

PRESS KIT

Departamento de Prensa
[+54-11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

-
Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido

Curador: Philip Larratt-Smith

Fundación Proa
Instituto Tomie Ohtake
Louise Bourgeois Studio



Louise Bourgeois. *Arch of Hysteria (Arco de histeria)*, 1993. Bronce, pátina pulida, pieza colgante. 83,8 x 101,6 x 58,4 cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth.
Fotografía: Allan Finkelman

Del 19 de marzo al 19 de junio de 2011

PROA



Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido

Curador: Philip Larratt-Smith

Con el auspicio de Tenaris / Organización Techint

Inauguración Sábado 19 de marzo de 2011

Organización

Louise Bourgeois Studio, Nueva York
Instituto Tomie Ohtake, San Pablo
Fundación Proa, Buenos Aires

-

Producción general

Vitoria Arruda
Wendy Williams

-

Asistentes

Aimé Iglesias Lukin
Camila Jurado

-

Diseño expositivo

Louise Bourgeois Studio
Fundación Proa

-

Montaje

Tobias May / Eddie McAveney
Simon Rybansky
Fundación Proa

-

Itinerancia

Instituto Tomie Ohtake, San Pablo. Julio 2011
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Septiembre 2011

Departamento de Prensa

[+54 11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

● Material en CD

- Presentación de la exhibición
- Texto curatorial
- Escritos de Louise Bourgeois
- Biografía
- Textos críticos
- Imágenes de prensa y créditos

Todas las imágenes incluidas
se encuentran libres de
derecho de reproducción

PROA

Horario

Martes a domingo de 11 a 19 hs
Lunes cerrado

-

Admisión general: \$10 /
Estudiantes: \$6 / Jubilados: \$4
Martes libres para estudiantes y
docentes con acreditación

-

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca, Ciudad de Buenos Aires
[+54 11] 4104 1000/1 info@proa.org
www.proa.org

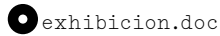
Agradecimientos
Palacio Duhau - Park Hyatt Buenos Aires
Bodega Ruca - Malén

Con el apoyo de
**Embajada de Estados Unidos en
Argentina**

Con el auspicio de

 **Tenaris**
ORGANIZACION TECHINT

Acerca de la exhibición



Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido inaugura en Proa el próximo 19 de marzo y presenta por primera vez en la Argentina un panorama completo a través de 86 obras -dibujos, objetos, pinturas, esculturas e instalaciones- de la artista franco-norteamericana Louise Bourgeois, nacida en París en 1911 y fallecida recientemente, a los 98 años, en Nueva York.

Curada por Philip Larratt-Smith, y organizada por el Studio Louise Bourgeois de Nueva York, el Instituto Tomie Ohtake de San Pablo y la Fundación Proa, la muestra vincula la obra de la artista con algunos de los conceptos más importantes del psicoanálisis. En palabras del curador, el modo en el que la artista encuentra “equivalentes plásticos” de “estados psicológicos”: “Todas las obras han sido elegidas para destacar la persistente presencia del psicoanálisis como fuerza inspiradora y espacio de exploración en su vida y su obra”.

Fantasma del padre, ecos de la infancia, imaginario autobiográfico, el ser madre, la histeria, ejes, temas, reflexiones, escritos presentes en la exhibición que abarca 60 años de producción artística, en un recorrido integral de una de las artistas más destacadas, inclasificables y notables del siglo.

Género y representación fálica. Lo fisiológico. La dimensión onírica y el inconciente. Oscilantes, los trabajos de Louise Bourgeois no persiguen una geometría única ni se adaptan al realismo. Por el contrario, activan un vocabulario personal y persiguen una función emotiva: “Mi trabajo es ocuparme del dolor”, escribe la artista.

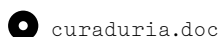
Instalada en la explanada de Proa, la monumental y emblemática araña **Maman** (1999) prologa la exhibición. Gigante en su amenaza. Enorme en su protección: Proa ubica en el espacio público una obra capital de Louise Bourgeois, como oportunamente hicieran Londres, Tokio y París.

Con **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido**, Proa vuelve a ofrecer la oportunidad de conocer la obra de una de las artistas emblemáticas del siglo XX. Louise Bourgeois convivió con los movimientos artísticos de su tiempo. Louise Bourgeois profundizó el pensamiento radical de la época. Louise Bourgeois tuvo las inquietudes que tuvieron muchos artistas. Sin embargo, su legado es irreductible al orden de las corrientes estéticas y las vanguardias artísticas. Un mundo propio.

El catálogo, editado en dos volúmenes bajo la supervisión del curador, reproduce, por un lado, una serie de ensayos que dan a conocer la riqueza de su pensamiento, acompañados por las obras presentes en la exhibición. La edición de 93 escritos inéditos de Louise Bourgeois, nunca antes publicados en inglés ni en español, revela el impacto que la práctica psicoanalítica tuvo desde siempre en sus procesos creativos.

Una exhibición histórica que consolida el acuerdo para difundir las obras más destacadas del arte actual, y que con el respaldo de Tenaris / Organización Techint en Brasil y la Argentina permite que **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido** se presente en el Instituto Tomie Ohtake de San Pablo y el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro.

Introducción, por Philip Larratt-Smith



curaduría.doc

Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido

Más que ningún otro artista del siglo veinte, Louise Bourgeois (1911 – 2010) ha producido una obra que se vincula de modo consistente y profundo con la teoría y la práctica psicoanalíticas. Puede que los surrealistas hayan encontrado una vía de acceso a la imaginería del sueño y que la espontaneidad del gesto de los expresionistas abstractos esté ligada al inconsciente, pero el arte de Bourgeois permite comprender de un modo privilegiado la conexión entre el proceso creativo y su función catártica. En su conjunto, el arte y los escritos de Bourgeois representan una contribución original a la investigación psicoanalítica sobre la formación del símbolo, el inconsciente, la cura por la palabra, la historia familiar, la identificación materna y paterna, y el cuerpo fragmentado. A través de la exploración de materiales, formas y procesos escultóricos, Bourgeois encuentra equivalentes plásticos de los estados psicológicos y los mecanismos del miedo, la ambivalencia, la compulsión, la culpa, la agresión y el retraimiento.

Hacer arte era para Bourgeois una “forma de psicoanálisis”, y encontraba allí una vía de acceso directo al inconsciente. A su juicio, el artista, privado de poder en la vida cotidiana, posee el don de la sublimación y se vuelve por tanto omnipotente durante el acto creativo. Pero el artista es también una suerte de atormentado Sísifo, condenado a repetir el trauma infinitamente a través de la producción artística. El proceso creativo es así una forma de exorcismo, un modo de moderar las tensiones y la agresión, y un acto de catarsis. Es también, como el psicoanálisis, una fuente de autoconocimiento. O como Bourgeois solía decir: “El arte es garantía de cordura”.

La carrera de Bourgeois en Nueva York comenzó con dos muestras individuales de pintura en 1945 y 1947, seguidas de tres muestras de escultura en madera e instalaciones ambientales en 1949, 1950 y 1953. No volvería a exponer individualmente hasta 1964, cuando presentó un innovador conjunto de esculturas abstractas en la famosa Stable Gallery de Nueva York. Estas figuras seminales de yeso, goma y látex fueron incluidas en la célebre muestra de Lucy Lippard “Abstracción excéntrica”, exhibida en la Fischbach Gallery de Nueva York en 1966, junto con obras de Bruce Nauman y Eva Hesse. Pero mientras Nauman y Hesse llegaron a las formas postminimalistas a través de la filosofía y el conceptualismo, la evolución de Bourgeois deriva de y se inspira en su propia experiencia psicoanalítica.

Bourgeois empezó a psicoanalizarse con el Dr. Leonard Cammer en 1951, año de la muerte de su padre. En 1952 comenzó su terapia con Henry Lowenfeld. Nacido en Berlín en 1900, discípulo de Freud en Viena, Lowenfeld emigró a Nueva York el mismo año que Bourgeois (1938), se convirtió en miembro destacado de la Sociedad Psicoanalítica de Nueva York y publicó numerosos trabajos. Bourgeois se psicoanalizó con él hasta principios de los ochenta. En los cincuenta, durante un período de retraimiento y depresión, no sólo se analizó sino que se sumergió en la lectura de textos psicoanalíticos de Sigmund Freud a Erik Erikson, Anna Freud, Melanie Klein, Heinz Kohut, Susanne Langer, Otto Rank, Wilhelm Reich y Wilhelm Stekel.

Poco antes de la retrospectiva organizada por la Tate Modern en 2007, en la casa de Bourgeois se encontraron dos cajas de escritos y otras dos en 2010. Este material, hasta ahora inédito, permite ampliar y enriquecer nuestra comprensión del desarrollo artístico de Bourgeois y completar el recorrido que ofrecen sus copiosos diarios y notas de trabajo. Por su calidad literaria e importancia histórica, puede compararse a los diarios de Eugène Delacroix y las cartas de Vincent van Gogh. Constituye una obra complementaria que da cuenta de su vida psíquica y el legado del pasado. En estos documentos Bourgeois registra y analiza sus sueños, sus emociones y angustias, y sobre todo, sus sentimientos conflictivos respecto de cómo ser a la vez artista, madre y esposa. La relaciones entre sentimiento, pensamiento y proceso escultórico

se esbozan allí con claridad. Los escritos, como la obra escultórica, representan además una crítica a la teoría psicoanalítica en su relación con la sexualidad femenina y la identidad. Iluminan a la vez su transición desde las obras figurativas de su período expresionista abstracto hasta las piezas abstractas que abrieron el camino al postminimalismo, y permiten apreciar cómo su relación con el psicoanálisis continuó siendo productiva hasta el final de su vida.

El retorno de lo reprimido será el primer análisis profundo de la relación entre psicoanálisis y arte en la obra de Bourgeois. La muestra incluye dibujos, pinturas y esculturas, así como una importante selección de sus diarios. El amplio espectro de las obras exhibidas se extiende desde las pinturas *Femme Maison* de fines de los 1940, hasta obras en tela y las acuarelas rojas de 2009. La monumental escultura de exterior *Maman* (1999), una oda a su madre, se instalará frente a la Fundación. Todas las obras han sido elegidas para destacar la persistente presencia del psicoanálisis como fuerza inspiradora y espacio de exploración en su vida y su obra. Acompañará la muestra una publicación en dos volúmenes editada por Philip Larratt-Smith. El primero estará dedicado a los escritos inéditos de la artista, mientras que el segundo incluirá colaboraciones de reconocidos historiadores del arte y psicoanalistas. Entre los colaboradores se cuentan Larratt-Smith, Elisabeth Bronfen, Donald Kuspit, Juliet Mitchell, Mignon Nixon, Meg Harris Williams, y Paul Verhaeghe & Julie de Ganck.



Louise Bourgeois. *Red Room (Parents)* [Cuarto rojo (padres)], 1994. Materiales varios. 247,7 x 426,7 x 424,2 cm. Col. Ursula Hauser, Suiza. Fotografía: Peter Bellamy

Louise Bourgeois en Proa, por Adriana Rosenberg



PROA.doc

La versión completa del texto de Adriana Rosenberg que abre el catálogo de la exhibición se encuentra en el CD.

“El diálogo entre arte y psicoanálisis es uno de los destacados caminos del pensamiento del siglo XX, y constituye un cruce fundacional de ese nuevo tiempo. Es el momento de irrupción del vacío, el silencio, la subjetividad y el inconciente, que ingresan al texto y a la imagen de la obra y transforman la relación entre el arte y la realidad. Aparecen nuevas formas de narrar experiencias y designar sentimientos hasta entonces innominados. Neurosis, trauma e inconciente son ahora sujetos activos del discurso, y el sueño es una nueva concepción del tiempo. Lo reprimido gana significación y atraviesa a ese sujeto escindido que Baudelaire ubicó en la vertiginosa y febril París, ciudad natal de Louise Bourgeois. El desarrollo de las ciudades comporta la pérdida de la identidad individual y determina una nueva manera de organizar el caos: el concepto de masa. Así, con la renovación de las formas de nombrarse, mirarse y concebirse comienza un siglo indispensable.

Desde el arte, es posible reconstruir paso a paso los diversos momentos neurálgicos de la relación entre arte y psicoanálisis: prueba de ello son los esfuerzos por dilucidar la compleja personalidad de los artistas, motivo de grandes ensayos a lo largo de la centuria. Louise Bourgeois, artista fundamental del siglo XX, modela un universo conceptual diseminado en obras y escritos que escenifican y ponen en valor la creatividad inherente del lenguaje, sus contradicciones y su arraigada y compleja lógica.

Buenos Aires, azarosamente una ciudad donde el psicoanálisis encontró un lugar, es una ciudad de lenguaje, literaria y reflexiva. Esta ciudad recibe la primera exhibición de Louise Bourgeois en América Latina, presentándose luego en Brasil.

Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido reúne un conjunto destacado de obras desde 1942 hasta el 2009. La exhibición profundiza los pensamientos que la artista articuló sobre el psicoanálisis. Esta decisión curatorial derivó en el descubrimiento de escritos inéditos sobre su relación con su psicoanalista y también pensamientos sobre la teoría. Material que se edita por primera vez dando cuerpo a casi cien textos sobre el tema, cuya publicación acompaña esta exhibición. El curador, Philip Larratt-Smith, recupera el diálogo de lenguajes, susceptible de formar parte del mismo universo estético: imagen y escritura.

La muestra compone una geografía psicoanalítica, un mapa del lenguaje y una radiografía de sucesos íntimos, subjetivos, que a la luz del psicoanálisis, le proponen al espectador transitar el interior de la psiquis, descubierta hace más de un siglo.

Louise Bourgeois es impensable sin sus lecturas psicoanalíticas y su práctica terapéutica. De la misma manera es impensable hoy el psicoanálisis sin las imágenes de Louise Bourgeois. Esta capacidad de la obra de dar cuenta del campo teórico funda lo que podríamos atrevernos a denominar “el diccionario visual del psicoanálisis”.

Gigantesca e icónica, la araña *Maman*, de 1999, nos da la bienvenida desde la explanada de Proa. Constructiva, amenazante, protectora, *Maman* es una de las imágenes más significativas del universo femenino. La propuesta de la artista de presentarla en el espacio público, en el espacio de la gran ciudad, es simultáneamente una reflexión, una pregunta y una demanda. Para Fundación Proa es un nuevo desafío expositivo exponerla de la misma manera que lo hicieran Londres, París, Nueva York y Bilbao. Desde la entrada de Proa, *Maman* nos cobija y nos advierte.

Las palabras de una hija, los dibujos de una mujer, las esculturas de una madre, los escritos de una paciente. Fundación Proa cumple con su programa anual y presenta nuevamente una exhibición histórica, que invita a experimentar una obra única, capaz de abrir múltiples lecturas ya no sólo en el mundo del arte sino también en el campo del psicoanálisis, que encuentra en Buenos Aires una de sus más firmes sedes. “

Itinerancia: Instituto Tomie Ohtake (San Pablo) y Museu de Arte Moderna (Río de Janeiro)



Organizada por el Louise Bourgeois Studio de Nueva York, el Instituto Tomie Ohtake (ITO) de San Pablo y Fundación Proa, gracias al apoyo de Tenaris, la exhibición Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido emprende una itinerancia y desembarca en dos prestigiosas instituciones brasileñas. Desde julio de 2011, se exhibirá en el ITO, y desde septiembre, en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. Aquí, el texto del Instituto Tomie Ohtake incluido en el catálogo de la exhibición:

“La exposición de Louise Bourgeois expresa el pensamiento y el talento innovadores de una artista que incursionó en un sinnúmero de aspectos del arte a lo largo de las últimas siete décadas. Su obra contribuye a que las instituciones avancen en el proceso de enseñanza y discusión de la producción de los grandes creadores.

El lenguaje surrealista y la incidencia del inconsciente, el expresionismo y el uso de diferentes materiales, el dibujo, el grabado, la escultura, las instalaciones, temas autobiográficos, el mundo de las mujeres, lo femenino, la sexualidad... son algunos de los planteamientos que ilustran la sorprendente diversidad del trabajo de esta artista. Un recorrido marcado tanto por la delicadeza y la precisión como por el vigor y la fuerza de sus invenciones formales, la convirtieron en una de las grandes maestras del arte contemporáneo durante la segunda mitad del siglo XX.

Este proyecto, que el Instituto Tomie Ohtake tiene el privilegio de coordinar, contó con la extraordinaria dedicación del Studio Louise Bourgeois, dirigido por Wendy Williams, de Jerry Gorovoy del Louise Bourgeois Trust y de Philip Larratt-Smith, curador de la exposición y responsable por el proyecto editorial de la publicación. Es importante destacar también a Paulo Herkenhoff, que acompañó íntimamente y por muchos años los pasos de Bourgeois, como precursor de la exhibición del trabajo de la artista en Sudamérica.

