

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO



“UNA VISIÓN EN BUSCA DE LA POÉTICA DE LOUISE BOURGEOIS”

Por: María Elena Arreola Zambrano

Asesora: Dra. Loreto Alonso Atienza

Como requisito parcial para obtener el grado de maestría en artes con acentuación en
Artes Visuales

Monterrey, N.L. Mayo 31 del 2010

AGRADECIMIENTOS

A Dios y a la virgen María, por permitirme alcanzar una meta más en mi existencia.

A Mariano mi esposo, por su amor incondicional, apoyo y generosidad en todas las actividades que emprendo.

A mis hijos y nietos

Mariaelena

Mariano - Katia, Mariano Jr. y Marcelo

Alejandra - Enrique y Enrique Jr.

Por ser mi orgullo e inspiración en todos los actos de mi vida y por el ánimo y la ayuda que me han dado siempre y en especial en el camino por la maestría.

A mi asesora Dra. Loreto Alonso Atienza, por su valiosa ayuda, tiempo y paciencia.

Mi amor y profunda gratitud a cada uno de ustedes.

INDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN	
I. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN	2
1.1. Marco Conceptual	2
1.2. Objetivo	3
1.3. Justificación y Delimitación	4
1.4. Planteamiento del Problema	5
1.5. Metodología	6
II. LA INTIMIDAD COMO ESTÍMULO ARTÍSTICO	8
2.1. Las Influencias de la Niñez	9
2.2. La Familia-El Trauma	13
2.3. Ausencias y Presencias	23
III. LA CASA Y EL CUERPO COMO METÁFORAS.	37
3.1 La Casa	38
3.1.1 Mujer-casa como pliegue entre lo público y lo privado “Femme-Maison” 1983	42
3.1.2. La casa como casa vacía “Choisy” 1990-1993	44
3.1.3. La casa como guarida o nido “La Fee Couturier” 1963 “The Quartered One” 1964	46
3.1.4. La casa como lo protegido y lo vigilado “Articulated Lair” 1986	49
3.2. El Cuerpo.	52
3.2.1. El cuerpo como nostalgia “Los Personajes” 1947-1949	54

3.2.2.	El cuerpo como familia “Seven in a Bed	56
3.2.3.	El cuerpo como paisaje “Portrait” 1963	58
3.2.4.	El cuerpo como lo animal y lo inconsciente “Nature Study” 1984 “The She Fox” 1986	60
3.2.5.	El cuerpo como mutilación y violencia “Femme Coteau “ 2002	62
IV.	AL ENCUENTRO DE LA OBRA EN VIVO DE LOUISE BOURGEOIS	65
4.1.	“Productora visual regiomontana viaja a Nueva York para conocer la obra de la artista Louise Bourgeois”.	65
4.2.	Analisis Comparativo de algunas obras mías y algunas obras de la primera etapa de la producción de Louise Bourgeois	92
V.	APÉNDICES Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	100
5.1.	Apéndice de autores	100
5.2.	Apéndice de documentación de las obras	102
5.3.	Apéndice de palabras clave	105
5.4.	Referencias bibliográficas	107

INTRODUCCION

Se ha escogido a la artista Louise Bourgeois como tema de investigación, primero por ser escultora y por ser mujer, además por ser madre, esposa y artista, ya que esto permite a las productoras visuales en su condición femenina, imaginar las dificultades que se le presentaron, al estar atendiendo a los hijos y al mismo tiempo tener la fuerza y entereza para seguir luchando por lograr un lugar como artista, en un periodo histórico como el de los años cincuenta, en el que las mujeres no eran muy bien aceptadas en ese medio.

El primer capítulo de la presente investigación contiene dentro de su estructura, el marco teórico que la sostiene, los objetivos que se persiguen, lo que justifica y delimita el estudio, el planteamiento del problema y la metodología que se utilizó.

Se ha realizado el estudio de su obra y de sus formas de creación, para lo cual se han generado varios acercamientos desde posiciones heteróneas, por lo que en el segundo capítulo, desde la perspectiva autobiográfica se plantearon dos etapas de su vida, primero en Francia considerando su infancia y juventud, y después en los Estados Unidos, donde desarrolló gran parte su carrera artística en profunda relación con la familia que allí formó.

El tercer capítulo propone, un estudio de los objetos de representación simbólica la “Casa y el “Cuerpo” que la artista cita recurrentemente en su producción.

