

What abjection unleashes, then, is the internal ambiguity and uncertainty that logical systems try to deny or disguise. In fact, the first and fundamental purpose of systems of order is to repress ambiguity and contradiction, to assert the singularity of truth, the certainty of law, the inevitability of order against the abominations of contradiction, mixture, incompleteness and difference in general. Behind the solipsistic drama of our individual shame and disgust at the flows that accompany bodily life are the desperate politics that demand one law, one God, one answer and one nation. (Mansfield, 2000, p. 85)

“I need my memories. They are my documents. I keep watch over them. They are my privacy and I am intensely jealous of them. [...] To reminisce and woolgather is negative. You have to differentiate between memories. Are you going to them or are they coming to you. If you are going to them, you are wasting time. Nostalgia is not productive. If they come to you, they are the seeds for sculpture” Statements first published in 1992 by Ammann Verlag, Zurich, in *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* by Christiane Meyer-Thoss, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 223)

Bourgeois’s early life is a significant and continuing source of her art. “You better pay your debt to the past and then forget it,” she has said, yet for her this never seems possible. An involvement with events of her youth is part of a wider relationship she maintains with memories and objects of personal history from all periods of her life. Bourgeois saves everything. In addition to her own daybooks, described above, she has kept those of her mother. “Nothing is lost,” she has asserted. “There is something sacred about things that are your past.” (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 17–18)

Louise Bourgeois’s art is directly linked to memory as well as her subconscious life. She has managed to find an aesthetic of the mind’s deep layers and – so it appears to me – insists on not distorting or even jostling those layers any more than artistic form requires. [...] It is an

art, first of the eye of course, but finally of the interior life into which vision leads. In effect, she is as though talking profoundly to herself, just loudly enough to be overheard. Arthur Miller in (Kotik, Sultan, & Leigh, 1994, p. 76)

[...] she cautioned: "I'm not interested in nostalgia; it is not productive." It was more important that the memories came to her. Though she often said her work was rooted in her childhood, she wasn't someone who lived in the past. It was the immediate present that was too intense for her. She was a very anxious person, and she had a lot of rage and aggression. In order to understand these feelings, she tried to trace back to where they were coming from. This is the whole premise of psychoanalysis, which she underwent for many years. Louise really believed that the unconscious is a wellspring of information. If you don't confront your traumas, you're going to suffer, you're going to repeat the mistakes, and you will always be a prisoner. (Jerry Gorovoy cit. en Lorz et al., 2015, pp. 41-42)

'All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them,' writes Blixen; and Hannah Arendt comments: 'the story reveals the meaning of what would otherwise remain an intolerable sequence of events.' [...] This is also why life-stories are told and listened to with interest; because they are similar and yet new, insubstitutable and unexpected, from beginning to end. They are always 'anecdotes of destiny'. Karen Blixen, *Out of Africa*, New York: Random House, 1938, p.201, cit. in (Cavarero, 2006, p. 2)

"I never talk literally. Never, never, never. You do not get anywhere by being literal, except to be puny. You have to use analogy and interpretation and leaps of all kinds." (Interview with Stuart Morgan in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 145)

I don't really see why I the artist should say anything, because the work is supposed to speak for itself. So whatever the artist says about it is like an apology, it is not necessary. (Statements made in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 168)

I tell stories to keep questions at bay. In my family this habit was so well know that at dinner table I would be asked: "Louison, why are you talking so much? What are you trying to hide?" (Bourgeois et al., 1998, p. 175)

Even as she told her story, Bourgeois warned her listeners to keep their eyes on the art. "An artist's words are always to be taken cautiously." Her tale, she insisted, should not be confused with the meaning of the work. "The sculpture speaks for itself and needs no explanation. My intentions are not the subject. The object is the subject. Not a word out of me is needed."(Greenberg & Jordan, 2003, p. 55)

If you go into the personal meaning of the thing –obviously this person is my mother. I was preoccupied with the idea that my mother could not possibly love me, and this I could not

take. The appellation “fox” means I considered my mother to be a very intelligent, patient, and enduring if not calculating person. [...] I did not measure up to this kind of competence and this antagonism, this threatening aspect, exasperated me and pushed me to violence. [...] I slit her throat. [...] is the portrait of a relation. It is an expression of the faith a child can have in a parent and of the violence between the strong and the weak. This is the meaning of the piece. (Storr, 1986, pp. 140–141)