Centro cultural localizado en Sao Paulo, reconocido por la calidad de sus exposiciones nacionales e internacionales y por la producción de conocimiento en las áreas de artes plásticas, arquitectura y diseño, el Instituto Tomie Ohtake celebra finalmente su colaboración con la Fundación Proa, que recibe la exposición de Louise Bourgeois en Buenos Aires y tiene como participante fundamental de ese cometido a su directora Adriana Rosenberg.”

El catálogo

La edición de dos volúmenes especiales sobre la obra, la escritura y el pensamiento de Louise Bourgeois refuerzan el primer desembarco de su extraordinaria producción en la Argentina. Una publicación inédita, en el marco de un verdadero acontecimiento artístico para la ciudad, el país y la región. Los catálogos que acompañan la exhibición **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido** serán ofrecidos a la venta en la librería de Fundación Proa a un precio de enorme accesibilidad.

Rigurosamente seleccionados por Philip Larratt-Smith, curador de la muestra, y ampliamente citados pero nunca antes reproducidos, los textos inéditos, traducidos por primera vez al español por Jaime Arrambide y jamás publicados en inglés en un solo volumen, evidencian el impacto que la práctica psicoanalítica tuvo en los procesos creativos de Louise Bourgeois. Son textos que permiten el descubrimiento de una dimensión creativa central de la artista: su escritura. Notas, impresiones, preguntas, listados, semblanzas, anotaciones al margen de sus lecturas de Freud, Melanie Klein y Lacan, entre otros. Escritos que son obra y obra que está en sus escritos.

Nueve ensayos de especial relevancia componen el primer tomo, traducidos por Graciela Speranza, Marcelo Cohen y Martín Schifino. Larratt-Smith reflexiona sobre la escultura como síntoma en la obra de la artista. En otro texto, el curador ensaya una interpretación del concepto psicoanalítico que vertebra su propuesta: el retorno de lo reprimido. El destacado historiador y crítico norteamericano Donald Kuspit reconstruye la experiencia terapéutica de la artista con Henry Lowenfeld, analista de Louise Bourgeois durante treinta años. Kuspit también traza los mecanismos de simbolización de la pérdida en la obra de Bourgeois en otro ensayo. La especialista alemana Meg Harris Williams, de fuerte formación psicoanalítica, relaciona con lucidez obra y vida. Los vaivenes del proceso terapéutico y los celos son el objeto de estudio de la psicoanalista y feminista inglesa Juliet Mitchell. En *L.*, la historiadora Mignon Nixon conecta palabra y obra de Bourgeois en una reveladora lectura. Elisabeth Bronfen repone la lucha de Bourgeois con su padre. Finalmente, los psicólogos belgas Paul Verhaeghe y Julie de Ganck delimitan zonas de producción artística y anclajes terapéuticos y contextuales. La reproducción de las 86 obras de la muestra -objetos, dibujos, esculturas e instalaciones-, una biografía de la artista y una bibliografía completan el primer volumen.



Louise Bourgeois. *Rejection (Rechazo)*, 2001. Tela, acero y plomo.
63,5 x 33 x 30,5 cm. Vitrina de aluminio y vidrio. 185,4 x 68,5 x 68,5 cm.
Col. John Cheim, Nueva York. Fotografía: Christopher Burke

MAMAN en Proa



Louise Bourgeois. *Maman* (Mamá), 1999. Bronce, acero inoxidable y mármol. 927,1 x 891,5 x 1.023,6 cm. Instalada en Fundación Proa, Buenos Aires. Col. privada, cortesía de Cheim & Read, Nueva York.

Instalada en la explanada de Proa, la monumental y emblemática araña *Maman* (1999) prologa la exhibición **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido**. Así, Proa ubica en el espacio público una obra capital de la artista, como ya lo hicieron la Tate Gallery de Londres (2007), el Museo Guggenheim de Nueva York (2008) y, antes, el Guggenheim de Bilbao (1999).

Bourgeois escribió: “La Araña es una oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga. Como una araña, mi madre era una tejedora. Mi familia tenía un negocio de restauración de tapices y mi madre estaba a cargo del taller. Como las arañas, mi madre era muy inteligente. Las arañas son presencias amistosas que se alimentan de mosquitos. Todos sabemos que los mosquitos propagan enfermedades y, por lo tanto, son indeseables. Así, las arañas son útiles y protectoras, al igual que mi madre”.

Hecha en acero inoxidable, bronce y mármol, Bourgeois concibió esta araña como representación del poder y la amenaza de su madre: hilar, tejer, cuidar, dar protección. *Maman* es la mayor de la serie de esculturas de arañas, pesa 22.000 kilos, y tiene 9 metros de alto y 10 de ancho.

Luego de Buenos Aires, *Maman* será exhibida en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro.

Proa concibe su explanada como espacio expositivo. En este caso, *Maman* dialogará con el público, introduciendo con fuerza el universo de la artista e interactuando con las propuestas educativas que se realizan en ese espacio.

Actividades paralelas

ARTISTAS Y CRÍTICOS

Destacados artistas, críticos de arte, psicoanalistas y especialistas de diversas disciplinas recorren la exhibición junto al público, en una oportunidad única para comprender desde distintas perspectivas la obra de **Louise Bourgeois**.

Proa organiza una nueva edición de este notable ciclo con el objetivo de potenciar y complementar las actividades educativas y de extensión. **Los encuentros se realizan todos los sábados a las 17 hs.**

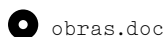
AUDITORIO

A lo largo de la exhibición, el Auditorio Proa realizará una serie de actividades en torno a la obra de Louise Bourgeois: encuentros y diálogos con expertos, proyecciones de films y presentaciones que permitirán abordar desde distintos enfoques la carrera artística y la vida de esta artista.

EDUCACIÓN

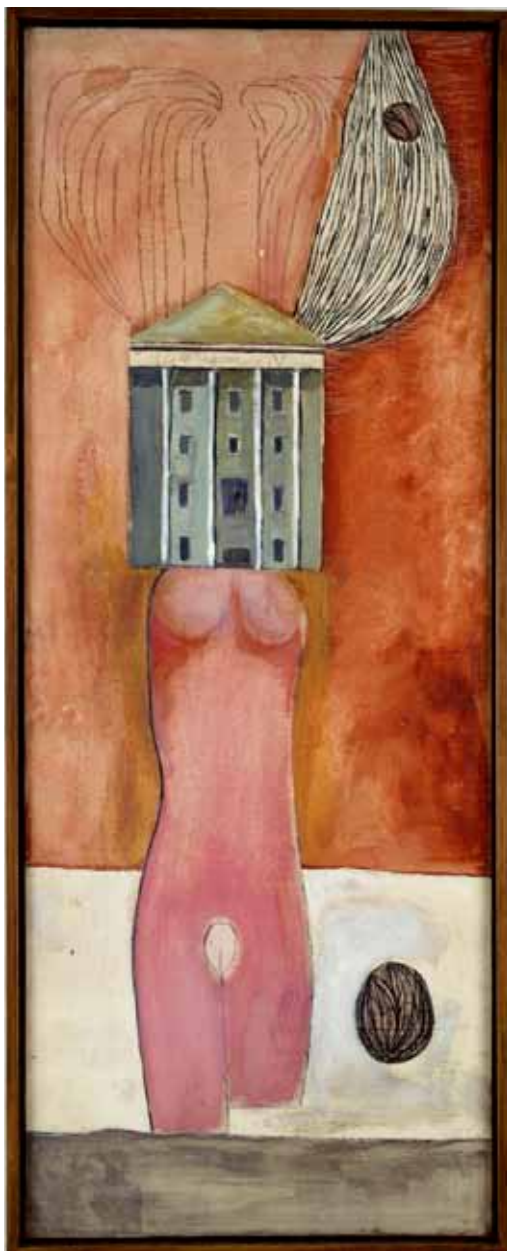
Con el fin de abordar en profundidad la obra de Louise Bourgeois, Proa diseñó actividades especiales adecuadas a los distintos públicos: visitas guiadas todos los días a las 17 horas, y los fines de semana a las 15 y a las 17 horas; actividades para escuelas y universidades; materiales para docentes y talleres para familias. **Más información:** educacion@proa.org / www.proa.org / [54 11] 4104 1041

Listado de obras



obras.doc

El listado está organizado con criterio cronológico. Los datos completos de cada obra se encuentran en el documento incluido en el CD que acompaña esta carpeta.



Louise Bourgeois. *Femme Maison* (Mujer casa), 1946-1947. Óleo y tinta sobre tela. 91,4 x 35,6 cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth.
Fotografía: Rafael Lobato

1. *Untitled* (S/T), 1942. Lápiz sobre papel
2. *Femme Maison* (Mujer casa), 1946-1947. Oleo y tinta sobre tela
3. *Femme Maison* (Mujer casa), 1946-1947. Oleo y tinta sobre tela
4. *St. Sebastienne* (Santa Sebastiana), 1947. Acuarela y lápiz sobre papel
5. *He Disappeared Into Complete Silence* (Desapareció en completo silencio), 1947. Serie de nueve grabados con texto
6. *Dagger Child* (Niño puñal), 1947-1949. Bronce, pintura y acero inoxidable
7. *Untitled* (S/T), 1950. Tinta sobre papel azul
8. *Dans la Tourmente* (En la tormenta), c. 1950. Lápiz y tinta sobre papel
9. *Untitled* (S/T), 1953. Tinta sobre papel
10. *Untitled* (S/T), 1953. Bronce
11. *Forêt* (Night Garden) [Bosque (jardín nocturno)], 1953. Bronce, pintura blanca y patina marrón y negra
12. *Loose sheet of writing* (Nota suelta), c. 1959.
13. *Untitled* (S/T), 1960. Tinta roja sobre papel
14. *Untitled* (double sided) [S/T (doble faz)], c. 1960. Recto: Tinta y lápiz sobre papel. Verso: Lápiz sobre papel
15. *Clutching* (Aferrando), 1962. Yeso
16. *Torsade* (Trenza), 1962. Bronce
17. *Labyrinthine Tower* (Torre laberíntica), 1962. Bronce
18. *Lair* (Guardia), 1962. Bronce, pintura en blanco
19. *Lair* (Guardia), 1963. Látex
20. *Rondeau for L* (Rondó para L), 1963. Bronce, patina verde y negra
21. *Fée Couturière* (Hada costurera), 1963. Bronce, pintura blanca, pieza colgante
22. *Torso, Self Portrait* (Torso, autorretrato), 1963-1964. Bronce, pintura blanca, pieza de pared
23. *Amoeba* (Ameba), 1963-1965. Bronce, pintura blanca, pieza de pared
24. *Le Regard* (La mirada), 1966. Látex y tela
25. *End of Softness* (El fin de la blandura), 1967. Bronce, patina dorada
26. *Germinal*, 1967. Mármol
27. *Sleep II* (Sueño II), 1967. Mármol
28. *Soft Landscape* (Paisaje suave), 1967. Aluminio
29. *The Loved Hand* (La mano amada), 1967. Bronce
30. *Unconscious Landscape* (Paisaje inconsciente), 1967-1968. Bronce, patina negra y pulida
31. *Janus Fleuri* (Jano florecido), 1968. Bronce, patina dorada, pieza colgante
32. *Hanging Janus With Jacket* (Jano colgante con chaqueta), 1968. Bronce, patina oscura y pulida, pieza colgante
33. *The Fingers* (Los dedos), 1968. Látex y yeso
34. *Fillette* (Sweeter Version) [Niñita (versión más dulce)], 1968-1999. Goma de uretamo pigmentada, pieza colgante
35. *Harmless Woman* (Mujer inofensiva), 1969. Bronce, patina dorada
36. *Portrait of Robert* (Retrato de Robert), 1969. Bronce, pintado de blanco



Louise Bourgeois. *Untitled (S/T)*, c. 1970. Óvalo: pintura sobre panel. 119,4 x 149,9 cm. Col. privada, Nueva York. Fotografía: Christopher Burke

37. *Rabbit (Conejo)*, 1970. Bronce, pieza sobre pared

38. *Untitled (S/T)*, c. 1970. Óvalo: pintura sobre panel

39. *Le Trani Episode (El episodio Le Trani)*, 1971. Bronce, patina oscura y pulida

40. *The Destruction Of The Father (La destrucción del padre)*, 1974. Yeso, latex, madera, tela y luz roja

41. *Spiral Woman (Mujer espiral)*, 1984. Bronce, pieza colgante, con disco de pizarra

42. *Nature Study (Estudio del natural)*, 1984-2002. Goma azul

43. *Here And Now (Aquí y ahora)*, 1988. Tiza en papel azul

44. *Mamelles (Mamas)*, 1991. Goma uretano pigmentada, relieve de pared

45. *Le Défi II (El desafío)*, 1992. Madera pintada, vidrio y luces eléctricas

46. *Arch of Hysteria (Arco de histeria)*, 1993. Bronce, pátina pulida, pieza colgante

47. *I Never Promised You a Rose Garden (Nunca te prometí un jardín de rosas)*, 1994. Tinta sobre papel

48. *Red Room (Parents) [Cuarto rojo (padres)]*, 1994. Materiales varios

49. *Home For Runaway Girls (Asilo para chicas fugitivas)*, 1994. Gouache sobre papel de lija

50. *Untitled (double sided) (S/T)*, 1995. Recto: Tinta y lápiz sobre papel. Verso: Lápiz sobre papel

51. *Untitled (I Have Been To Hell And Back) [S/T (Fui al infierno y volví)]*, 1996. Pañuelo bordado

52. *Couple I (Pareja I)*, 1996. Tela, pieza colgante

53. *Single I (Soltero I)*, 1996. Tela, pieza colgante

54. *Spider (Araña)*, 1997. Acero, tapiz, madera, vidrio, tela, goma, plata, oro y hueso

55. *Couple IV (Pareja IV)*, 1997. Tela, cuero, acero inoxidable y plástico. Vitrina victoriana de madera y vidrio

56. *Medical Horizontal (double sided) [Médico horizontal (doble faz)]*, 1998.

Tintas coloreadas, lápiz y corrector sobre papel

57. *The Punishment Of The Dagger Child (double sided) [El castigo del niño-puñal (doble faz)]*, 1998. Tinta y gouache sobre papel

58. *Unconscious Compulsive Thoughts (Pensamientos inconscientes compulsivos)*, 1998. Lápiz sobre papel

59. *Untitled (S/T)*, 1999. Tela, madera y metal

60. *Maman (Mamá)*, 1999. Bronce, acero inoxidable y mármol

61. *The Smell of Feet (El olor a pies)*, 1999. Tinta y corrector sobre papel

62. *Art Is a Guaranty of Sanity (El arte es garantía de cordura)*, 2000. Lápiz sobre papel rosa



Louise Bourgeois. *Le Défi II (El desafío II)*, 1992. Madera pintada, vidrio y luces eléctricas. 200,7 x 179,7 x 59,7 cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía: Peter Bellamy

63. *Rejection (Rechazo)*, 2001. Tela, acero y plomo. Vitrina de aluminio y vidrio

64. *Couple (Pareja)*, 2001. Tela, pieza colgante

65. *Seven In Bed (Siete en una cama)*, 2001. Tela y acero inoxidable. Vitrina de vidrio, madera y acero inoxidable

66. *Self Portrait: La Nausée (Autorretrato: la náusea)*, 2001. Tinta roja y lápiz sobre papel

67. *Untitled (S/T)*, 2002. Tinta y lápiz en papel de pentagrama

68. *Je les Protégerai (Los protegeré)*, 2002. Tinta y lápiz sobre papel

69. *Knife Figure (Figura cuchillo)*, 2002. Tela, acero y madera. Vitrina de vidrio, madera y acero inoxidable

70. *The Reticent Child (El niño reservado)*, 2003. Tela, mármol, acero inoxidable y aluminio: seis elementos

71. *Key Hole (Cerradura)*, 2005. Tita sobre papel rosado

72. *The Beating of the Heart (double sided) [El latido del corazón (doble faz)*,

2006. Recto: acuarela y lápiz sobre papel gofrado. Verso: Acuarela sobre papel

73. *Cinq (Cinco)*, 2007. Tela y acero inoxidable, pieza colgante

74. *The Feeding (El dar de comer)*, 2007. Gouache sobre papel

75. *The Feeding (El dar de comer)*, 2007. Gouache sobre papel

76. *The Feeding (El dar de comer)*, 2007. Gouache sobre papel

77. *The Good Mother (La buena madre)*, 2007. Gouache sobre papel

78. *Untitled (ST)*, 2007. Tela e hilo. Vitrina de vidrio, madera y acero inoxidable

79. *Claustrophobia and Omnipotence (Claustrofobia y onnipotencia)*, 2007. Lápiz sobre papel, serie de cuatro

80. *The Family (La familia)*, 2008. Gouache sobre papel, serie de nueve

81. *Conscious and Unconscious (Consciente e inconsciente)*, 2008. Tela, goma, hilo y acero inoxidable. Vitrina de vidrio, roble blanco, y acero inoxidable

82. *Maman (Mamá)*, 2008. Gouache sobre papel

83. *I Am Afraid (Tengo miedo)*, 2009. Tejido

84. *Spiral (Espiral)*, 2009. Gouache sobre papel

85. *Spiral (Espiral)*, 2009. Gouache sobre papel

86. *Maman (Mamá)*, 2009. Gouache y lápiz sobre papel



Louise Bourgeois. *Nature Study (Estudio del natural)*, 1984-2002. Goma azul. 76,2 x 48,3 x 38,1 cm. Base de acero inoxidable: 104,1 x 55,2 x 55,2 cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía: Christopher Burke.