Para finalizar en el cuarto capítulo se incluyó el encuentro personal de una productora visual, esposa y madre con la retrospectiva de la obra de la Louise Bourgeois en el museo Guggenheim, en una experiencia fenomenológica y tomando en cuenta los estudios visuales y conocimientos anteriores sobre el tema, incluyendo comentarios con respecto a los diferentes tipos de mirada y la posible recepción de la obra de los espectadores que ahí se encontraban. Incluyendo un ejercicio comparativo entre la artista Louise Bourgeois y la productora visual Mariaelena Arreola Zambrano relacionado con la técnica de ensamblaje.

I. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Marco Conceptual

Como marco teórico y como un acercamiento al objeto de investigación, se utilizarán varias perspectivas disciplinarias. Por un lado la información de la biógrafa principal de Louise Bourgeois, la escritora y crítica de arte Marie Laure Bernadac y de los también críticos de arte y comisarios de exposiciones, Robert Storr, Francis Morris, y Lucy Lippard, quienes siempre han estado muy próximos no sólo a la obra sino también a la artista.

Teniendo en cuenta la importancia de los análisis psicológicos en las interpretaciones de su obra, ha resultado necesario tomar en consideración las teorías psicoanalíticas de Lacan, Freud y Melanie Klein entre otros, que son considerados relevantes para conseguir un entendimiento más amplio de la obra.

Se ha supuesto también un campo muy fructífero, las aproximaciones que la teórica Mieke Bal hace a la obra de la artista, al mismo tiempo, la inclusión de los Estudios Visuales dentro de la investigación, ya que la obra de Louise Bourgeois involucra el ver como un acto de interpretación. Es importante mencionar que los Estudios Visuales son una teoría social de la visualidad, su principal preocupación es el hecho visible, quién ve el qué, cómo se ve y la relación íntima que existe entre visión, conocimiento y poder. Hooper-Greenhill cit. en Ball 33, 2003). Así como también generan significado cultural, para poder explicar de qué manera, y en qué procesos sociales se sostiene la estructura específica del valor artístico, tanto en su circulación pública como en su recepción, en determinados contextos culturales y de época (Brea 6-7, 2005).

1.2. Objetivos

Se ha tomando en cuenta el período de su vida en Francia (infancia y juventud), y al mismo tiempo la época en que vivió en los Estados Unidos (carrera artística y su propia familia), estos acontecimientos significativos motivados por sus recuerdos, se acompañaron en el estudio, con obras realizadas tiempo después por la artista.

Para profundizar y hacer patentes las relaciones entre su obra y su biografía Los objetos de representación simbólica la “Casa y el “Cuerpo”, que frecuentemente aparecen en la producción de la artista, se organizaron con un nuevo orden y análisis, en una división muy específica, dando a cada obra que se presentó una denominación especial que la designa “como algo más” y tomando en cuenta así mismo, las metáforas que ella nos ofrece en cada una de las obras.

Para intentar un acercamiento a la poética de la artista.

Con la intención de relacionar el acto de ver, con las ideas que condujeron a realizar esta investigación y los conocimientos adquiridos sobre la obra de Louise Bourgeois, se realizó un análisis fenomenológico que pone en juego las perspectivas personales junto a estos conocimientos, en un esfuerzo por conciliar lo propio (la perspectiva de una productora visual, madre y esposa), y lo ajeno, en un intento de conocer y conocerse a través de una experiencia artística.

Para tratar de interpretar desde un punto de vista particular las obras de Louise Bourgeois, a partir de la experiencia personal y directa que se realizó al visitar la retrospectiva de la artista en el museo Guggenheim.

Se incluye análisis comparativo de algunas de las obras la artista Louise Bourgeois y la productora visual Mariaelena Arreola Zambrano en un intento por conocer las diferencias y coincidencias que existen en dichos trabajos relacionados con la técnica de ensamblaje.

1.3 Justificación y Delimitación

La obra de Louise Bourgeois, ha sido estudiada desde casi todos los ángulos posibles y la información sobre el tema es de fácil acceso, precisamente por tratarse de una artista viva tan famosa a todos niveles. Esto precisamente ha conducido a delimitar las áreas de estudio con respecto a su obra.

Aún cuando la parte autobiográfica de su producción ha sido también muy tratada, se tomó la decisión de incluirla en el trabajo, por considerarla como la columna vertebral que sostiene su obra.