[...] I live with people of a certain age, less than thirty-five or forty. I understand them, I can push them once in a while but I don't do it on purpose. [...] I relate to them and there is an exchange. [...] I have been inhabited by a ferocious mother-love. In that way *She-Fox* is also a self-portrait. (Interview with Robert Storr in 1986, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 145)

“*She-Fox* is simply my mother –not the way she was but the way I perceived her until recently. There is an enormous creature with no head. The head has disappeared and the throat has been slit. So you can see the poor thing has gone through quite a lot. But she is still standing because she is eternal.” (Interview with Stuart Morgan in 1988, cit. in Bourgeois et al., 1998, p. 145)

Fallen Woman, 1981, is armless, as well, with a beautifully carved face and a body shaped like the end of a baseball bat. She said: “You want to protect her. She is beautiful. But because she cannot stand up, she has no purpose... She never knew she was beautiful.” (Greenberg & Jordan, 2003, p. 54)

“You are referring to ‘Femme Couteau’. I try to give a representation of a woman who is pregnant and who tries to be frightening. Now to try to be frightening is not the same thing as being frightening. She tries to be frightening but she is frightened. She's frightened for the child she carries. And she's afraid somebody is going to invade her privacy or bother her in some way and that she won't be able to defend what she's responsible for. Now the fact that she's frightening is open to question. Some people might find it very touching, She's frightened herself; she tries to be frightening to others.” (Swenson, 1982, p. 8)

Her work deals with being a woman in a way that Freud could not have fathomed. It talks about things we don't want broadcast loudly, and certainly not let loose. (Kuspit, 1987, p. 115)

The father's daughters re-discover maternal depth by appropriating paternal ambition, by taking care of the desire for power in man: ‘I protect the phallus in part because my family was made up of four men. So my job was to mollify them.’²⁷ Only in this way can the women allow themselves to transmute Little Pea's fear. We might say: the fear of no longer being afraid: not of the phallus and its betrayals, nor of fear itself, which freezes most ‘liberated women’ into hardened militants. The merit of a sculptor, a woman-sculptor, is precisely that, is it not? To free herself from rigidity? Bourgeois knows rigidity is her worst enemy and

that by hunting it down, she evokes this new metamorphosis: wanting to 'be a reasonable woman': 'I dream of being a reasonable woman'. 'Since birth, I have been subject to constant rivalry to others'.²⁸ So should one turn soft? Give up the fight? Never definitively, but all the same: attain serenity without dependence. 'I feel good. I feel independent.'²⁹ (Kristeva, 2007, p. 249)

"It is a sign of his virility and sexual appetite. I wanted to flatter him. I wanted to please him and let him be pleased with himself. This was to make him sexy. A sex symbol." (Storr et al., 2003, p. 24)

The French title 'Ce sexe qui n'en est pas un' is intentionally ambiguous. In French, every noun and pronoun is gendered. The word 'sexe (sex)' is gendered masculine. By way of this pattern of grammatical gendering, the feminine will always be a subset of a masculine category. Irigaray's title denotes the feminine as the sex which cannot be assimilated or subordinated to the masculine. [...] Irigaray's argument revolves around the distinction between the masculine idealisation of the singular and unified, in contrast to the feminine immersion in plurality and difference. (Mansfield, 2000, pp. 69–70)

She has mentioned helplessness even when discussing housekeeping. More consequentially, she has talked about her sense of powerlessness when caring for children. "My children always put me on the defensive ... I lose my emotional balance." As her prints witness, caring for children weighed heavily on her. In *Girl Falling* derived from a 1947 drawing of a pregnant woman, she expresses the fear of toppling over from the weight of being responsible for a child. (Wye & Museum of Modern Art of New York, 1994, pp. 19–20)

For her the Spider is the mother, menacing yet caring that presides over divided household [...] The large welded steel *Spider* explains in an instant how and why Bourgeois has become such a commanding sculptor. A mother holding two marble eggs in her egg sac, one polished, the other roughly finished, she presides over the gallery with a proud fierceness. Her sharp, angular legs inhabit the space awkwardly tentatively, but she appears ready to move in an instant, if necessary to save her young, This is almost a vision out of a horror film, but because of its stillness and permanence, it exists at a different level of peril. David Bonetti, "The discreet Charm of Louise Bourgeois", *San Francisco Examiner*, San Francisco CA, February 1996, cit. in (Gorovoy & Asbaghi, 1997, p. 254)