Vida y obra

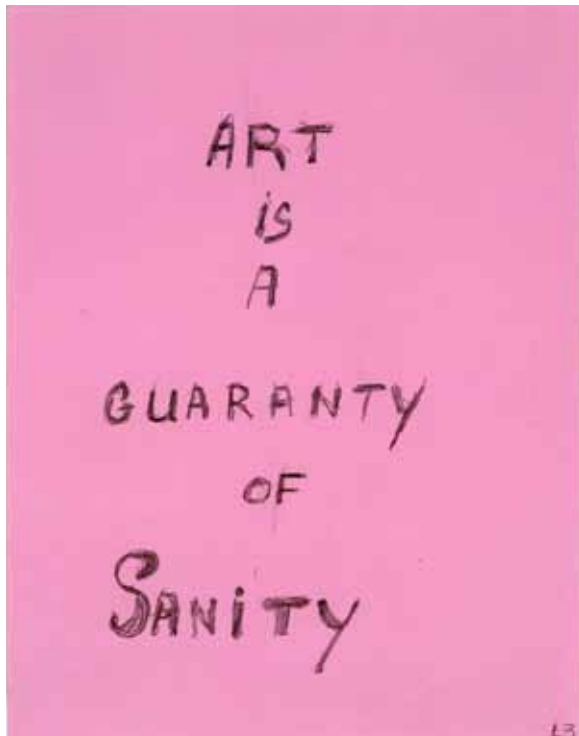
Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido



Louise Bourgeois trabajando en *Sleep II* (*Sueño II*), Italia, 1967.
Fotografía: Studio Fotografico, I. Bessi, Carrara

Los escritos de Louise Bourgeois, por Philip Larratt-Smith

● escritos_introduccion.doc



Louise Bourgeois. *Art Is a Guaranty of Sanity* (*El arte es garantía de cordura*), 2000. Lápiz sobre papel rosa. 27.9 x 21.5 cm.
Col. Museum of Modern Art, Nueva York. Fotografía: Christopher Burke

Acompañando la exhibición Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido, Fundación Proa publica una selección de 93 escritos que produjo la artista desde la década del cincuenta y hasta poco tiempo antes de su muerte. Estos textos surgen de sus lecturas, las sesiones con Henry Lowenfeld -su psicoanalista por tres décadas-, sus memorias y pensamientos. Una puerta de ingreso al universo de Bourgeois que por primera vez se publica en una sola edición traducida por Jaime Arrambide.

“Este volumen de escritos psicoanalíticos inéditos que acompaña la muestra de Louise Bourgeois existe gracias al hallazgo de su asistente durante muchos años, Jerry Gorovoy, que a comienzos de 2004 descubrió dos cajas de textos de la artista. En los primeros meses de 2010, durante la restauración de la casa de piedra rojiza que fue el hogar de Bourgeois durante casi cincuenta años, Gorovoy encontró otras dos cajas metálicas con escritos. El contenido de todas las cajas, cuya compaginación y procesado continúan al momento de publicarse este volumen, constituye un archivo de aproximadamente mil páginas sueltas, escritas durante el período en que Bourgeois comenzó a psicoanalizarse, en 1951 (...).”

“Para alguien que creía que su arte podía prescindir de las palabras, las explicaciones o las defensas, Bourgeois escribió abundantemente durante toda su vida, sobre todo cartas, diarios, cuadernos de notas, anotaciones de trabajo, notas sueltas y, hacia el final de su vida, anotaciones en el reverso de sus dibujos. Escribía en cualquier cosa que tuviese a mano, en papel rayado, cuadriculado, liso, de color, en sobres, invitaciones, e incluso en las paredes de su casa. (...)”

“Al lector podrá resultarle extraño que Bourgeois creyera que su producción como escritora era superior a su obra artística. Pero es que a su juicio, el escritor emprende una tarea intelectual, que le permite la demostración y la persuasión, mientras que el artista queda preso de la propia expresión. Con todo, a fin de cuentas, desconfiaba de las palabras:

Los existencialistas desaparecieron cuando llegaron los estructuralistas. Apareció Lacan. A los estructuralistas les interesaban el lenguaje, la gramática y las palabras, mientras que Sartre y los existencialistas estaban más interesados en la experiencia. Por supuesto, estoy del lado de los existencialistas. Con las palabras, se puede decir cualquier cosa. Se puede mentir sin parar. Pero no se puede mentir en la recreación de una experiencia.

Como dijo La Rochefoucauld: “¿Por qué habla tanto? ¿Qué es lo que tiene que ocultar?” A menudo las palabras quieren ocultar algo. Quiero recordar todo el pasado y poder controlarlo por completo. Porque, ¿qué sentido tendría mentir?”

El texto completo de Philip Larratt-Smith, publicado en el catálogo de la exhibición, se incluye en el CD.

Selección de escritos

escritos_seleccion.doc

24 de abril de 1952

Mi madre me dejó atrás dos inviernos

invierno del 26-27 cuando fue a Pau

Yo quería escapar y salvar a la gente del mal. Trabajo deber deseo todo ya. Y así durante años. Tenía 16 años de edad.

Mi padre nunca perteneció a la casa. se sentía en el hotel des anges con las tres niñas. y el maniquí en su cama.

La larga búsqueda de un padre que perteneciera a la casa. En St. Sulpice y St. Germain des Prés. Me siento en paz.

sentimiento de culpa y necesidad de ser castigada o expiar. Incapaces de culpar a sus padres algunos niños aceptan la culpa como propia, y quieren pagar por ella. Si mi padre hubiese fracasado en su mal comportamiento, como pasa con los tontos borrachines, gustosos lo habríamos ayudado y sentido pena por él. Pero mi padre no era para compadecerse, él sentía placer, injustamente, y no pagaba por abandonar a su familia. Hasta puso a Dios de su lado, burlándose de la religión y al mismo tiempo predicando "honestidad".

Y encima de todo estaba mi madre inocente que sufría, eran dos injusticias. Mi padre era un ejemplo de éxito en la familia, la comunidad. Fue recompensado tanto con placer como con renombre. Pierre no tuvo ni uno ni otro.



Louise Bourgeois. *Fée Couturière (Hada costurera)*, 1963. Bronce, pintura blanca, pieza colgante. 100,3 x 57,2 x 57,2 cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía: Christopher Burke

c. 1958

El análisis

es una estafa
es una trampa
es un trabajo
es un privilegio
es un lujo
es un deber
es un deber hacia mí misma
mi marido mis padres
mis hijos mi
es una vergüenza
es una farsa
es un amorío
es una cita
es un juego del gato y el ratón
es un bote que timonear
es un encarcelamiento
es un chiste
me vuelve impotente
me convierte en policía
es un mal sueño
es de mi interés
es mi campo de estudio
es más de lo que puedo manejar
me pone furiosa
es un plomo
es un incordio
es un dolor de cabeza

c. 1953

Siempre fui consciente de la
posibilidad de que el silencio cayera
como la tapa de una tumba y me engullera
para siempre.

El silencio invadió la habitación
y yo tenía miedo de oír latir
mi corazón. era un peligro que venía de adentro
y que sólo una incesante marea de
palabras podía repeler si no
dominar.
escuchar el caos, una cascada.
las esclusas del Marne – Beethoven
un río que arrastra
piedras y árboles
El trueno que pasa
rodando.

15 de enero de 1959

Leí antes de dormirme Sartre 10pm
El Muro y el cuarto
No logro dormirme Espero
despierta hasta las 2:30AM. entonces tomo
una aspirina. Sueño con una escena
familiar donde la vida es tranquila La
madre es muy alta encorsetada formidable
pero en ningún momento ocurrió nada
desagradable –
De pronto una persona (del tipo bajo y
fornido) me pregunta sabes qué es
un símbolo – Es una cosa que
pretende ser otra.
Sabes esa mujer a la que llamas
Madre. ella en realidad es “La Muerte” su
cuerpo es como un canasto de mimbre
debajo del vestido – estoy atrozmente
estupefacta de haber vivido tanto
sin saber y gracias a Dios sin
estar en conflicto con ella

17 de septiembre de 1959

Después de la muerte de Mamá empecé a tener miedo
de salir de casa, especialmente después del almuerzo
Por momentos pensé que si alguien estaba poniendo
veneno en su comida se apagaría como
una vela – Entonces prohibí que los demás
le cocinaran, también montaba guardia y tenía miedo
de que alguien la hiciera daño – cuando murió dije que al menos
ya no sufriría. Definitivamente
su muerte me alivió y me puse yo misma en su cama
y prohibí que la gente entrara en su cuarto después de la muerte
de madre también me sentí más liviana y mantuve su recuerdo vivo
en la memoria de los hijos como una expiación.



Louise Bourgeois. *Janus Fleuri (Jano florecido)*, 1968.
Bronce, patina dorada, pieza colgante. 25,7 x 31,8 x 21,3
cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía:
Christopher Burke

c. 1959

cuero cabelludo
la frente
las orejas
la base del cráneo
la nuca
la espalda entre los omóplatos
la base de las costillas
el plexo solar
el estómago el esófago la garganta
los intestinos – el ano
el hueso pélvico las articulaciones
las piernas muslos tobillos los dedos de los pies
los brazos antebrazos y las manos
la respiración
la palpitación
los acaloramientos
los dolores – los cólicos –
el olor a sudor del animal
acorralado en máxima tensión

c. 1961

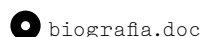
El carácter dramático de la estatua de madera negra
surge de 1º) la verticalidad indica un esfuerzo o impulso
o empuje del ello –

2º) las horizontales son como “detenciones”, verificaciones,
preocupaciones, convencionales, un esfuerzo por frenar los instintos
representación de un conflicto interno, donde hay impulso y
frustración = Baudelaire angustiado “Hoy sentí
el soplo...”

c. 2008

Nunca dejes que me libre
de esta carga que nunca
me dejará ser libre

Biografía de Louise Bourgeois



La siguiente cronología está incluida en el catálogo de la exhibición.

1911 Louise Joséphine Bourgeois nace en París el 25 de diciembre, hija de Joséphine Valérie Fauriaux Bourgeois y Louis Isadore Bourgeois. La familia, que se completa con la hermana mayor de Louise –Henriette Marie Louise, de siete años– alquila un departamento en el cuarto piso del edificio situado en Boulevard Saint-Germain 172. La familia Bourgeois posee una galería de tapices en el número 174 del Boulevard Saint-Germain.

1912 Los Bourgeois alquilan una casa –que conservarán hasta 1917– en Choisy-le-Roi, en las afueras de París, en el número 4 de la Avenue de Villeneuve-St.-Georges. La propiedad, que se extiende hasta las orillas del Sena, tiene un taller en el segundo piso donde se tejen los tapices.

1913 Nace Pierre Joseph Alexandre, hermano de Louise.

1915-1918 Su padre Louis Bourgeois y su tío Desiré son reclutados para combatir en la Primera Guerra Mundial. Durante la guerra la familia Bourgeois se muda provisoriamente a Aubusson, a la casa de los abuelos maternos de Louise. Desiré resulta muerto en combate durante la primera semana de la guerra. Louis Bourgeois es herido en 1915 y trasladado a un hospital en Chartres, a donde Louise y su madre viajan a visitarlo.

1919 La familia compra una propiedad en Antony, en el número 11 de la Avenue de la Division Leclerc.

1921 Louise asiste al Collège Sévigné y en 1927 se gradúa en el Lycée Fénélon de París. Inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, la madre de Louise –Joséphine– enferma de gripe española. Louise interrumpe su educación para atender a su madre.

1922 Louis Bourgeois contrata a Sadie Gordon Richmond como profesora de inglés de sus hijos. Gordon Richmond se convierte en su amante y vive periódicamente con la familia Bourgeois hasta 1932.

1923 A los doce años Bourgeois comienza a emplear –por pedido de sus padres– su habilidad como dibujante en el taller de tapices. Se vuelve experta en dibujar piernas y pies. La familia Bourgeois alquila la Villa Marcel en Le Cannet. Pasan los inviernos allí y los veranos en Antony.

1932 Ingresa en la Sorbona para estudiar cálculo y geometría y obtiene un Baccalauréate en Filosofía de la Universidad de París. Su disertación trata sobre Blaise Pascal y Immanuel Kant. Su madre, Joséphine, muere el 14 de septiembre en Antony.

1933 La muerte de su madre deprime a Bourgeois. Deja las matemáticas y comienza a estudiar arte. Durante los años siguientes estudiará en los talleres de distintos artistas en Montparnasse y Montmartre.



Louise Bourgeois. *Sleep II (Sueño II)*, 1967. Mármol. 59,4 x 76,8 x 60,3 cm. Dos troncos de madera, cada uno: 27,9 x 83,8 x 35,5 cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía: Peter Bellamy

1936-1938 Se desempeña como ayudante o *massière* en la Académie de la Grande-Chaumière, en el estudio de Yves Brayer. También estudia con Marcel Gromaire y André Lhote. En 1938 estudia con Fernand Léger, quien sugiere que su sensibilidad muestra una marcada tendencia a la tridimensionalidad.

1938 Se desprende de su parte de la galería de tapices paterna, situada en el número 174 del Boulevard Saint-Germain, para poder abrir su propia galería de arte destinada a la exposición y venta de litografías y pinturas de Delacroix, Matisse, Redon, Valadon y Bonnard. Allí conoce a Robert Goldwater, un historiador del arte de nacionalidad estadounidense que se encuentra en París investigando para su tesis doctoral “El primitivismo en la pintura moderna”. Se casan en esa ciudad el 12 de septiembre.

Se muda a Nueva York con Robert Goldwater. Residen en el número 63 de Park Avenue. Goldwater da clases de historia del arte en la Universidad de Nueva York.

1939 Bourgeois y Goldwater regresan a Francia para concretar la adopción de Michel Olivier, un huérfano nacido en Margaux –cerca de Bordeaux– en 1936.

1940 El 4 de julio nace Jean-Louis Thomas Bourgeois, hijo de Louise Bourgeois y Robert Goldwater.

1941 El 12 de noviembre nace Alain Matthew Clement Bourgeois, tercer hijo del matrimonio.

1945 Realiza su primera muestra individual –*Paintings by Louise Bourgeois*– en la Bertha Schaefer Gallery de Nueva York.

1947 En su segunda exposición individual exhibe diecisiete pinturas en la Galería Norlyst de Nueva York.

1949 *Louise Bourgeois, Recent Work 1947-1949: Seventeen Standing Figures in Wood* –su primera muestra individual de escultura– se presenta en la Peridot Gallery de Nueva York. Concebida como una instalación ambiental, incluye *Dagger Child* (*Niño daga*, 1947-1949), *Woman With Packages* (*Mujer con paquetes*, 1949) y *The Blind Leading the Blind* (*Los ciegos guían a los ciegos*, 1947-1949).

1950 Realiza una segunda muestra escultórica, *Louise Bourgeois: Sculptures*, en la Peridot Gallery. Expone quince esculturas en madera, entre ellas *Persistent Antagonism* (*Antagonismo persistente*, 1946-1948) y *Sleeping Figure* (*Figura durmiente*, 1950).

Robert Goldwater recibe una beca Fulbright para estudiar en Francia.

La familia regresa a Francia y reside en Antony. Poco después alquilan una casa en el número 77 de la rue Daguerre en París, donde Bourgeois tendrá su estudio hasta 1955.

1951 El padre de Bourgeois, Louis, muere el 19 de abril.

Deprimida, Bourgeois comienza a hacer terapia con el Dr. Leonard Cammer y poco después empieza a psicoanalizarse con el Dr. Henry Lowenfeld. Su etapa más intensa de análisis abarca desde 1952 hasta 1967, pero continúa viendo a Lowenfeld hasta su muerte, ocurrida en 1985.

1953 Bourgeois presenta su tercera y última muestra en la Peridot Gallery –titulada *Louise Bourgeois: Drawings for Sculpture and Sculpture*–, que incluye *Forêt* (*Night Garden*) [*Forest* (*Jardín nocturno*)], 1953.

1955 Bourgeois adopta la ciudadanía estadounidense.

1957 Contratan a Robert Goldwater como profesor de Historia del Arte en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York.

1960 Comienza a experimentar con plástico, látex y goma.
Muere Pierre, el hermano de Bourgeois.

1964 Después de un hiato de siete años, Bourgeois expone un nuevo corpus de obra –*Louise Bourgeois: Recent Sculpture*– en la Stable Gallery. Exhibe *Clutching* (1962); *Labyrinthine Tower* (*Torre laberíntica*, 1962); *Lair* (1962-1963); *Rondeau for L* (1963) y *Fée Couturière* (1963). La Rose Fried Gallery presenta simultáneamente una muestra individual de obras sobre papel: *Recent Drawings by Louise Bourgeois*.