En cuanto a la poética de la artista se consideró útil conocerla más de cerca, tomando en cuenta además de las metáforas, el simbolismo de los objetos la “casa” y el “cuerpo”, para organizarlos de una nueva manera incluyendo las piezas que se consideraba más significativas de cada uno de estos discursos y estableciendo así un orden propio que puede ayudar a entender con mayor profundidad ciertos aspectos que se estimaron importantes.

La aportación a nivel académico que ofrece esta investigación, se considera relevante, porque se ha generado un nuevo orden en el planteamiento del estudio de la obra, proporcionando una perspectiva diferente para conocer la producción de Louise Bourgeois.

La originalidad radica precisamente en la inclusión de una manifestación de carácter fenomenológico, proveniente desde una perspectiva particular que es la de una productora visual, madre y esposa regiomontana, interesada en conocer personalmente la obra de la artista en vivo y que apoyada en la experiencia visual y conocimientos anteriores sobre el tema, intenta acercarse y compartir la experiencia, con otros productores artísticos a las formas de creación de Louise Bourgeois por ser una escultora tan destacada e incluir a los lectores en general de esta tesis en el recorrido de la retrospectiva, en un intento de compartir la experiencia. Incluyendo la presentación de las obras de la artista y la productora visual regiomontana para un realizar un análisis comparativo.

1.4 Planteamiento Del Problema

Se trata del estudio dedicado a varios aspectos importantes de la obra de Louise Bourgeois en un intento de contestar los siguientes interrogantes.

¿Cuál ha sido el involucramiento de la artista entre su biografía y su obra, tomando en cuenta las influencias de su niñez y juventud en Francia y los eventos principales en los Estados Unidos que repercutieron en forma importante en su producción?

¿De dónde proviene la poética de su obra y cuáles son sus objetos de representación simbólica en la mayor parte de su creación artística, así como el contenido de las metáforas de las obras que se han escogido?

¿De qué manera se pueden interpretar las obras de Louise Bourgeois desde el punto de vista de una productora visual, madre y esposa y qué tipo de análisis es preciso realizar en el encuentro en vivo con la obra de la artista? Al mismo tiempo, ¿cuáles deberán ser las condiciones necesarias para tratar de efectuarlo?

¿Qué tipo de obra será conveniente presentar para realizar un ejercicio comparativo entre la obra de Louise Bourgeois y la autora de la presente investigación?

1.5 Metodología

La metodología que se utilizó es de carácter estratégico, teórico e interdisciplinar se intentó estudiar y analizar su obra, tanto desde el ámbito de las teorías psicológicas como desde la biografía y lectura crítica de los principales autores de la obra de Louise Bourgeois.

Dentro de la investigación documental se incluyeron las teorías psicológicas que ayudaron a entender los entrecruzamientos entre la vida y la obra de la artista; los teóricos y críticos ofrecieron un panorama completo tanto de la vida como de la producción de Louise Bourgeois, por lo que se ha podido seleccionar la información más conveniente para realizar el presente estudio, además los estudios visuales han permitido analizar la obra desde diferentes puntos de “visión”. Con el objetivo de que estas disciplinas entrelazadas entre sí, proporcionen la información necesaria para cumplir los objetivos de la investigación. Adicionalmente se incluyeron registros gráficos (imágenes) como fuentes de información

La observación descriptiva en este caso tiene por objeto, explicar cómo fue hecho el objeto (la obra) y cómo lo experimenta el público; también puede descubrir cosas y explicar estructuras ocultas. Con la observación subjetiva, según Kant sólo se puede conocer de las cosas, los cambios que se producen en el propio ser, no las cosas en sí; sólo “por medio de pensamientos subjetivos se las puede imaginar, fingir, pensar, conocer, o quizá no conocer”. Esto como algo evidente sin necesidad alguna de prueba. En la teoría del conocimiento, la subjetividad es la propiedad de las percepciones, argumentos y lenguajes basados en el punto de vista del sujeto, y por tanto influidos por los intereses y deseos particulares del sujeto (O. Liebmann).

Se utilizó el método cualitativo, ya que es el que más se adapta a este tipo de investigación (artística), el cual se centra en la observación subjetiva y descriptiva que ya se han mencionado y en el razonamiento inductivo y abductivo, aspectos que no pueden cuantificarse o medirse, y que se orientan más hacia los procesos que a los resultados. El razonamiento inductivo nos ofrece reglas (lógicas) con las cuales se

razonan las cosas del mundo, captadas por la experiencia y guardadas en la memoria. (Mill).