The work's remarkable originality and boldness is the result of Bourgeois's 40-year confrontation with primal female nature and the myth of creation. There is an uncanny parallel between the viewer who cannot forget the haunting experience of Bourgeois' sculpture and the artist herself [...] (Russi, 1981)

Bourgeois is not a woman like any other. She has so often seen herself reflected in her work and introduced so many mirrors into it that she admits: 'a mirror means that one should

come to an agreement with one's own reflection'.³¹ Thus maternity fuses with space, if we remember that space is the 'structure of our existence'. At which point, all space becomes a maternal body: a landscape made of breasts. The universe comes back to that: women, cows, bitches and sows mingle their breasts and make of the world an 'interesting, mobile, live, and flexible' landscape. 'If you hold a naked child against your naked breast, it is not the end of softness, it is the beginning of softness, it is life itself.'³² A sculpture's only *raison-d'être* is to let you experience that. (Kristeva, 2007, p. 250)

The ethical and political implications of Bourgeois's accounting are vividly and intricately inscribed in her art even before analysis. When her art violates the cultural taboo on maternal ambivalence in *Portrait of Jean-Louis*, it thwarts the myth of the maternal as a transcendence of aggression. Even the mother, Bourgeois contends, is warlike. (Nixon, 2012, p. 91)

This is a return to the mistress of the tapestries, which I locate in the cult that the sculptor daughter has built around the Spider, a sculpture-fetish; in her complaining that she has been too 'hard'; in her admission that's he always felt 'rivalry', felt 'negative', knowing that she stiffened herself 'against 'interference'. Before discovering: 'life is so ridiculous'.³⁰ Her own experience of maternity, which sculpture accompanied and reflected – a mirror in movement - leads to this detachment; but most mothers know nothing about it. (Kristeva, 2007, p. 250)

In each tower the artist has sited a small glass bell-jar containing the sculpted figures of mother and child. To Bourgeois the sculptures present three different kinds of maternal relationships, which she has described in a recent text to accompany the towers. In *I Do*, the seated mother, fashioned by hand from a patchwork of pink fabric scraps, gently embraces a passive baby. To Bourgeois this image of contented nurturing is the 'good mother'. In contrast, Bourgeois has cast a pair of figures for *I Undo*, in which the maternal bond has been ruptured- the infant is shown reaching out for contact with the distracted mother whose breast disgorges an arching stream of milk. Bourgeois understands this as a relationship of violence in which depression and guilt result in despair. Thus the tower, with its claustrophobic chamber and vertical shaft, represents the 'view from the bottom of the well'. Finally in *I Redo*, the inseparable bond between mother and child is evoked by the umbilical cord which ties the floating child to its chair-bound mother. In this final incarnation there is, in Bourgeois's words, an "attempt to go forward ... There is hope and love again". (Morris, 2000, p. 17)

Parent-child relationships have long dominated Bourgeois's obsessive personal narratives, and her work has in recent years become the subject of psychoanalytic studies exploring Freudian, Lacanian and Kleinian models. [...] However Bourgeois's own experience of the maternal relationship, both as daughter to her mother, and mother to her sons, provides her with a powerful iconographical device bringing the personal and the universal together, enabling the experience of architectural space to unfold as an exploration of personal memory. (Morris, 2000, p. 17)

“In France, the woman is always a mother. Most men remain children and marry mother figures. For eroticism, they have mistresses. Physically, my father was too afraid or guilty to make love to my mother. My father was promiscuous and it had a profound effect on all of us.” Statements first published in 1992 by Ammann Verlag, Zurich, in *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* by Christiane Meyer-Thoss, cit. in (Bourgeois et al., 1998, p. 226)

Bourgeois's special status also stems from her feminist stance. Once again, it no coincidence that she is viewed as a model or figurehead by many women artists and by artists interested in the attributes of femininity. The fact that a female artist, wife and mother of three children, could attain such fame reinforces her singularity. Paradoxically, it is probably this long period of neglect that enabled Bourgeois to accomplish her artistic task. (Bernadac, 2006, p. 7)