1966 Lucy Lippard organiza la exposición *Eccentric Abstraction* (*Abstracción excéntrica*) en la Fischbach Gallery de Nueva York. Allí Bourgeois exhibe su obra junto a una generación más joven de artistas como Eva Hesse y Bruce Nauman.

1967-1968 Viaja por primera vez a Pietrasanta, Italia, para trabajar en mármol y bronce. Allí realiza *Germinal* (1967) y la serie *Janus* (*Jano*, 1968) en bronce. Esculpe en mármol *Sleep II* (*Sueño II*, 1967) y *Cumul I* (*Cúmulo I*, 1969). Regresará a Pietrasanta hasta 1972.
Comienza a participar activamente en eventos políticos y feministas. Su obra –tomamos como ejemplos *Le Regard* (1966), *Fillette* (1968) y *Femme Couteau* (1969-1970)– se vuelve sexualmente más explícita.

1973 Robert Goldwater, esposo de Bourgeois, muere el 26 de marzo.

1974 Expone en el espacio alternativo localizado en 112 Greene Street. La muestra –llamada *Louise Bourgeois: Sculpture 1970-1974*– incluye *Labyrinthine Tower* (1962), la serie *Janus* (1968) en bronce y la instalación *The Destruction of the Father* (*La destrucción del padre*, 1974).

1978 Expone la instalación *Confrontation* (*Confrontación*, 1978) en la Hamilton Gallery of Contemporary Art de Nueva York. Su performance –*A Banquet: A Fashion Show of Body Parts* (*Banquete: un espectáculo a la moda de partes corporales*)– se presenta dentro de la instalación, donde los modelos desfilan con atuendos de látex.

1980 *The Iconography of Louise Bourgeois*, con curaduría de Jerry Gorovoy, se exhibe en la Max Hutchinson Gallery de Nueva York. La exposición incluye estampas tempranas, dibujos y pinturas, entre ellos las pinturas de *Femme Maison* (1945-1947). Gorovoy fue el asistente de Bourgeois hasta su muerte.

Henriette, la hermana mayor de Bourgeois, fallece el 9 de julio.

1982 Se inaugura *Louise Bourgeois: Retrospective* en el Museum of Modern Art de Nueva York. La exposición, curada por Deborah Wye, es la primera retrospectiva de una artista mujer en ese museo. La muestra viaja luego al Contemporary Arts Museum de Houston, el Museum of Contemporary Art de Chicago y el Akron Art Museum de Ohio.

Realiza una presentación en formato diapositiva llamada *Partial Recall* (*Recuerdo parcial*) – donde recuerda la historia de su vida familiar – para acompañar la exposición en el MoMA. Crea para Artforum una presentación titulada *Child Abuse* extractada de *Partial Recall*, en la que narra la historia de la relación amorosa entre su maestra de inglés, Sadie Gordon Richmond, y su padre.

1989 Con organización de Peter Weiermair, presenta su primera Retrospectiva Europea en el Frankfurter Kunstverein: *Louise Bourgeois: A Retrospective Exhibition*. La muestra viaja luego a la Stadtische Galerie im Lenbachhaus de Munich, el Musée d'Art Contemporain de Lyon, la Fundación Tapiès de Barcelona, el Kunstmuseum de Berna y el Museo Kröller-Müller de Otterlo.

1990 Muere Michel, hijo de Bourgeois.

1993 Representa a EEUU en el Pabellón Americano de la Bienal de Venecia.

1995 MARCO (Monterrey, México) monta la exhibición *Louise Bourgeois*, que luego viajará al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y al Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México.

1996 Es invitada a participar de la Bienal de San Pablo, curada por Paulo Herkenhoff y Jerry Gorovoy.

1997 Violette Editions publica en Londres *Louise Bourgeois: Destruction of the Father / Reconstruction of the Father (Writings and Interviews 1923-1997)*, con edición y textos de Marie-Laure Bernadac y Hans-Ulrich Obrist.

El presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, condecora en la Casa Blanca a Louise Bourgeois con la National Medal of Arts. Su hijo Jean-Louis Bourgeois recibe la medalla en su nombre.

1999 Con curaduría de Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid monta la retrospectiva *Louise Bourgeois: Arquitectura y Memoria*.

2000 Realiza por encargo una instalación en la Sala de Turbinas de la Bankside Power Station, que se inaugura como la nueva Tate Gallery of Modern Art. Bourgeois instala una inmensa araña de acero y mármol llamada *Maman* (1999) y tres torres arquitectónicas de acero llamadas *I Do, I Undo and I Redo (Hago, Deshago y Rehago, 1999-2000)*, que utilizan escaleras y espejos e incorporan esculturas de tela y mármol en sus interiores.

2001 El Museo Guggenheim de Bilbao compra la araña de bronce, acero inoxidable y mármol llamada *Maman* (1999) y la instala en el exterior de su edificio de paneles de titanio diseñado por Frank Gehry.

2007-2009 La Tate Modern de Londres organiza una retrospectiva de Bourgeois en colaboración con el Centre Georges Pompidou de París. La muestra viaja al Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles y el Hirshhorn Museum & Sculpture Garden de Washington DC.

2008 El presidente de Francia, Sarkozy, entrega la medalla de la Legión de Honor a Louise Bourgeois en su casa de Chelsea.

2010 Louise Bourgeois muere el 31 de mayo.

2011 Con curaduría de Philip Larratt-Smith, la muestra **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido** ofrece el primer análisis profundo de la relación de la artista con el psicoanálisis y el arte. La exposición, organizada por la Fundación Proa de Buenos Aires y el Instituto Tomie Ohtake de San Pablo, también se exhibirá en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro.

Entrevista a Louise Bourgeois, por Donald Kuspit

● entrevista.doc

Fragmento de la conversación con el crítico e historiador Donald Kuspit (*Bourgeois*, 1988, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, Nueva York) traducida por Graciela Speranza.

“Como comprenderá me siento muy cómoda con mi obra y me gusta lo que hago. No me asusta en absoluto porque fue así como empecé, me hice artista a partir de la situación familiar. El arte se me presentó en principio como algo muy útil. Es difícil entenderlo en los Estados Unidos. Yo tendría diez, doce años, y estaba completamente dedicada a la escuela. Pero un sábado por la mañana, toda la familia estaba reunida, también estaba mi padre, y mi madre me dijo que teníamos que decidir qué hacer con este asunto del arte.

Mi madre estaba reparando un tapiz muy grande, de unos seis metros por tres. Era un tapiz con uno de esos típicos motivos alegóricos y se necesitaba un dibujante. Monsieur Genault, el dibujante que trabajaba en Gobelins, era una primera figura y no siempre podíamos contar con él cuando lo necesitábamos. No había teléfono para llamarlo. A veces no se podía resolver la situación sin un dibujante. Entonces mi madre me miró y me dijo: “Louise, ya que a ti te gusta dibujar y estás dibujando todo el tiempo, ¿por qué no me ayudas con el dibujo de este tapiz así podemos continuar? Podríamos resolver el problema si nos ayudas.” Y fue así que hice el dibujo. Fue muy importante para mí porque eso quería decir que sabía dibujar y que lo que hacía podía tener algún valor. Fue así de simple.

Mi padre no se ocupaba mucho de la reparación de los tapices, si no de encontrar tapices para reparar. Mi madre y mi padre se complementaban, eran totalmente diferentes. Tenían diferen-

tes talentos y cada uno apreciaba el talento del otro. Mi padre me dijo: “No puedes trabajar con nosotros, eres una pesada, una ‘boca inútil’”, la *bouche inutile* de la que hablaba Simone de Beauvoir. Debe ser por eso que me hice feminista.

Los tapices siempre estaban dañados en la parte inferior. Se usaban como paredes móviles en habitaciones que no estaban muy limpias, y se gastaban sobre todo en el borde inferior, que a veces se destruía por completo. De ahí que a las figuras por lo general les faltaran los pies. Dibujé el primer pie a pedido de mi madre y luego me volví una experta en pies. Y eso es así hasta hoy, dibujo muchísimos pies. Me sentía muy satisfecha con los pies que dibujaba para mi madre. Era una gran victoria. Y eso también me enseñó que el arte es interesante y puede ser muy útil, algo que hoy ya no se aprecia. El arte puede reparar. Eso me daba mucho placer. A todo el mundo, los pies que yo reparaba les parecían maravillosos. A mí no, pero a los demás sí. Así fue cómo me hice artista.”

“Tomemos un ejemplo. *The Destruction of the Father* (*La destrucción del padre*) trata del miedo, el miedo normal, común y corriente, el miedo real y físico que sigo sintien-



Louise Bourgeois contemplando *Germinal*, 1967.
Fotografía: Studio Fotografico, I. Bessi Carrara

do. Lo que me interesa es la capacidad de dominar el miedo, ocultarlo, huir de él, enfrentarlo, exorcizarlo, avergonzarse de él y finalmente, tener miedo a tener miedo. Ese es el tema.

No soy una experta, pero sé lo que es el miedo; sé lo que el miedo nos puede llevar a hacer. ¿Qué podemos hacer con el miedo, el miedo común y corriente? ¿Escaparnos? Hay una larga lista de cosas que podemos hacer. Las personas inmaduras creen que pueden conquistar el miedo -aunque en realidad no lo conquistan, sólo creen que lo hacen desaparecer- enamorándose. ¿No es así? Uno se engaña, simula estar enamorado para no sentir la punzada del miedo. Nos “enamoramos” de alguien a quien tememos, provocamos un cortocircuito con el miedo y entonces no lo sentimos. Pensemos en la serpiente y el pájaro: el pájaro se siente cautivado, ¿no es así? Es exactamente lo mismo. El pájaro se siente atraído, no sufre, no siente miedo, de hecho está como hipnotizado, y la serpiente acaba engulléndoselo. Es así. Sólo puedo pensar por medio de imágenes. Ese es mi problema. Pero la diferencia con el verdadero amor es que no se llega al sexo, no hay verdadero deseo. Creo que la prueba de que se está enamorado -del amor verdadero- es el deseo de dar.

Pero no se puede “amar” a todo el mundo para ocultar el miedo, resulta muy agotador e improductivo. Así nunca creceremos, pasando de un enamoramiento pasajero a otro para no sentir miedo, creyendo que hemos conquistado algo cuando en realidad no hemos conquistado nada. Los años pasan y no habremos conocido la experiencia verdadera del amor -porque por lo general esa experiencia del amor no se materializa- y habremos perdido el tiempo. Y esa pérdida de tiempo se expresa en ira, porque sentimos que no hemos vivido, que la vida ha pasado en vano. De eso habla *The Destruction of the Father*.

Claro que hay negación de ese temor, y yo niego esa negación. Me burlo de eso en mi arte; me burlo del inconsciente. Hubo miedos terribles que no pude enfrentar. Todavía los tengo. Y me avergüenzo de mi temor.”

“El propósito de *The Destruction of the Father* era exorcizar el miedo. Y después de que pude mostrarlo en la obra -ahí está- me sentí otra persona. No quisiera usar la palabra “terapéutico”, pero lo cierto es que el exorcismo es una aventura terapéutica. De modo que hice esa obra como una especie de catarsis. Lo que me asustaba era que durante la cena mi padre no paraba de alardear, dándose aires, y a medida que su figura se agigantaba, nosotros nos sentíamos más pequeños. Pero de pronto, se producía un clima de terrible tensión, y entonces lo agarrábamos -mi hermano, mi hermana, mi madre- lo agarrábamos los tres y lo poníamos sobre la mesa, le arrancábamos las piernas y los brazos, lo descuartizábamos. ¿Me explico? Lo golpeábamos hasta reducirlo completamente y luego lo devorábamos. Asunto terminado. Es una fantasía, pero a veces vivimos nuestras fantasías. Cuando hace dos o tres años, lo recordará, Gadafi nos provocó y nos presionó hasta que no soportamos más y lo bombardeamos sin tregua, pudimos comprobar cómo de pronto se ataca brutalmente a una víctima. Nunca más supimos de él. Con *The Destruction of the Father* el recuerdo era tan potente y trabajé tanto, que después me sentí otra persona. Sentí como si realmente hubiese sucedido. La obra me transformó. Es por eso que los artistas siguen trabajando, no porque mejoren como artistas sino porque cada vez soportan más. Por lo tanto cuando hablo de éxito, no me refiero al éxito material, si no al resultado exitoso del proceso creativo.”

“A veces, cuando termino de trabajar, veo que conseguí darle forma tangible a lo que quería expresar. Casi, casi, casi siempre lo consigo. Hay una tensión creciente que surge de mi encuentro físico con el material concreto. De esa tensión creciente, que siempre aparece, surge lo que quiero decir. De pronto uno interpreta esa tensión y consigue expresar lo que quiere. De

pronto se produce una liberación total, como cuando te despiertas con hambre. Es una señal. Si tienes hambre es que lo lograste.”

“En términos estilísticos, en el origen, en el fondo de todo, están los extraordinarios tapices con los que crecí. Viví con ellos desde que nací. Sobre todo con sus historias. Cuento las mismas historias que contaban aquellos tapices, pero con otros medios. Por ejemplo, la historia de Píramo y Tisbe. Es una de mis historias favoritas.”

DK: ¿Tiene que ver con la relación de sus padres?

Hasta cierto punto creo que sí, aunque mis padres no se parecían demasiado a las figuras de las historias de los tapices. Había también otros temas, temas antiguos, del Viejo y el Nuevo Testamento. Historias sobre el placer y la razón. Todos estos temas eran parte de mi vida cotidiana, y es por eso que eran tan reales para mí. Eran parte de mi educación. Soy una artista estadounidense; mi obra ni siquiera se muestra mucho en Francia. Se muestra más en Alemania, en Escandinavia y en otras partes. Pero mi pasado es francés, mi formación, mis ideas, mis valores son definitivamente franceses. La Fontaine es parte de mi educación más básica. Es parte de la *sagesse de nation*: cómo defenderse, cómo sobrevivir. *El lobo y el cordero* fue muy importante para mí, el lobo sermonea al cordero para comérselo, ¡igual que mi padre! *El cuervo y el zorro* es una fábula muy real: sólo tienes que halagar a la gente, así empieza todo. Todavía guardo esas imágenes, de pájaros domesticados... Pero los franceses se sienten muy seguros de sí y tienen una receta para todo. Mi padre solía decir: para la poesía están los clásicos, para la verdad –la dura y horrible verdad– el Viejo Testamento. Y la verdadera *sagesse de nation* deriva sobre todo del Viejo Testamento.

Pero la historia de Píramo y Tisbe no forma parte de la *sagesse de nation*. Es un tema clásico, de la cultura griega. Siempre me interesó particularmente porque es una historia de amor y muerte. Desde pequeña asocié el acto sexual con la muerte. En esa historia, los amantes, en prenda del amor que sienten, se dicen que si alguno de los dos muere, el otro ya no querrá vivir. Mis padres hubieran dicho lo mismo, como si actuaran el papel de Píramo y Tisbe. Pero esa es la historia de ellos, no la mía. Se juraban amor continuamente. Y eso a mí me resultaba muy extraño porque mi padre era una persona promiscua que le era infiel a mi madre cada vez que podía y mi madre lo sabía. Ese era un rasgo muy peculiar de mi padre, porque este hombre promiscuo que se acostaba con medio mundo tenía por ideal la historia de Píramo y Tisbe. Pensaba que si él moría su esposa ya no querría vivir, aunque no estoy muy segura de que eso funcionara en el sentido inverso. A mi madre no le gustaban mucho esas tonterías pero mi padre decía cosas como “¡Te quiero tanto que si te murieras, yo también me moriría!” El día anterior tenía marcas de lápiz de labios en la cara. Mi padre siempre tenía la cara manchada de lápiz de labios. Las declaraciones de amor siempre tenían que ver con la muerte. Mis padres concebían el amor como algo diferente del sexo.

DK: Pero sus padres seguían fieles a la farsa del amor devoto. Actuaban bien los papeles de Píramo y Tisbe.

El amor es eterno, es el sexo lo que lleva a la muerte. Esta es una perspectiva infantil. Vivían con una especie de elegancia que ya no podemos aceptar. Trataban de creerse su historia de amor. Sé que mi madre la creía y que mi padre trataba de creérsela. Creían en sus papeles.