Como es muy propio del pensamiento creativo se utilizó así mismo el razonamiento abductivo que según Pierce *“es la base del proceso de interpretación de códigos y de generación inventiva de códigos en un determinado contexto de comprensión”* (Wirth).

En muchos casos las abducciones no son sino las conjeturas espontáneas de la razón. Para que esas hipótesis surjan se requiere de la imaginación y del instinto. La abducción es como un destello de comprensión, un saltar por encima de lo sabido para el que es preciso dejar libre a la mente.

“Mis obras son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido”. L. B.

“(…)La única cosa que cuenta es la forma, no mi biografía, la forma debe ser convincente” L.B.

II. LA INTIMIDAD COMO ESTÍMULO ARTÍSTICO

Los recuerdos de la infancia y de la vida de la artista, están ligados a su escultura, ya que su personalidad se ha construido debido a la influencia determinante que significan sus lazos familiares y se hace muy evidente para Louise Bourgeois el peso que tiene su vida privada en la obra.

A continuación se presentará en forma secuencial la biografía de la artista, iniciando por las influencias que tuvo en la infancia y juventud, principalmente de sus padres y del núcleo familiar; el acercamiento al trabajo manual en el taller de la familia, y los paisajes de Francia, además de la relación de su madre y hermanos con la artista y su inclusión en la obra.

En el recuento de su vida en los Estados Unidos, se habla de la familia que sigue siendo el motor de su creatividad, de su esposo, del nacimiento de sus hijos, y de su papel como madre, esposa y artista en tan sólo una década. . Así como también del trauma producido por el exilio, el cambio de modo de producir arte de dos a tres dimensiones, así como la introducción en su trabajo de la “cell” en años posteriores.

Cada uno de los puntos que aquí se exponen, van acompañados con una imagen de la escultura realizada por la artista con este motivo. Con el fin de dar cuenta del involucramiento de la artista a nivel autobiográfico.

2.1. Las Influencias en su Niñez



(fig. 1) “Red Room” (padres) 1994, Materiales mixtos 245 x 419 x 419 cm.

En Francia el 25 de diciembre de 1911, nace Louise Bourgeois, sus padres son el arquitecto paisajista Louis Bourgeois y Josefina Fauriaux y sus hermanos Henriette y Pierre. Sus abuelos maternos, fueron anticuarios que vendían y reparaban tapices y gobelinos, negocio que continuaron los padres de la artista. Su madre fue una persona de carácter sólido, racional y paciente para soportar las infidelidades de su esposo que era inteligente, pero de carácter inmaduro, seductor y autoritario.

“Red Room” (Fig. 1) es una “cell” definida por la artista como diferentes tipos de dolor, el físico el emocional, el mental y el intelectual (...) Cada célula lucha por el placer del observador, con la experiencia viva de observar y ser observado” (Crone G. Shaesberg 81). La cual está dedicada a sus padres, establece un lugar apropiado para las relaciones íntimas, es una cama sobria, con una sobrecama en color rojo (color de la sangre y la pasión), que sugiere la armoniosa relación de una pareja, con algunos juguetes que insinúan la presencia de niños. Incluye un espejo oval, en donde los observadores puedan ver la obra y al mismo tiempo verse ellos mismos reflejados.

Sólo dos detalles nublan la escena, un objeto no identificado suave y orgánico que cuelga sobre un lado y arriba de la almohada y un objeto de hule con agujas adheridas que está sobre la cama. Al igual que la mesa, la cama ocupa para la artista, el

centro del escenario de la vida familiar y amorosa, como lugar de encuentro sexual, nacimiento, muerte tragedia y pérdida (idem 103).

En ese ambiente tan ordenado donde se recrea la recámara de sus padres, se podría pensar que la artista quiere reflejar el deseo de una relación armoniosa entre ambos, que proporcionaría la estabilidad que Louise Bourgeois y toda su familia tanto necesitó. En ella se encuentran reunidos varios objetos cargados de simbolismo en donde subyace el verdadero estado de las cosas.



(Fig. 2) "Soft Landscape" 1965. Látex. 17.4 x 37.1 x 24.4 cm.

Cuando Louise Bourgeois tenía 8 años de edad sus padres compraron una casa en el parisino suburbio de Antony cerca del río Bièvre, lugar en donde vivían y donde estaba instalado el taller de reparación de tapices. Cada domingo Louise Bourgeois caminaba con su padre de Antony a Clamart y observaba los paisajes que van desde el

valle “Bièvre” al valle del “Seine”, así como también los paisajes del Massif Central donde vivieron sus abuelos. Todos ellos sugieren mapas, relieves panorámicos y observatorios (Bernadac 75-76, 78 1996).

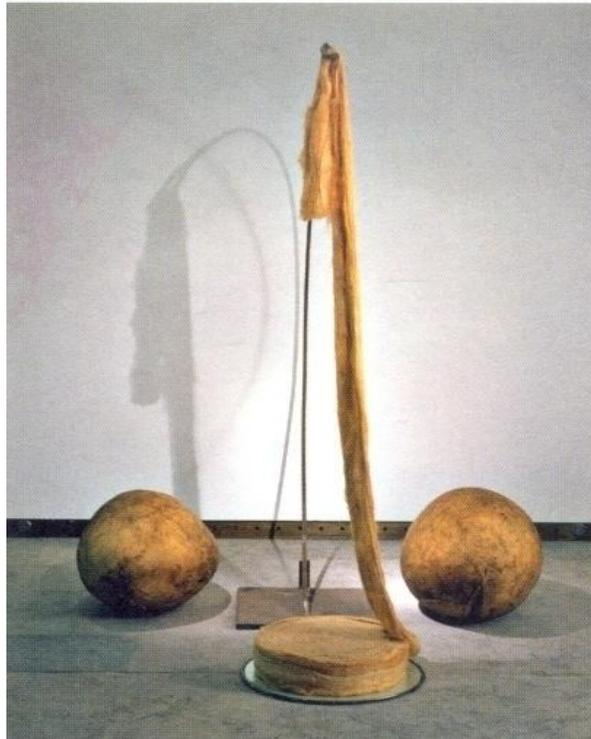
La hermosura de los paisajes Franceses Soft Landscape (fig. 2) que guardó en su memoria los revive años más tarde y paradójicamente los representa como *abstracción excéntrica*, es decir tomando en cuenta la forma no bella del arte, los cuales realizó en plástico y otros materiales.



(Fig. 3) “Spider” 2003 acero inoxidable y tapicería. 45.5 x 59.5 x 64.7 cm.

Los tapices fueron sus primeros acercamientos a lo artesanal y al dibujo. Desde los 10 años ayudaba a sus padres con las restauraciones de los tapices, y eventualmente esto la motivó a buscar en las artes visuales su vocación. Louise Bourgeois comenta “*Yo me hice una artista, lo quisiera o no, cuando mis padres, los cuales reparaban tapices “Aubusson”, necesitaban a alguien que dibujara sobre la tela para las tejedores. Muy pronto fue muy fácil para mí dibujar las partes que faltaban de esos grandes tapices. Siempre había partes faltantes, un brazo, una pierna o algo más*” (Morris 286).

Vivió su niñez rodeada de tapices, este material estuvo cerca de ella durante su infancia y juventud; por tal motivo era natural que eventualmente ya como artista, lo utilizara en diferentes esculturas como es el caso de “Spider” (Fig. 3), material con el cual ha realizado cabeza y cuerpo.



(Fig. 4) “Needle” 1992 acero, lino, espejo y madera 276.8 x 256.5 x 142.2 cm.

La reparación de tapices, provoca la frecuente visión que la artista tenía de los herramientas utilizadas para ese fin, como la aguja. Con este respecto la artista afirma *“mientras fui creciendo, todas las mujeres de mi casa usaban agujas. He tenido siempre fascinación por las agujas, en su poder mágico. La aguja es utilizada para reparar el daño. Es una súplica para el perdón. No es agresiva, no es un alfiler* (Herkenhoff cit. en Morris 186-7). “Needle” (fig. 4), representa para ella la urgente necesidad de unir cosas por el miedo de la separación y el abandono.

Sobre ese respecto Melanie Klein describe el papel de la libido en el alivio de la ansiedad depresiva, la cual según su concepto, está ligada al temor a la muerte

(destrucción), tanto cómo la extinción del Eros (capacidad de los placeres sexuales) y en específico muestra como los impulsos creativos fecundos, que extraen mucho del ímpetu de los “reparatorios”, y que surgen de la ansiedad depresiva, constituyen la base para una vida mental estable y segura (41). Como las otras herramientas que formaban parte de su cotidianidad, la aguja posteriormente entra en su mundo simbólico reviviendo la ansiedad de sus recuerdos del pasado, dándoles vida propia y utilizándolas para recuperar un orden mental y desagaviar lo que hubiera sido alterado.