“Para entender el tenor de mi obra, se podría mencionar, como un rasgo general, mi masoquismo. No sé si es una actitud general de las mujeres. En la época de las *Femmes Maisons* (Mujeres casas), el masoquismo se manifestaba de dos maneras: sentía que no tenía derecho a tener hijos ni a ser

artista. Ser artista era un privilegio. Y si consideramos que el arte es un privilegio, luego, por definición, resulta que no lo merecemos. Siempre hay algo que nos estamos negando -nuestro sexo, las herramientas que necesitamos- porque ser escultor puede costar muy caro. Si consideramos que el arte es un privilegio en lugar de algo útil para la sociedad, tenemos que ahorrar y sufrir por el arte, por lo que amamos; tenemos que negarnos a nosotros mismos en nombre del arte. Yo sentía que tenía que ahorrar el dinero de mi esposo en lugar de gastarlo en la escultura. Por eso, en el comienzo, usaba objetos de descarte, algo que luego adquirió un sentido poético, en la medida en que el objeto de descarte se fue valorizando. Esto también es así para otros artistas. En los barrios negros, por ejemplo, la gente hace escultura con desechos porque no tiene dinero para comprar madera nueva. El objeto surrealista, en cambio, es más bien *precioso*, raro, raro en el sentido del tiempo, porque ya no quedan muchos, y raro en el sentido del espacio, porque es difícil encontrarlo. Objetos raros, preciosos, “belleza del material”... Joseph Cornell. No tengo nada que ver con eso.”

“El miedo a la dependencia es crucial para mí y en parte mi arte se ocupa de eso. El desafío es mostrar que soy independiente. Un desafío constante. Tengo que probarlo.”

Primero dibujo, luego traduzco el concepto en cartón y después en cartón corrugado. Déjeme que le muestre. Un tema me atrapa y entonces hago bocetos y dibujos. Eso significa que la obsesión durará varios meses. Después desaparece y reaparece años más tarde. Me siento dentro de una especie de espiral, un movimiento espiralado que me motiva. El material en sí, la piedra o la madera, no me interesa como tal. Es un medio y no un fin. Nadie hace escultura porque le gusta la madera. Eso es absurdo. Uno hace escultura porque la madera le permite expresar algo que no podría expresar con otros materiales.

“El arte surge de la vida. El arte surge de las dificultades que enfrentamos cuando queremos seducir a los pájaros, a los hombres, a las serpientes o a quien sea. Como en una tragedia de Corneille, donde todos persiguen a todos. A ti te gusta A, y a A le gusta D, y a D le gusta C y así. Como hija de Voltaire, educada en el racionalismo del siglo diecinueve, creo que con el debido empeño, el mundo mejorará. Si trabajo como un perro en todos estos... artefactos, conseguiré el pájaro que quiero.”

DK: ¿Y eso sucede alguna vez?

No muy a menudo. El resultado final es bastante desalentador. Es por eso, precisamente, que sigo insistiendo. La resolución nunca llega, es como un espejismo. Nunca me siento totalmente satisfecha. Si lo estuviera, dejaría de trabajar y sería muy feliz. No hay resolución posible, pero uno se siente bien con uno mismo porque ha hecho todo lo que podía, en la medida de su eficiencia. Uno comprendió el problema y la comprensión de un problema es un objetivo válido. Mucha gente se contenta con el simple coleccionismo –coleccionan objetos, mujeres en el caso de los hombres- una actividad menor comparada con la comprensión. Hay muchísimos artistas, por supuesto, pero la mayoría son muy poco interesantes, porque la expresión personal no puede ser un fin en sí mismo o, mejor dicho, la expresión personal puede ser un fin en sí mismo pero no es interesante. Millones de personas toman el desayuno por la mañana pero es muy difícil lograr que el desayuno sea interesante, desde un punto de vista objetivo. Trabajo muy duro y sin embargo nunca -¡nunca!- consigo que la gente entienda lo que quiero decir. Quiero que entiendan que la tenacidad es una virtud y un fin en sí mismo. Más aún, deberían entender que quiero equiparar el sexo al asesinato, el sexo a la muerte. Pero nunca

entenderán el problema de esta ecuación. Debería ser menos dura conmigo misma. No debería seguir persiguiendo el misterio, pero el misterio está siempre ahí y sigo aspirando a resolverlo.

DK: ¿Se refiere a la relación entre el sexo y la muerte?

¿Por qué no puedo confiar en el sexo como algo bueno? ¿Por qué le tengo miedo? ¿Por qué el miedo acaba con la excitación y acerca el sexo a la muerte? He ahí el misterio. Llega un punto en que no sabemos si es placentero o repulsivo. Tampoco sabemos si la muerte es placentera o repulsiva.

DK: Dolorosa.

Dolorosa. Perdemos la noción del límite. Perdemos la excitación del pobre tipo que apuesta a los caballos y no sabe si ganará y se hará rico, o si terminará viviendo debajo de un puente. El miedo a la muerte destruye nuestra noción del límite en el sexo. Quiero llevar ese momento en que la muerte y el sexo son la misma cosa a mi obra.

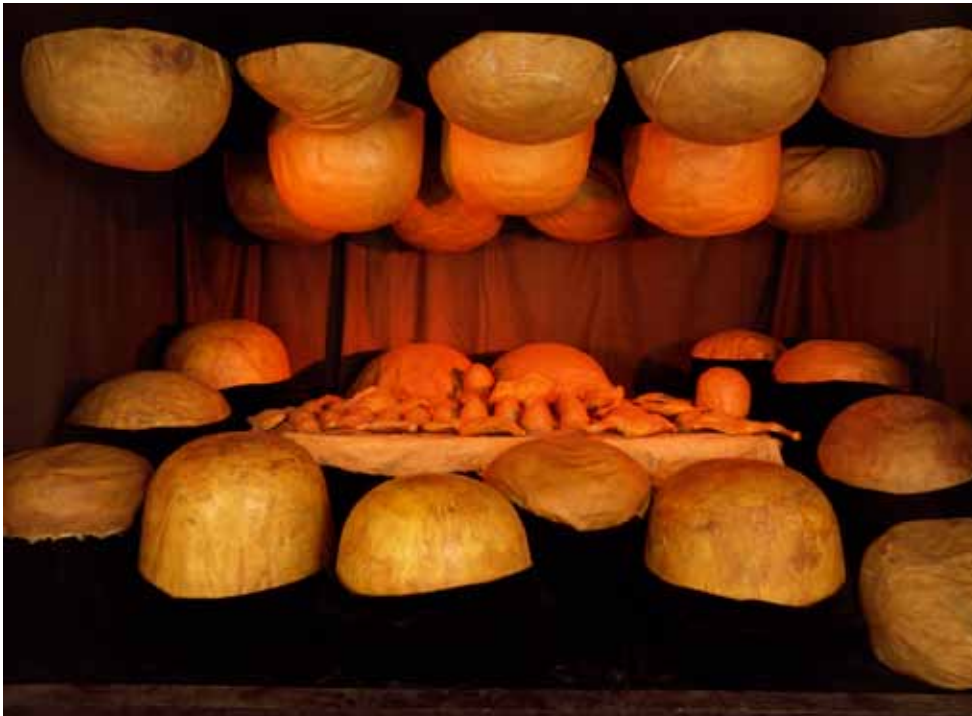
“Es verdad. Mi padre actuaba así porque no era un adulto. Siguió siendo un niño toda la vida.”

DK: ¿Tenía una actitud adolescente?

Sí. Y mi madre era extremadamente sensata, demasiado sensata, sensata al borde de la estupidez. Era totalmente confiable, mientras que mi padre no era para nada confiable, emocionalmente. Es sólo gracias a ella que puedo tener algún tipo de confianza.

DK: ¿Se podría decir entonces que siempre hay en su escultura un punto de vista femenino?

Sí, pero es que yo soy mujer.



Louise Bourgeois. *The Destruction Of The Father* (La destrucción del padre), 1974.
Yeso, latex, madera, tela y luz roja. 237,8 x 362,3 x 248,6 cm.
Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía: Rafael Lobato

DK: Sí, es cierto, pero lo que quiero decir es que en su escultura el punto de vista es el de la mujer confiable que ha sido traicionada, que conoce el sabor de la muerte, una mujer para quien el sexo con el marido está mancillado por relaciones con otras mujeres, y que cree que es así como debe ser, que eso es lo habitual, lo permitido, aunque le desagrada profundamente, en forma inconsciente. Ha dicho que su madre fue un modelo para usted. ¿Su persistencia contra la piedra, su determinación a enfrentarse a la dureza de la piedra, es como la confianza de su madre? ¿Su persistencia es la entereza adulta de su madre frente al infantilismo de su padre, a quien usted ha destruido de alguna manera en muchas de sus obras, a quien usted destruyó en nombre de su madre, para vengarla? No podría asegurarlo. Creo que lo que sucede en la escultura es incluso más personal.

DK: ¿En qué sentido es más personal?

En la obra está mi incapacidad para hacerme querer. La resistencia de la piedra es mi incapacidad para hacerme querer.

“En primer lugar, me casé con un intelectual. Solo le interesaban las ideas. Por lo tanto siempre le interesó saber qué es verdadero y qué no. Lo digo como un gran halago. Mi padre era un escéptico, un descreído. Siempre decía que necesitaba pruebas.”

DK: ¿También su esposo decía eso?

No, mi padre decía eso, y me parecía admirable. Decía: “No creo en nada que no puedas probar. Y te corresponde a ti probarlo.” Intelectualmente, la idea era básicamente la misma, la misma perspectiva. Solo que Robert Goldwater era una persona completamente racional, con la mismas cualidades que mi madre. No me traicionaba. No traicionaba a nadie. Nunca en la vida lo vi enojado. Nunca. Y nunca oí que mi madre levantara la voz, nunca. No es poca cosa.

DK: Sí, es bastante poco común.

Era muy sorprendente. Y para mí era muy considerable porque a mí me daban tremendas rabietas, que me hacían sentir que no sabía hacerme querer. Las rabietas no te llevan a ninguna parte, y menos que menos al amor. La gente te dice: “Eres inmadura, fuera de aquí.” Ahora mismo que tengo éxito como artista, no me siento una persona exitosa. No me siento bienvenida.

“Miro el cubo penetrado por un buen rato. Luego trato de expresar lo que quiero decir, pienso cómo voy a traducir ahí lo que tengo para decir. Intento traducir mi problema a la piedra. El proceso comienza por el taladro que niega la piedra. El problema radica en completar esta negación, cómo sacarle algo a la piedra, sin destruirla completamente, sino más bien venciendo, conquistándola. El cubo ya no existe como una pura forma para la contemplación y se convierte en una imagen. Me adueño de él por medio de la fantasía, la fuerza vital. Lo pongo al servicio de mi inconsciente.”

“Un momento. Déjeme pensar. Mi madre había perdido un hijo. No recuerdo si el primero o el segundo. En cualquier caso, yo era la tercera hija mujer. Mi padre, por supuesto, quería un varón. Eso es un hecho. Mi madre que, como ya le comenté, era una persona muy racional y muy serena, le dijo a mi padre: “No te desalientes con la niña. Es tu viva imagen. ¿No crees?” No estoy muy segura de que él estuviera de acuerdo pero respondió: “Sí, es bonita la niña.” Y entonces mi madre le dijo: “Ya que es igualita a ti, le pondremos tu nombre.” Como verás, mi madre hacía lo posible para que me aceptara. Y hasta cierto punto lo consiguió, aunque mi padre seguía decepcionado por no haber tenido un hijo varón. Finalmente nació mi hermano, pero mi madre empezó a tener problemas de salud. Era una persona bastante fuerte, de las montañas del centro de Francia, pero poco después de que naciera mi hermano, contrajo la gripe española, que en esa época, en 1918, se había extendido por toda Europa. Se recuperó pero no totalmente. Más tarde sufrió un enfisema y siguió enferma el resto de su vida. Después de todo eso, es muy posible que la vida sexual de mis padres cambiara y ya no fuera como antes. Fue entonces que mi padre empezó a fijarse en otras mujeres, a fijarse, insisto. Se volvió muy, muy infantil. Muy inmaduro. Más inmaduro que infantil. Después de la guerra, la Primera Guerra Mundial, buscaba un poco de paz con desesperación, y probablemente la encontraba en las mujeres.”

“El hecho es que Robert me atraía porque podía poner a mi padre en su lugar. Robert era la única persona que era capaz de hacerlo. Mi padre tenía un sentido del humor muy extraño. Contaba unas historias que creía muy graciosas. Pero cuando terminaba de contar una historia, Robert era capaz de decirle: “¿Se supone que eso es gracioso?” Mi padre quedaba totalmente descolocado. No entendía qué había pasado. Robert era muy eficaz.”

DK: Tuvo tres hijos con Robert.

Correcto. El matrimonio funcionó. Correcto. Pero Robert no quería tener hijos. Solía decir: “Ya me tienes a mí.” Se molestó bastante con la idea. Pero después cuando llegaron los niños, fui yo la que perdí el interés y él se hizo cargo del cuidado de los niños. Era un padre muy afectuoso. Los hombres son extraños. Se supone que era yo la que sería más dulce con los niños pero no fue así, él era más dulce con ellos que yo. En realidad no hace falta tener hijos. Dios sabe que el mundo no necesita más niños.

DK: Pero la familia es muy importante en su obra. ¿Cómo afectó su obra la maternidad? ¿Trabajaba cuando tuvo a sus hijos?

Sí, naturalmente. Pensaba que no merecía a los niños, que eran un privilegio. Y también que el arte era un privilegio. El arte es un privilegio, una bendición, un alivio. Privilegio significa que has sido favorecido, que lo que haces no te corresponde del todo, no se debe sólo a ti, sino que es una especie de favor que te ha sido concedido. El privilegio te otorga ciertos derechos cuando en realidad no los mereces, te concede algo que los demás no poseen. El arte es un privilegio que me fue concedido y tuve que ejercerlo y estar a la altura, más todavía que con el privilegio de tener hijos. Todo el funcionamiento del arte descansa en una serie de privilegios, y ya es un privilegio ser parte de ese mecanismo.

DK: ¿Entonces, siguió haciendo arte para dar prueba de ese privilegio, para estar a la altura?

Absolutamente. El privilegio era el acceso al inconsciente. Tener acceso al inconsciente es un gran privilegio. Sentía entonces que debía merecer ese privilegio, y ejercerlo. Tener la posibilidad de sublimar a través del arte era un privilegio. Hay que aprender a sublimar. No todos pueden porque no tienen acceso al inconsciente. Esa posibilidad es algo muy especial y también algo muy doloroso. Pero no hay posibilidad de escape una vez que ese acceso te ha sido concedido, una vez que has sido favorecido con esa facultad más allá de tu voluntad.

“Mi feminismo se expresa mediante un profundo interés en lo que hacen las mujeres. Pero soy una persona muy solitaria. Reunirme con otra gente no me ayuda; no me ayuda en lo más mínimo. Lo que verdaderamente me ayuda es reconocer mis propias incapacidades y exponerlas. Otra conclusión muy triste a la que he llegado es que sólo me gusta la gente que me ayuda. Es una conclusión realmente triste.”

DK: ¿Pero no cree que hay un prejuicio particular con las artistas mujeres?

No. Hay muchos artistas que han sido ignorados. Ese es el problema. Ser ignorado no es lo mismo que ser discriminado. No creo que se haya discriminado a muchas artistas, pero sí que se las ha ignorado. En parte eso es así porque el hombre se comporta como un lobo frente al resto de los hombres, el hombre puede ser un lobo para el resto de los hombres.

DK: ¿Entonces no cree que ha sido discriminada por ser mujer?

No, no lo creo. Pienso que he sido completamente ignorada, un destino que comparto con otros. Pero no es culpa de nadie. Es esa la condición del mundo.

DK: ¿No cree que eso está relacionado al funcionamiento del campo artístico? ¿Por qué habría sido ignorada si no es por el sistema artístico?

Fui ignorada porque nadie exponía mi obra en ese momento. Es parte de la indiferencia del sistema, pero eso es así en cualquier sistema, que favorece sólo a unos pocos. Ahí está mi obra, a pesar de todo.

DK: Pero insisto, ¿por qué cree que nadie exponía su obra?

Eso tiene que ver con el éxito. Nada tiene más éxito que el éxito, como suele decirse. A menos que uno acceda a eso que se llama éxito, simplemente no existe. La gente no te hace daño, al menos deliberadamente, si tienes éxito, pero te ignoran si no es así. No siempre queda muy claro en qué consiste el éxito, pero cada quien sabe si lo ha alcanzado. Si tienes éxito, tendrás amigos maravillosos y todo estará muy bien, pero nada habrá cambiando.


“La historia del arte no me interesa, ni tampoco los estilos académicos que no son más que una sucesión de modas pasajeras. El arte no trata sobre el arte, sino sobre la vida, y en eso consiste todo. Digo esto a propósito de toda la academia de artistas que han intentado vincular el arte de finales de los ochenta al estudio de la historia del arte: eso no tiene nada que ver con el arte, sino con la apropiación, con un intento de demostrar que puedes hacerlo mejor que el próximo, y que un historiador del arte es mejor que un artista común. Los historiadores del arte deberían preocuparse por hacer lo suyo con dignidad y no demostrar que son mejores que los artistas.”

“El sentido del arte moderno es seguir buscando nuevos modos de expresión para el artista y sus problemas, sabiendo que no existen caminos ni acercamientos preestablecidos. Se trata de una situación bastante dolorosa y el arte moderno consiste precisamente en enfrentarse a la situación dolorosa de que no hay caminos establecidos para la expresión del artista. Es por eso que el arte moderno sigue existiendo, porque eso sigue siendo así, porque es así la condición humana.”