2.2. La Familia-El Trauma



(fig. 5) “Ventouse” 1990 mármol vidrio y luz eléctrica 86.3 x 198.1x 81.2 cm.

Debido a que la madre de la artista resiste cada vez menos los húmedos inviernos de París, de 1922 a 1932 pasan ella y sus tres hijos, cuatro meses del año en la Costa Azul, ahí Louise Bourgeois asiste al Liceo Internacional de Cannes. En algunas ocasiones ella misma cuidó de su madre enferma, aplicándole “ventosas”, (técnica de vasos de vidrio que se ponen directamente en la piel), (Storr, Herkenhoff y Schwartzman 42).

Es posible que la artista recree en el mármol la fortaleza de carácter de su madre y en el cristal la vulnerabilidad del ser humano a sufrir enfermedades tanto

biológicas como psicológicas, como ella misma lo expresa *“La frágil y transparente naturaleza de los vasos, sugiere la infinita fragilidad del ser humano. Y una quebradura en el cristal nunca se puede esconder”* (cit. en Morris 292).

Permanecer con su madre y el darle cuidados especiales, habla de la cercanía y el amor profundo que le profesaba, es muy clara la relación que ambas tenían y la influencia positiva que siempre fue para la artista. En el contraste de los materiales que utiliza *“Ventouse”* (fig. 5), ofrece una imagen muy completa de ella.



(Fig. 6) *“Maman”* 1999. Bronce, acero inoxidable y mármol, 927.1 x 891.5 x 1023.6 cm.

Louise Bourgeois siempre consideró a su madre una mujer muy especial, de la cual recibió todo lo que necesitaba especialmente en los tiempos difíciles, por tal motivo ha explicado la importancia simbólica de la araña, la cual asocia con la figura de su madre, en un texto publicado en un portafolio de grabado titulado *“Ode à ma Mère 1995”*, en el que la artista declara: *“Mi mejor amiga era mi madre ella fue deliberadamente lista, paciente, agradablemente razonable, delicada, sutil, indispensable, limpia y necesaria como una araña”* (Morris 170).

Ella ha explicado la importancia simbólica de la araña, como algo seguro y positivo y que se asocia con la figura de su madre. Su tamaño la hace una criatura equivocadamente amenazante (idem). El motivo de la araña fue hasta los años noventa que tomó forma en espectaculares instalaciones de bronce. La primera “Maman” es una gigantesca araña cobijando un saco lleno de huevos de mármol debajo de su abdomen.

La artista personalmente rechaza la representación de la maternidad ideal (madre abnegada), prefiere a la madre poderosa, protectora, predadora. En Maman la maternidad asume un tono feroz.

La palabra “Maman” se encuentra registrada en los diarios que ella escribía desde 1923, los cuales eran testigos de su mundo personal “*Escribo en tres clases de diarios, el escrito, el hablado (grabadora) y el diario de dibujo el cual es el más importante. Teniendo tres diarios significa que mantengo la casa en orden*” (Herkenhoff cit. en Morris 104).

Es significativo que desde Agosto de 1940 la palabra “Maman” aparece en estos documentos señalando y representando su ciclo menstrual. Este apunte en relación con su menstruación, al igual que los huevos de mármol bajo el abdomen de la pieza “Maman” (fig. 6), evoca una reflexión sobre la reproducción. Para Bourgeois la menstruación constituía un tiempo creativo y también fue asociada con los sentimientos positivos que tenía hacia su madre (cit. en idem 172).

La artista por los sentimientos que siempre expresó hacia su madre, tenía que representarla con un enfoque psicológico enorme, y al mismo tiempo su forma escultórica tenía que ser grandiosa y espectacular. Por lo tanto la araña ha sido un tributo público que Louise Bourgeois otorga a su madre muchos años después de su muerte.



fig. 7) "Partial Recall" 1979. Madera 274.5 x 228.5 x 167.5 cm

Después de la madre, Sadie la institutriz, fue un referente femenino muy importante (en forma negativa) en la vida de la artista ya que su padre la incorpora dentro del seno familiar como su amante en una relación que dura diez años, con el consentimiento tácito de la madre y generando en la artista un profundo trauma, ya que fue traicionada por su padre y por Sadie que era su maestra de inglés y con la cual estaba muy conectada afectivamente.