DK: ¿Cree que el arte moderno tiene una relación especial con la dificultad dolorosa para expresarse que enfrenta el artista en el mundo moderno?

Definitivamente. El arte moderno trata sobre el dolor de no poder expresarnos adecuadamente, expresar las relaciones íntimas, el inconsciente, no poder confiar en el mundo para expresarnos más directamente. El arte moderno habla del intento de conservar la cordura frente a esta situación, al menos tentativa y temporariamente, mediante la expresión. El arte surge de nuestros fracasos y de nuestras necesidades más acuciantes, de la dificultad de ser nosotros mismos cuando no nos prestan atención. La sensación de abandono, de desatención abunda en el mundo moderno, y también la necesidad de reconocimiento no satisfecha. El arte es una forma de auto reconocimiento y es por eso que siempre será moderno.

Links sobre la artista

 [links.doc](#)

El CD incluye un listado de enlaces con notas, entrevistas, reseñas y videos en español e inglés sobre Louise Bourgeois.

Textos críticos

Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido



Louise Bourgeois. *The Feeding (El dar de comer)*, 2007. Gouache sobre papel. 60 x 45,7 cm. Col. Museum of Modern Art, Nueva York. Fotografía: Christopher Burke

Textos críticos

El primer volumen del catálogo Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido **reúne siete ensayos de destacados críticos, psicoanalistas e investigadores que analizan desde diversos campos teóricos los conceptos que organizan la exhibición. Los textos amplían el punto de vista del curador, Philip Larratt-Smith, presente en el catálogo en dos ensayos centrales. El historiador y crítico de arte Donald Kuspit, la escritora y artista Meg Harris Williams, los psicoanalistas Paul Verhaeghe y Julie de Ganck, y las especialistas en arte, psicoanálisis y feminismo Juliet Mitchell, Mignon Nixon y Elisabeth Bronfen profundizan el eje curatorial y suman reflexiones necesarias para la comprensión de la vida y de la obra de Louise Bourgeois.**

Estos ensayos son reproducidos aquí parcialmente. El CD incluye una versión más extensa de los mismos. La versión completa forma parte del catálogo.

Introducción: la escultura como síntoma, por Philip Larratt-Smith

● [escultura-como-sintoma.doc](#)

Traducción de Graciela Speranza

¹ Su matriz motivacional toma la forma del quiasmo. “Heredé la racionalidad de mi madre y el corazón enfermo de mi padre”, afirma Bourgeois (Louise Bourgeois, “Self-Expression Is Sacred and Fatal”, en Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Ammann Verlag, Zürich, 1992, p. 185); juzgaba a su madre racional y reservada y a su padre expresivo e indulgente consigo mismo. Aún así, cuando murió su madre abandonó las certezas de las matemáticas y las estructuras lógicas de la filosofía por la expresión personal del arte, en un movimiento hacia la identificación paterna; y cuando murió su padre volvió al auto examen racionalista del psicoanálisis, en un movimiento hacia la identificación materna. Toda su obra oscila entre estas dos identificaciones. De ahí la fuerte identificación materna de las obras tardías, incluida *Maman* y las obras en tela.

² LB-0630 (nota suelta sin fecha, circa 1960).

³ Bourgeois continuó escribiendo asiduamente en sus diarios, en notas sueltas, cuadernos de notas, e incluso en el frente y en el reverso de sus dibujos. Escribió también cuatro artículos para *Artforum* (“Child Abuse” en diciembre de 1982, “Freud’s Toys” en enero de 1990, “Obsession,” un artículo sobre Gaston Lachaise, en abril de 1992, y “Collecting: An Unruly Passion” en verano de 1994, todos de orientación psicoanalítica), y concedió muchas entrevistas durante su vida en las que conversó con Donald Kuspit, Christiane Meyer-Thoss, y otros.

⁴ “From the Inside Out,” *Artforum*, 13 (marzo de 1975), p. 27; citada en Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982, p. 29.

[...] Los escritos psicoanalíticos registran su caída en una severa depresión durante los años cincuenta, de la cual la agorafobia fue apenas uno de los síntomas más evidentes. Bourgeois tenía plena conciencia de que la crisis nerviosa desgarraba su vida familiar y minaba su identidad como hermana, esposa y madre. Peor aún, trabajar se había vuelto casi imposible. Su principal defensa contra la depresión era hacer arte para poner en acto el movimiento ritual de la pasividad a la actividad al que se refirió y sobre el que escribió más de una vez. El proceso artístico le permitía canalizar y al mismo tiempo transformar la libido contenida y la agresión consigo misma y con los otros en formas simbólicas y a través de acciones simbólicas tales como cortar, perforar, esculpir y verter. Cuando no encontraba esta vía de escape, se sentía atrapada en un círculo vicioso de frustración, hostilidad y culpa.

Si el trauma que le produjo la muerte de la madre en 1932 había sido el motivo principal del abandono del estudio de las matemáticas y la filosofía para dedicarse al arte, la muerte del padre en 1951 obró como catalizador de su decisión de iniciar la terapia psicoanalítica.¹ En sus años de juventud, había visto a su madre reparar rasgaduras y agujeros en los tapices que pasaban por el taller familiar en Antony. Bourgeois tomó esta actividad como modelo de las posibilidades restauradoras del arte. En una nota suelta sin fecha escribió: “por qué escultura – porque – las experiencias / alcanzadas trabajando son las más profundas y / más significativas [...] / *La escultura son los otros / o más bien la arcilla son los otros y / el escultor es el yo. son situaciones / concretas y precisas.*”² Durante la mayor parte de su vida, el arte fue la forma primordial de reparación psíquica, aunque en el período de depresión más aguda el psicoanálisis obró como sustituto del arte, al tiempo que le ayudó a descubrir cómo seguir haciendo arte. Los escritos psicoanalíticos dan consistencia textual a un período relativamente desconocido entre 1952, cuando todavía componía la serie de sus *Personajes* en madera, monolíticos y segmentados, y 1964, año en que exhibió un conjunto de obras recientes en la Stable Gallery de Nueva York.³ Los textos dejan constancia al mismo tiempo del lugar fundamental que el psicoanálisis ocupa en el desarrollo artístico de Bourgeois, con una riqueza de detalles y una paleta emocional que corroboran la observación de Lucy Lippard: “pocas veces el arte abstracto se informa de modo tan directo y honesto a partir de la psiquis del creador”.⁴

Junto con el marxismo, el otro gran paradigma teórico y práctico del siglo XX, el psicoanálisis se convirtió en lengua franca para la intelectualidad estadounidense en los años treinta y cuarenta. Los artistas del expresionismo abstracto, contemporáneos de Bourgeois, conocían la obra de Freud y



Louise Bourgeois, *Couple IV (Pareja IV)*, 1997. Tela, cuero, acero inoxidable y plástico. 50,8 x 165,1 x 77,5 cm. Vitrina victoriana de madera y vidrio: 182,9 x 208,3 x 109,2 cm. Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía: Christopher Burke

Jung y pensaban su arte en relación con el inconsciente y el lenguaje visual del mundo onírico, ideas todas heredadas del surrealismo. Los escritos de Bourgeois, sin embargo, vienen a demostrar que su relación con el psicoanálisis era de otra naturaleza y magnitud. Ningún otro artista quizás ha entablado una relación más profunda con la psicología y el psicoanálisis. Bourgeois creía firmemente que el artista poseía una vía de acceso privilegiada al inconsciente y una peculiar capacidad para expresar la realidad psíquica esencial en forma simbólica. Consideraba que aunque el proceso de la creación artística no entraña la posibilidad de cura permanente para el artista, podía al menos ofrecerle un alivio momentáneo o una suerte de exorcismo del trauma pasado. Ahondando en la exploración del inconsciente, el artista, paradójicamente, desarrolla la capacidad de crear poderosas imágenes de trascendencia universal. El psicoanálisis y la escultura ofrecen formas diversas del conocimiento que se funden en la práctica artística de Bourgeois.

A propósito de la instalación de sus *Personajes*, Rosalind Krauss observó que la “naturaleza del encuentro” era una “proyección del Inconsciente en el espacio de lo real”.⁵ Los escritos psicoanalíticos revelan que los rígidos *Personajes*, tan sobrecargados en la parte superior que apenas pueden mantenerse en pie y deben atornillarse al suelo, reflejan la fragilidad interna de su psiquis. Como la propia artista, están literalmente tiesos de miedo. Bourgeois dio a estos sustitutos suyos naturaleza portátil, volviéndolos así dependientes e inseparables de ella, por lo que pueden interpretarse, en el sentido inverso, como expresión de su miedo al abandono. Los títulos reflejan sus propios estados de ánimo: *Persistent Antagonism* (1946-48, *Antagonismo persistente*), *Dagger Child* (1947-49, *Niño-puñal*), *The Tomb of the Unknown Child* (1947-49, *La tumba del niño desconocido*), *The Observer* (1947-49, *El observador*), *The Blind Leading the Blind* (1951, *El ciego guiando a los ciegos*), y así.⁶ Estas obras representaban el “duelo” para Bourgeois –no solo por el padre, muerto en 1951, y por los seres queridos que había dejado en Francia cuando emigró a los Estados Unidos en 1938, sino también el duelo por la propia integridad psíquica que se desintegraba-, e incluso quizás el duelo anticipado por ella misma, en tanto no tenía certeza de poder superar la depresión con vida. [...]

⁵ “Magician’s Game: Decades of Transformation, 1930-1950,” en *200 Years of American Sculpture*, Boston, David R. Godine, con el Whitney Museum of Modern Art, Nueva York, 1976, p. 168; citada en Wye, op. cit. p. 20.

⁶ Algunos eran de madera al natural, otros estaban pintados con toques de azul de Prusia y otros estaban pintados de negro con toques rojos. Formalmente, las esculturas guardan relación con el lenguaje del expresionismo abstracto que reinaba en la escena del arte por entonces y con los tótems primitivos.

El retorno de lo reprimido, por Philip Larratt-Smith

● pls_retorno.doc

Traducción de Graciela Speranza

[...] Con el fin de darle una expresión inconsciente a su conflicto edípico, Bourgeois creó una forma triádica: una forma que era lo bastante abierta como para contener narraciones múltiples y posiciones de sujeto cambiantes, pero que además estaba sujeta a la condensación y el desplazamiento característicos del mundo onírico. *Janus Fleuri* plasma la estructura triádica de la situación edípica: los términos individuales de la tríada pueden rotarse y desunirse, pero la estructura de base permanece fija. La grieta central de los pliegues arrugados en donde convergen los dos pechos/falos idénticos se asemejan a los labios y la abertura de una vagina, que es aquí el tercer órgano sexual. Este punto terciario que une dos polaridades equidistantes traza el vértice de un triángulo imaginario. Como un teorema, *Janus Fleuri* establece de manera concisa las coordenadas de los conflictos y las pasiones edípicos bloqueados de Bourgeois. [...]

El primer diálogo triádico tiene que ser el núcleo de la familia Bourgeois, Louis – Josephine – Louise, una lectura que reúne el falo del padre y el pecho de la madre. En el umbral de la pubertad, un poderoso sentimiento de amor y celos por su padre coexistía con una solícita devoción por su madre enferma, lo cual no logra ocultar la fantasía incestuosa de tomar el lugar de esta última en el lecho conyugal. En una nota suelta de 1959, Bourgeois consigna diversas precauciones compulsivas que tomó para “proteger” a su madre de “gente” que quizás “la lastimara”, lo que equivale a decir que desplazó hacia los demás sus propios e inaceptables deseos de que su madre muriera. “Definitivamente / su muerte me alivió y me metí yo misma en su cama”: la afirmación combina una exteriorización simbólica de sus deseos incestuosos por el padre prohibido con una racionalización formulaica de las razones de su “alivio” que desplaza y disfraza la fuente de su placer inconsciente: “cuando murió dije que al menos / [ella] ya no sufriría”. El hecho de que después Bourgeois mantuviese viva la memoria de su madre “como una expiación” no hace sino confirmar su sensación de culpa¹. *Janus Fleuri* representa las polaridades e impulsos contradictorios del amor y el odio, pero también la posibilidad de la reparación: “yo quería mantenerla con vida (el / juramento) significa que estaba intentando o no / que muriera; entonces lo que sentía era una mitigada y / cruda agresión (es innecesario saber la / razón) = tenía ganas de matar – pero eso nunca / lo había sentido – actuaba como si fuese a salvarla”².

Otra permutación del diálogo triádico es el ahora canónico triángulo amoroso de Louis – Sadie – Louise. Louis contrató a Sadie Richmond Gordon para que les enseñara inglés a Louise y a sus hermanos y la convirtió en su amante. Que Sadie fuera muy unida a Bourgeois y viviera bajo el mismo techo (como “un mueble cualquiera”, según la mordaz frase de Bourgeois³) volvió la relación harto traumática. Más aún, la relación de Sadie y Louis ocurrió cuando Bourgeois estaba llegando a la pubertad y tomando conciencia de su sexualidad (el diario de 1923, que se remonta a cuando Bourgeois tenía once años, registra que ella es consciente de que los chicos la miran). Pero así como Dora facilitó el amorío de su padre con Frau K. al pasar tiempo con Herr K., Bourgeois facilitó el romance de su padre al meterse en el papel de enfermera de su madre. No menos que su madre Joséphine, también ella es cómplice del amorío de su padre, lo que agrega una capa más a su culpa posterior. El amor que Bourgeois sentía por Sadie, con la intensidad típica de su edad, es análogo a los sentimientos que Dora abrigaba por el “adorable cuerpo blanco”⁴ de Frau K.; era además una identificación inconsciente con su padre. Si “la figura paterna compuesta forma la base ideal del yo”⁵, entonces estas diversas configuraciones triangulares solo pueden haber contribuido al yo escindido de Bourgeois.

[...] Bourgeois escribió después que “la historia de Sadie es casi tan importante en mi vida como la historia de mi madre. El móvil de las obras es una reacción negativa en contra de ella”⁶. Puede decirse que el relato de la “doble traición” del padre y la madre, llevada a cabo por Louis y Sadie, culmina en *The Destruction of the Father* (*La destrucción del padre*, 1974), la puesta en escena de una fantasía asesina en medio de partes corporales fragmentadas. El impasse

¹ LB-0124 (17 de septiembre de 1959).

² LB-0654 (14 de noviembre de 1966).

³ “Child Abuse”, *ArtForum* 20, no 4, diciembre de 1982, pp. 40-7; reproducido en Bernadacy Obrist, p. 133.

⁴ *Fragment*, p. 54

⁵ Glover, p. 121.


⁶ En ocasión de la retrospectiva de Bourgeois en el MoMA en 1982, la artista creó una proyección de diapositivas llamada *Partial Recall* (Recuerdo parcial) que se presentó junto a la obra y que más tarde se convirtió en un libro de edición limitada, *Louise Bourgeois: Album*, publicado en 1994. Primero se publicó una selección del mismo con el título “Child Abuse” en *ArtForum* vol. 20, no 4, diciembre de 1982. La interpretación psicoanalítica que hace la propia Bourgeois de su infancia —y que de inmediato se convirtió en el lente crítico con que mirar su producción— proporcionaba a los críticos una herramienta hermenéutica que era tan estéticamente conveniente como ideológicamente agradable. La verdadera complejidad de su situación edípica se ha aclarado solo gracias al descubrimiento de sus escritos psicoanalíticos.

⁷ Stekel, p. 19.

⁸ Si en el esquema edípico estándar, el niño que desea a la madre (ello) es amenazado de castración por el padre (superyó), cabría imaginar que para la niña los términos se invierten, o sea que la formación del super-yó está ligada a la ley materna.

edípico suscita una “idea parricida” que expresa el “deseo de liberarse de una fijación paterna exacerbada” y “de unos celos que no le permiten al paciente compartir al padre con los demás hermanos”⁷ (o, en el caso de Sadie, la hermana sustituta). En la descripción que hace Bourgeois de esta instalación, los niños devoran al padre autoritario para poner fin a su reinado. Sin duda alguna, su hostilidad asesina hacia su padre sugiere una regresión a la fase pre-edípica. Pero comerse al padre es incorporarlo en el propio cuerpo, una representación simbólica del acto sexual. La culpa que sobreviene a esa matanza no es sino una cortina que oculta la verdadera causa de la culpa, que se desprende de haber puesto en acto de manera simbólica su deseo reprimido de acostarse con su padre y haber usurpado el lugar de su madre⁸.

El niño, el contenedor, y el claustro: la vocación artística de Louise Bourgeois, por Meg Harris Williams

 williams.doc

Traducción de Martín Schifino

¹ “Interview with Marie-Laure Bernadac”, *Pensée-plumes*, catálogo de exposición, Paris, Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, 1995; reproducido en Bernadac y Obrist, p. 302.

² “Statements”, Meyer-Thoss, p. 178.

³ LBD-1950 (25 de enero de 1950).

⁴ Adrian Stokes, *Painting and the Inner World*, Londres, Tavistock, 1963, reproducido en Wollheim, p. 228.

⁵ “Tender compulsions”, reproducido en Bernadac y Obrist, p. 305; véase LBD-1991 (21 de febrero de 1991) and LBD-1994 (6 de junio de 1994) sobre el color azul. También recuerda el uso que Bourgeois le dio a la terraza de su edificio de departamentos como un estudio al aire libre en su primera época en Nueva York, donde sus *Personages* se volvían parte de la línea de los edificios (como se ve en una foto). La escala arquitectónica de *Maman* la emparenta con los rascacielos aunque haya sido creada para el Turbine Hall de la Tate Gallery.

⁶ *Painting and the Inner World*, reproducido en Wollheim, p. 72.

⁷ En el sueño un sirviente dice: “qué es / un símbolo - Es una cosa que / pretende ser otra. / Sabes esa mujer a la que llamas / Madre, ella en realidad es “La Muerte” su / cuerpo es como un canasto de mimbre / debajo del vestido” [...] LB-0257 (15 de enero de 1959).

⁸ En el film de Cajori y Wallach se la ve guiándonos a través de una de sus Cells y diciendo: “no parece que hubiera una salida — pero la hay”. Le gustaba la tridimensionalidad, en parte, por la oportunidad que le daba de construir ventanas, y sentía que incluso los tapices, para ser mejores obras de arte, podían tener hoyos, no solo las “hendiduras” naturales, lo que los volvería más esculturales. Véase la reseña de Bourgeois de la exposición “Wall Hangings” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en *Craft Horizons* 29, no. 2 (marzo – abril 1969), reproducido en Bernadac y Obrist, p. 87.

⁹ “Interview with Trevor Rots,” en Bernadac y Obrist, 194. Bourgeois se identifica con Penélope en sus diarios y cita a Atenea como la diosa del tejido.

[...] En las icónicas series de arañas de Bourgeois, sobre todo en la gigantesca *Maman*, los aspectos masculinos y femeninos del objeto combinado logran un “equilibrio” y acentúan la verdadera dimensión de la impotencia del niño en proporción a su fuente de autoconocimiento. Bourgeois cuenta que, alentada por su madre, caminaba tambaleándose entre muebles de salón más altos que su cabeza. Ha dicho que quería ser capaz de circular por debajo de la escultura, en relación con las muchas “carpas” de juguete (“esculturas textuales”) que hiciera de niña, teniendo en cuenta el hecho de que los amplios tapices que restauraba la familia habían servido originalmente para dividir habitaciones y recordando además jugar debajo de la mesa familiar, como en su escultura temprana *The Blind Leading the Blind* (*Los ciegos que guían a los ciegos*), que ella asociaba con el ver las piernas de sus padres que iban de un lado a otro mientras preparaban la cena. Las complejas patas articuladas (como componente masculino) son además los miembros de la familia abandonados de los *Personages* (*Personajes*), llorados y reconstituídos y sostenidos en equilibrio mediante el fulcro del cuerpo femenino con su bolsa colgante de huevos. La bolsa recuerda todas sus obras colgantes, enraizada en el recuerdo infantil de plantas de porotos y sillas suspendidas de las vigas del granero, y sugiere un nacimiento inminente: los huevos blancos de mármol son los hermanos de Louise, los bebés del mundo. Las patas cuidadosamente apoyadas son fuertes y se refuerzan mutuamente, formando una serie de arcos que salen en forma radial del cuerpo central. Cada pata es un “arco de histeria”, un atado ovillado de músculo y nervios, que recuerda los rollos de tapices estrujados en el río Bièvre, o las madejas de pelo arqueadas de sus dibujos “Altered States” (*Estados alterados*, que ella consideraba uno de sus “mejores” dibujos)¹. La contención formal (bronce pulido) envuelve hebras de turbulencia o una excitación sexual volcánica, antes de que estas estallen sin forma. El pelo, escribe Bourgeois, “representa la belleza”². Es belleza cuando se lo esculpe; pues el artista, como ella señala, no “sirve la belleza en bruto; se lo / debe consumir, asimilar y recrear”.³ [...]

Maman se sobrepone a la agorafobia para lograr lo que Stokes llamaría “beneficencia en el espacio”⁴ al desplegarse hacia abajo, cartografiando el espacio-cielo, de un modo que puede asociarse con el amor de Bourgeois por la geometría y el efecto “calmante” del papel cuadriculado y del color azul, todas cualidades asociadas con su madre.⁵ En este sentido, la escultura encaja en la definición de Stokes de la arquetípica “madre triunfalmente llorada”.⁶ Vuelve sobre un sueño pesadillesco en el que la madre de Bourgeois aparecía como la Muerte, bajo la forma de una canasta de mimbre cubierta de ropas.⁷ *Maman* evoca el miedo y la aprehensión pero es abierta, de una belleza contenida. Hay varias piernas-escalera (líneas de energía) y varios espacios entre ellas, que conducen hacia fuera del claustro, hacia al cielo que está más allá y de vuelta hacia dentro.⁸ Juntas entrelazan un contenedor, a la manera de figuras clásicas como Atenea y Penélope, y afirman la naturaleza religiosa de la “fe en la acción simbólica”⁹ de Bourgeois. [...]

Más allá del retorno de lo reprimido: el arte infraterreno de Louise Bourgeois, por Paul Verhaeghe y Julie De Ganck

● verhaeghe_deganck.doc

Traducción de Marcelo Cohen

[...] En el intento de representar lo impensable fracasan hasta las pesadillas; nos despertamos antes del enfrentamiento final con lo que es literalmente insoñado. Los ataques de insomnio de Louise pueden entenderse como guardias nocturnas para mantener el horror a raya; los dibujos hechos durante la vela hacen las veces de conjuros para contener el peligro de lo Real introduciéndolo en lo simbólico. Este es el nivel final, el de la lucha en la frontera con lo verdaderamente inconsciente; del enfrentamiento con las fuerzas fundamentales que nos mueven. Eros empuja hacia la síntesis, la destrucción de toda individualidad en una fusión mortal. Tánatos precipita hacia el análisis, la destrucción de toda unidad y el nacimiento del individuo en un mortal aislamiento. Ambos principios gobiernan el mundo orgánico, de la química a la relación macho-hembra. En general su reino permanece inconsciente para nosotros y sólo les hacemos frente en esos momentos que llamamos “existenciales”: muerte, nacimiento, sexo. Pero incluso entonces solemos estar bien defendidos porque hemos enterrado ese Real bajo las capas de lo Simbólico, de costumbre una mezcla de formas religiosas, científicas y artísticas. En algunos casos esta defensa es perforada; lo que significa que deben construirla de nuevo por sí mismos y para sí. Es lo que le sucedió a Louise Bourgeois.

Como se ha sugerido antes, la mejor denominación para su obra del período que tratamos (en términos amplios incubada en la década de 1950 y producida mayormente en las de 1960 y 1970), es *infraterrena*. Sería útil la palabra *ctónico*, que derivaría del griego como la inglesa *chthonic* y significa “perteneciente a la tierra, subterráneo”, pero en español no existe. El arte infraterreno debe distinguirse de y contraponerse al arte edípico, que de un modo u otro es siempre un procesamiento sexo-genital y relacional de esas fuerzas originalmente indiferenciadas y más angustiantes. En las obras infraterrenas no hay casi un procesamiento de esta índole, como muestran las diferentes versiones de *Soft Landscape* (*Paisaje blando*, 1963-1967), *Portrait* (*Retrato*, 1963), y *Lair*. *Amoeba* (*Guarida*, *Ameba*, 1963-1965), *Le Regard* (*La mirada*, 1966), *Germinal* (1967), *Avenza* (1968-1969), *Cumul* (*Cúmulo*, 1969) y *Sleep* (*Sueño*, 1967). En nuestra opinión estas obras no pueden ser interpretadas porque en sí mismas son primeros intentos de interpretar lo que no puede representarse por completo. En palabras de Louise: “No es una imagen lo que busco. Tampoco una idea. Es una emoción que quiero recrear, la emoción de querer algo, dar algo y destruir algo”.¹ Dado que lo infraterreno o “ctónico” precede al tradicional nivel erótico, no sorprende que Louise Bourgeois rechazara las interpretaciones sexuales de su obra.² Las interpretaciones tan mecánicas dicen más de los interpretadores que de la obra.³ [...]

¹“Statements”, Meyer-Thoss, p. 194.

²Jerry Gorovoy, entrevista con Paul Verhaeghe, julio de 2010.

³En un documental producido por la BBC y dirigido por Jill Nichols (*Imagine... Louise Bourgeois Spider Woman*, 2007), sólo el escultor Antony Gormley propuso una lectura diferente: “[...] ha transformado su dolor en forma [...] es para la angustia, para la angustia, que necesitamos encontrar una forma.”

Los celos sublimes de Louise Bourgeois, por Juliet Mitchell

Traducción de Martín Schifino

● mitchell.doc

[...] celos, el otro / tipo consigue lo que yo quiero (te ciega de furia, te predispone / a hacer cualquier cosa). Torrente de odio e impulso destructivo. / La energía creativa parece estar relacionada con ese torrente de fuerza / emocional que se desvía apenas por obra de una mano que da / tranquilidad. Confianza en el buen sentido. Esa confianza que transforma el / odio en obra [...].”¹

Lowenfeld no la habrá reconfortado como un amigo o un miembro de la familia; sospecho que sus ausencias, de las que regresaba demostrando que podía aceptar el violento rechazo de Bourgeois (o la historia de su violento rechazo), y una presencia frente a la cual ella podía entender cómo transformar su producción artística, producían ese efecto “tranquilizador en el buen sentido”. De acuerdo con sus notas, Lowenfeld consideraba que el problema dominante de Bourgeois era

su incapacidad para aceptar la propia agresión². Ya en 1980, cuando lo veía durante otro período de análisis, ella podía escribir: “No olvido ni perdono / Es el lema del que se alimenta mi obra”³. No debía internarse en los corredores de la memoria como modo de vida pero sí hacerlo por su arte y sus “éxtasis”. Debía experimentar el pasado y “transferir a una escena de hoy / emociones que tuve hace 40 años [...] / pero estaba este éxtasis / presente hace 40 años... / *Vivo en el Pasado. Revivo cada día / partes de mi pasado* [...] / un absoluto malentendido / [...] dolor agónico”⁴.

La tarea que se impuso fue preservar las emociones vivas y sin pulir, pues sus esculturas habían de hacer consciente lo que todos experimentamos de manera inconsciente. Debía pasar de lo “abarcador a lo preciso”, algo que equipara con un desplazamiento de lo “inconsciente a lo consciente”⁵. Lo que capta de lo reprimido, de lo cual su historia individual es solo una instancia de lo que todos compartimos, debe insertarlo en el objeto artístico donde podamos comprenderlo: “En términos de escultura nos volvemos específicos y visualmente comprensibles y satisfactorios para mí y para el espectador”⁶. Así, ella debe tener más, no menos, síntomas; tanto las experiencias buenas como las malas deben intensificarse: “Caigo bien a la gente [...] eso vive como un sol en lo hondo de mí [...] pero soy capaz de matar a alguien de rabia”⁷.

No se trata simplemente, para Bourgeois, de convertir en literal y concreto lo que siente y experimenta; se trata de internarse en lo insoportable/incognoscible (que como tal está reprimido) y volverlo consciente de una forma visible. De ahí que sea difícil hacer asociaciones libres durante la terapia; ella debe hacerlas en el arte. Sus papeles ofrecen una red de asociaciones de ideas. Lo cual es algo distinto de la ausencia de censura que subyace a la “asociación libre” en cuanto sola y única (pero difícil) exigencia que se le hace al paciente que usa el psicoanálisis como terapia. Como todos sus objetos, *Spiral Woman (Mujer espiral)*, que ella misma considera una escultura emblemática, ilustra este proceso asociativo: Lowenfeld se ha ido de vacaciones, de modo que para quedar a mano ella se distancia de él emocionalmente, lo que la aterra. Para trabajar debe sentirse frustrada y culpable; puede que la culpa surja de que quiere atacarlo; atacarlo verbalmente es también querer atacarlo físicamente: ella relaciona ese hecho con la violencia física que implica estrujar tapices (la infancia); ella le hace eso a él y se lo hace a sí misma [...].

¹LB-0455 (17 de diciembre de 1951).

²LB-0158 (20 de marzo de 1964).

³LBD-1980 (27 de enero de 1980).

⁴LB-0566 (nota suelta sin fecha, circa 1956).

⁵Conversación con Jerry Gorovoy, 29 de octubre de 1998 (LB-0559).

⁶Ibid.

⁷LB-0322 (1ro de octubre de 1963).

L., por Mignon Nixon

● nixon.doc

Traducción de Marcelo Cohen

[...] Los escritos de Bourgeois no solo expanden el archivo del psicoanálisis sino que lo transforman. En particular, llevan la agresividad femenina al primer plano de ese saber; hacen de ella su principal tema. La tónica de violencia y su fruto de ansiedad, culpa y miedo dominan estas páginas, con lo que precipitan el análisis y le dan dinámica a su esencia. El 14 de julio de 1956, leyendo a Melanie Klein, Bourgeois hace uno de sus raros comentarios sobre el tratamiento mismo. “(Parece que para Lowenfeld / este es / el problema básico) / lo que me da miedo / es mi agresividad) y este núcleo / encajaría con Melanie Klein / y Freud).”¹ Bourgeois era una lectora atenta de Melanie Klein, y ahora sabemos que las teorías de esta tuvieron un papel temprano y prominente en su propio análisis.² Lowenfeld postuló la angustia de la agresividad —miedo a los propios impulsos destructivos y sus efectos dañinos— como problema básico de su analizada, una clásica posición kleiniana. A lo largo de toda su vida artística Bourgeois rendiría elaborado homenaje a esta teoría, cuyo alcance su trabajo también expande decisivamente. Rompiendo una y otra vez el tabú cultural que pesa sobre la agresión materna, por ejemplo, creó obras en que la angustia de la agresividad se extiende provocadoramente a la relación de la madre con el niño. A medida que la ira o “colère” crece, y se actúa en la escena doméstica, las vicisitudes de la furia y el remordimiento caen bajo el escrutinio superlativamente escrupuloso de la escritora del diario. “Estaba tan furiosa que / me daba miedo lo que / podía llegar

¹LB-0158 (20 de marzo de 1964).

²Para una reflexión sobre el diálogo y las desavenencias de Bourgeois con el psicoanálisis kleiniano, ver Mignon Nixon, *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge, Mass., MIT Press/October Books, 2005.

a hacer. Tuve que recurrir a todo / mi autocontrol y me / impidió responder / mi propia violencia / me dejó paralizada”, escribe el domingo 9 de mayo de 1954³, Día de la Madre en el calendario comercial de bolsillo.

Sin embargo la actitud de Bourgeois hacia el psicoanálisis, su analista y la cultura que trata la agresividad femenina de modo tan distinto a la de los hombres no es en absoluto sumisa. El análisis, observa con frecuencia, tiene el fin coercitivo de hacerla más “aceptable”, de adaptarla a las expectativas culturales sobre la feminidad⁴. Respecto al comportamiento femenino sus diarios y cuadernos analíticos son mordaces. Enumera secamente que de una buena esposa, madre y anfitriona se espera que sea amigable, lisonjera y limpia. “*He terminado mi labor casera / La casa está limpia 2PM -/ Me merezco la siesta. Estoy leyendo lo que escribe Simone / de Beauvoir sobre el destino atroz de / las mujeres.*”⁵ Hace listas de “remedios” para la ansiedad social: “1) prestar completa atención al otro / 2) escucharlo + comprender lo que dice / 3) responder yendo al grano—” “¿Y si no dice nada?”, inquiriere. “Bien señalado”, se contesta. “Como sea no abandones / el barco—dale aliento—” [...] “¿Cómo?”, insiste. “Mirándolo a los ojos con una sonrisa”, propone. “¿No tendría que decirle un cumplido?”, se pregunta. “No, es demasiado grosero—le podría parecer condescendiente / ¿quién soy yo para repartir cumplidos como una rosa / pétalos de bendición es una necedad?”, cae la ácida réplica. Pero: “Usa los ojos y la expresión / para incitar un sentimiento amistoso [...]”, aconseja.⁶

Bourgeois se lamenta del clima coercitivo del tratamiento analítico y su objetivo de hacerla más socialmente aceptable. Echa chispas de que se le asignen incómodas horas de “ama de casa”. Se angustia por los honorarios de Lowenfeld, que agravan su dependencia financiera del marido, el profesor, y para generar ingresos independientes abre el Erasmus, un pequeño local de libros e impresión. Por momentos el ritual todo del análisis le resulta profundamente descorazonador. Considera la posibilidad de interrumpirlo... y no lo hace. Implausible como era en el frío de los '50, con visiones del “ama de casa feliz” bailando en las cabezas de los publicitarios y fantasías de “infanticidio” acechando en las de las mujeres atadas al hogar, para Louise Bourgeois la situación analítica se convirtió —por insistencia suya— en un marco dentro del cual examinar las tendencias agresivas de la mujer y la madre.⁷

“Cuando no ataco no me siento viva”⁸, reflexiona, dando voz a un sentimiento muy esperado de los artistas hombres de su generación, cuya “colère” tan a menudo se celebra como estímulo viril para el arte.⁹ Lidiando con sus impulsos agresivos, que son el “problema básico” del análisis y una fuente de sufrimiento intenso, pero también un síntoma de la represiva autoridad patriarcal a la cual ella reta en defensa de su propia integridad, Bourgeois produjo una carpeta de escritos sin precedentes sobre un tema que por demasiado tiempo el psicoanálisis no logró abordar: ¿Qué enloquece a las mujeres?

[...] En estos escritos, penoso catálogo de autoexamen en que se pone a rendir cuentas cada día, incluso a veces cada hora, Bourgeois reconoce debidamente los placeres de su talante desagradable (“*Louise es maliciosa/ esta idea me gusta*”) y el dolor del efecto boomerang (“*mi agresividad me da miedo/ me da culpa*”). En una casa con tres chicos varones el tabú cultural sobre la agresión materna es sostenidamente violado.¹⁰ Como su arte, estas notas de análisis, el expediente final de la escritora Louise Bourgeois, tienen relevancia política y ética. Implacable pero sin lacerarse, Bourgeois relata los “hechos psíquicos” de la vida —para usar la expresión de la psicoanalista kleiniana Hanna Segal— entre los cuales descuellan los impulsos destructivos, incluso contra sus hijos.¹¹ [...]

³LBD-1954 (9 de mayo de 1954).

⁴Bourgeois, por ejemplo, escribe: “en la medida en que la motivación / de mi análisis fue un deseo de ser ‘aceptable’ he sentido / la necesidad de que hubiera un pequeño interés (*amabilidad* o ayuda) por parte de Robert [Goldwater]” LB-0175 (27 de febrero de 1960).

⁵LB-0693 (nota suelta sin fecha, circa 1964).

⁶LB-0744 (31 de octubre de 1964).

⁷La ironía “ama de casa feliz” fue acuñada por Betty Friedan en *The Feminine Mystique* (1963). Sobre el infanticidio como síntoma trágico de la represión de la ambivalencia materna en la cultura patriarcal, ver Adrienne Rich, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, Nueva York, Norton, 1976.

⁸LB-0019 (nota suelta sin fecha, circa 1965).

⁹En una conversación con Jerry Gorovoy del 9 de febrero de 1994, Bourgeois sigue insistiendo en esta cuestión. “Como en sus 52 [años] nunca vi a mi madre enojada, cuando me enoja siento vergüenza [...] Los que se enojan son los hombres, las mujeres se supone que huyen o se callan la boca. Cuando una se enoja se siente un hombre y eso la enoja todavía más. Esto a mí me hace gritar, me ataca la identidad. A los hombres los admiran por enojarse [...] Cuando las mujeres se enojan se vuelven feas y la gente se les ríe...” LB-0023.

¹⁰31 de octubre de 1964: “*Me hago un peinado muy lindo / me lustro los zapatos y al fin salgo / para ahorrarle a Rbt [Robert Goldwater] otro discurso/ qué dije. Le reproché / cosas que me / hizo—amenazas / para darme coraje voy a terminarlo / conmigo y con J.L. [Jean Louis] / terrible [...] / luego de estas dos páginas le monté a Robt mi terrible ataque suicida mensual.*” LB-0744.

¹¹“From Hiroshima to the Gulf War and After. Socio-Political Expressions of Ambivalence”, en ed. Jon Steiner, *Psychoanalysis, Literature and War. Papers 1972-1995*, vol. 27, Londres y Nueva York, New Library of Psychoanalysis, 1997. Rosalyn Deutsche discute la significación de las ideas de Segal sobre lo que el psicoanálisis ofrece en una situación de guerra en “Hiroshima after Iraq”, *October* 131 (invierno de 2010), 7.

En lucha con el padre: Louise Bourgeois y su estética de la reparación, por Elisabeth Bronfen

● bronfen.doc

Traducción de Marcelo Cohen

[...] Mientras reformula la historia familiar que hay detrás de *The Destruction of the Father*, Bourgeois hace observaciones conectadas con un aspecto más de la compulsión a la repetición. Inconsútilmente, la reparación física se transforma en un complejo gesto de reapropiación en que hija y padre intercambian posiciones. La aterradora mesa de la cena familiar, presidida por un padre que se ha sentado a refocilarse, con la madre tratando al principio de satisfacer al tirano mientras los niños callan, reducidos a un estado de incapacidad completa, también emerge como escenario de una batalla por la posesión del derecho a la autoexpresión excesiva. [...]

[...] Sin embargo para la hija artista, que conmemora el acto de destrucción recreándolo, hay más en juego que el simple recuerdo de un castigo ritual. Si el ataque pone fin al discurso abusivo del padre, también señala el momento en que el silencio previo se vuelve locuacidad estética. Incorporando al padre, por empezar, esa hija se hace cargo irónicamente de lo que estaba en la raíz de la fantasía asesina, a saber el acto de proyectarse en narración. Cuando comenta la escena esculpida por ella, no sólo está reivindicando para sí el derecho a decir la última palabra y juzgando al padre que la juzgaba sin cesar. También sitúa su acto, cáusticamente, a la par de otros relatos míticos de insurrección filial, del *Tito Andrónico* de Shakespeare al *Moisés y la religión monoteísta* de Freud.

[...] estos comentarios, que tanto recapitulan una escena íntima de fantasía como revelan la historia oculta de una escultura, también resaltan el profundo compromiso emocional de Louise Bourgeois con la agresión como fuerza impulsora de su trabajo artístico. En sus escritos vincula consistentemente la presencia paterna con una fuerza destructiva: “Cada vez que entraba mi padre / nosotros dejábamos de existir”¹, anota, por ejemplo. Pero si bien recuerda que, cada vez que llegaba a la casa, el padre introducía una intensidad de emociones que transformaba la infancia en “gran melodrama, / sufrimiento intenso, deseos de amistad, espera / ferviente de elogios o apoyo, / miedo al castigo, las culpas, las vergüenzas, todo dado con dificultad / y ‘a regañadientes’”, también admite que la obra de su propia fantasía a menudo cobra un cariz violento. “De todo hago una historia terrible / donde las cosas van de mal en peor [...] / los hijos conspiran contra los padres / los padres cocinan a los hijos.”²

¹LB-0315 (nota suelta sin fecha, circa 1964).

²LB-0176 (nota suelta sin fecha, circa 1959).
³LBD-1978.

⁴En la entrevista con Donald Kuspit explica: “*The Destruction of the Father* trata del miedo, el miedo normal, común y corriente, el miedo real y físico que sigo sintiendo. Lo que me interesa es la capacidad de dominar el miedo, ocultarlo, huir de él, enfrentarlo, exorcizarlo, avergonzarse de él y finalmente, tener miedo a tener miedo. Ese es el tema.” Y añade: “Y una vez que pude mostrarlo en la obra –ahí está– me sentí otra persona.” Bourgeois, pp. 21-24 *passim*.

Así pues, si acusa al padre de proclividad a la destrucción, también la comparte con él. Por cierto, el gesto de hacerse cargo del padre tiene en ella doble faz. Mientras en el plano de la fantasía dibuja escenas de competencia con la autoridad paterna, en su obra de escultora está empezando a manejar la deuda involucrando al padre como una de sus fuentes de inspiración decisivas. Se apropia del poder aniquilador que atribuye a la presencia de él (y sobre todo a la palabra) de modo de reconfigurar el legado en su propio lenguaje artístico. Sin duda, como confiesa en una entrada de diario del 24 de mayo de 1978, “es por la identificación con / el agresor o con Dios / que los manipulo, que ellos no me / manipulan a mí”.³ El impulso asesino exhibido en *The Destruction of the Father* surge como eje del giro que su obra dio a comienzos de la década de 1970, cuando centró el interés en dominar los miedos personales y angustias que exponía. ⁴ [...]



Louise Bourgeois. *Mamelles (Mamas)*, 1991. Goma uretano pigmentada, relieve de pared. 48,3 x 304,8 x 48,3 cm.
Cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth. Fotografía: Lee Stalsworth

La pérdida, el conflicto y su simbolización: el proceso psicoanalítico en el arte de Louise Bourgeois, por Donald Kuspit

● kuspit_proceso.doc

Traducción de Graciela Speranza

[...] El tejido en telar es la metáfora por excelencia del arte de Bourgeois, su método primario: Bourgeois es una tejedora ingeniosa, en el plano físico y psíquico, y en ambos a la vez, en la medida en que entreteje lo psíquico y lo físico con un grado de perfección que ninguna otra tejedora expresionista podría alcanzar. Tejer en el telar es un proceso romántico que deriva en una forma clásica: un diseño claro, racional, estable, a veces más elaborado pero siempre esencial, simple pero nunca simplista, unificado pero nunca mecánicamente uniforme, que en sus mejores expresiones se compone de materiales fluidos, orgánicos, ricamente texturados. Goldwater dijo alguna vez que “el romanticismo busca lo sublime más que lo elemental”, pero el romanticismo de Bourgeois busca ambos y los integra para producir un efecto clásico.

El tejido en telar es un proceso dialéctico, como el psicoanálisis, que ambiciona alcanzar un equilibrio de fuerzas: “como en todo lo humano, solo es posible mantener el equilibrio en el arte mediante la ley de la contradicción, mediante el enfrentamiento y la oposición de diferentes corrientes.” Bourgeois ansía desesperadamente el equilibrio, mental y psíquico, y lucha para alcanzarlo haciendo arte, que es para ella un proceso psicoanalítico que permite entretejer los opuestos – reunir pechos y pene de modo muy evidente en *The Destruction of the Father*, 1974- en un símbolo de su verdadero Self. El entretejido psicoanalítico es doblemente dialéctico. Por una parte implica entretejer al analizando y al analista en la así llamada “alianza terapéutica”. Por otra, el entretejido de las corrientes psíquicas conflictivas del analizando en un diseño simbólico, con la guía de las interpretaciones del analista. Los sueños están cargados de símbolos personales; interpretarlos implica socializarlos hasta volverlos familiares, objetivarlos para que el significado se vuelva claro, y volverlos así menos angustiantes y traumáticos. Resulta evidente en las notas de Bourgeois sobre su terapia psicoanalítica que a menudo lo que necesitaba era más bien empatía que interpretación –contención más que comprensión- y la imposibilidad de encontrarla le provocaba la así llamada reacción terapéutica negativa y también ira narcisista. El proceso psicoanalítico es un proceso de aprendizaje que le enseñó a Bourgeois a usar el arte para conocerse y sostenerse: interpretarse y reflejarse, e incluso idealizarse y a la vez duplicarse. Hacer arte era una forma de autoanálisis para ella, pero también una forma narcisista de reflejarse, una transferencia idealizadora y doble. [...]

[...] Quisiera proponer entonces que las obras Bourgeois –sus objetos-formas simbólicas- son especies de “torzadas” psicoanalíticas, por no decir nudos gordianos, que entrelazan los opuestos de su mundo interior y de su entorno. En un plano más especulativo, creo además que todas sus figuras masculinas tardías son, inconscientemente, su analista, aunque sean miembros de su familia. Su analista, finalmente, se convirtió en un miembro muy importante de su familia interior [...].

Louise Bourgeois en análisis con Henry Lowenfeld, por Donald Kuspit

● kuspit_analisis.doc

Traducción de Graciela Speranza

[...] Bourgeois leía mucha literatura psicoanalítica –aunque decía que no quería “ensuciar” el análisis con ese tipo de lecturas¹ y tenía una nutrida biblioteca de psicoanálisis.

[...] Aunque Bourgeois comulgaba con la idea convencional –típica del primer psicoanálisis– de que hacer arte era una sublimación catártica y que la obra de arte, como los sueños, eran gratificaciones sustitutas, también se adelantaba a su tiempo considerando la obra de arte como un objeto sustituto, especialmente con su idea de que “*la forma es el refugio / de la creatividad*”². Se anticipó al interés posterior del psicoanálisis en las formas hechas a conciencia por sobre el contenido inconsciente, aunque pensara que la génesis de la obra de arte, como toda actividad creativa, es en gran medida inconsciente³, en la medida en que, conforme al modelo topográfico de Freud, la conciencia nos permite apenas atisbar el inconsciente, la parte más influyente, “la mayor”, y la más dominante de la psiquis. Era plenamente consciente de lo que llamaba “lo irracional en la vida de / todos los días”⁴, un juego con la *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) de Freud, pero sabía que el arte debía parecer racional si quería ser convincente como arte, por más irracional que fuera interiormente y por más que se ocupara de la irracionalidad de la vida. Sus esculturas representaban “estados emocionales”⁵, pero tenían que presentarlos sin carga emocional, con cierta contención, si querían ser socialmente aceptados. Por más irracionalmente compulsivas que sean sus espirales, son construcciones racionales, correctas en términos matemáticos. De hecho, indican que la compulsión a la repetición es la base de su creatividad compulsiva, o al menos una de sus “motivaciones”. Cabe destacar que el minimalismo serial es compulsivamente repetitivo, y nos recuerda, en este sentido, la compulsiva documentación de los sentimientos en los diarios de Bourgeois, repetidos una y otra vez. (Habla allí de su “impulso masoquista a repetir una experiencia ritualista frustrante.”⁶) Cabe también notar que el minimalismo implica alcanzar “seguridad” por medio de la “eliminación”, como sostiene Bourgeois⁷, lo que sugiere una diferencia entre sus telarañas, inseguras y a menudo irracionalmente extendidas, y sus escaleras, seguras y prolijamente racionales. Bourgeois utiliza conceptos psicoanalíticos con mucha solvencia – “formación reactiva” especialmente, un concepto que aplica a sí misma– y registra sus sueños laboriosamente, en sintonía con la idea freudiana (y simbolista) que hace de los sueños “la vía regia al inconsciente”. El psicoanálisis le reportó, sin duda, un gran beneficio intelectual y emocional.

[...] Bourgeois estaba imbuida de psicoanálisis y comprendió el psicoanálisis mejor que ningún otro artista-pensador de su tiempo –en comparación con ella, la comprensión de Breton era limitada y estrecha, Pollock se apropió de unas pocas generalizaciones psicoanalíticas (dudosamente junguianas o freudianas) que probablemente nunca comprendió, y Motherwell, a pesar de toda su simbolización de la ansiedad de castración, nunca se ocupó del sentimiento de inferioridad y de abandono social de la mujer (“*no eres nada porque eres / solo una mujer*”⁸, “las enfermedades de la feminidad”⁹)–, lo que la convierte en la primera artista psicoanalíticamente orientada de la modernidad, sobre todo porque fue capaz de comprender tanto la psiquis masculina como la femenina, y el carácter inseparable de ambas. Lowenfeld fue su mentor psicoanalítico, el psicoanálisis se convirtió en su tierra natal cultural y, por sobre todo, la hizo sentirse en casa consigo misma. El pensamiento psicoanalítico, se diría, le brindó la capacidad alquímica de transformar sus plúmbos sentimientos de privación y vacío en el oro creativo de su arte. [...]

¹LB-0309 (14 de julio de 1952).

²LB-0007 (agosto de 1991).

³LBD-1954 (15 de enero de 1954).

⁴LB-0249 (nota suelta sin fecha, circa 1967).
“¿Cómo se presenta lo irracional en la vida de / todos los días?”.

⁵LB-0134 (nota suelta sin fecha, 1958).

⁶LB-0263 (13 de noviembre de 1957).

⁷LB-0431 (nota suelta sin fecha, circa 1951).

⁸LB-0320 (nota suelta sin fecha, circa 1958).

⁹LB-0331 (nota suelta sin fecha, circa 1965).

Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido

Imágenes de prensa

● credits-imagenes.doc

Louise Bourgeois Trust autoriza a reproducir las imágenes de obras proporcionadas por el Louise Bourgeois Studio a la prensa impresa para la difusión de la exhibición **Louise Bourgeois:**

el retorno de lo reprimido, bajo la condición de que el epígrafe o línea de créditos consignado en el CD de prensa acompañe la reproducción. También se aprueba el correspondiente uso para

la web con el único requisito adicional de que las imágenes sean reducidas a un máximo de 230px X 230 px. (No se concede aquí su uso comercial).



1. *Femme Maison*, 1946-47



2. *Fée Couturière*, 1963



3. *Sleep II*, 1967



4. *Janus Fleuri*, 1968



5. *Untitled*, c.1970



6. *The Destruction of the Father*, 1974



7. *Nature Study*, 1984-2002



8. *Mamelles*, 1991



9. *Le Défilé II*, 1992



10. *Arch of Hysteria*, 1993



11. *Red Room (Parents)*, 1994



12. *Couple IV*, 1997



13. *Maman*, 1999



14. *Art is a Guaranty of Sanity*, 2000



15. *Rejection*, 2001



16. *The Feeding*, 2007



17. *Louise Bourgeois*, 1946



18. *Louise Bourgeois*, 1967



19. *Louise Bourgeois*, 1967



20. *Louise Bourgeois*, 1992