Además dentro del hogar se generó un desbalance provocado por la situación que prevalecía, en donde se negaban los valores tradicionales de la familia, por la imposición de un miembro no deseado que rompía la paz del núcleo familiar. La escultora habló abiertamente de esta situación hasta 1982, cuando su actividad artística empezó a incrementarse, los críticos empezaban a tomar en cuenta la vida privada en el análisis de su obra (Bernadac. 119, 2006).

La pieza “Partial Recall” es una imagen geométrica materna, la cual sugiere campo fértil y azul cielo, una figura al mismo tiempo celestial y terrenal con una rítmica ondulación de los semi-círculos, Aquí Louise Bourgeois se confronta vía sus recuerdos infantiles con la personalidad de Sadie, la amante de su padre. La escultura “Partial Recall” (fig. 7), según las palabras de la artista *“Tiene que ver con el perdón, con la integración, así como la agresión tiene que ver con explosión y desintegración. Es difícil recapitular y perdonar, uno necesita ser bendecido en ese momento. La agresión es más fácil de repetirla”* (Meyer-Thoss cit. en Bernadac 98, 1996).

La artista siempre ha buscado la sanación, especialmente para recuperar la propia paz interna, por medio de la escultura. Como todo en la vida, el tiempo es el único que ayuda a curar las heridas o por lo menos aminora el sufrimiento, y llegó el momento de enfrentarse a uno de los personajes que causó el trauma principal de su niñez, Sadie y lo ha hecho tranquilamente, por medio de una pieza suave, maternal que podría reflejar el estado psicológico de Louise Bourgeois, y su disposición para el perdón.



(fig. 8) “You Better Grow Up “. Materiales mixtos”1993 210.8 x 208.2 x 212 cm.

De niña Louise Bourgeois al sentirse traicionada por el padre y la institutriz, comprendió que los lazos de pertenencia amorosa se pueden romper y por tal motivo quiere protegerse dejando de ser niña dependiente.

En el pequeño espacio de la cell “You Better Grow Up” (fig. 8), están colocados: varios espejos, cuyos reflejos aluden a una realidad que para una niña puede parecer distorsionada, tres manos esculpidas en mármol rosa como una metáfora de dependencia psicológica, y varios objetos de vidrio y cerámica (Bernadac 146, 2006).

La autora dice: *“La pequeña figura dentro de las formas sobrepuestas de cristal es cortada fuera del mundo. Esa soy yo. Las pequeñas manos son mías. Son autorretratos. Me identifico como dependiente. El mundo que es descrito y percibido es el mundo amenazante de una niña que no le gusta ser dependiente y que sufre por eso”* (Crone y G. Shaesberg 101).

La escultura primero como exorcismo y en este caso como escudo que protege, alienta a la artista a lanzar una afirmación que como niña no se atrevía confesar, la dependencia natural hacia sus mayores que en el orden natural le proporcionaría tranquilidad y estabilidad, más sin embargo ella teme y por tal motivo busca la independencia.



(fig. 9) “Blind Leading the Blind” 1947-49. Madera Pintada 170 x 164,2 x 41.5 cm.

Pasan los años y ella percibe claramente lo que ocurre en su entorno familiar, estaba ciega de vergüenza por la conducta de sus allegados. Según la artista La ceguera viene del sonrojo que experimentaba a causa de su familia, tenía que mostrarte ciega frente a la amante que veía en su casa, ante el dolor de su madre, ante la evidencia de que su hermana se acostaba con el vecino y por ella misma ya era un poco sádica con su hermano “*Estoy consternada absolutamente con todos (...). Mayormente por razones eróticas, razones sexuales.*” (Bernadac 89, 90, 2006), Louise Bourgeois ha hecho una conexión explícita entre ceguera y deseos prohibidos, literalmente sacando el complejo de Edipo en su manera muy propia. “*Como ellos no pueden ver, se sostienen unos con otros*” (idem 89).

La artista afirma que la escultura fue inspirada en una fotografía de la niñez que la muestra a ella como Antígona, guiando a su padre que se apoya sobre su bastón; aunque existen otras interpretaciones ligadas con su niñez para la realización de esta pieza; ella y su hermano escondidos bajo la mesa del comedor observando el baile de piernas de sus padres que los excluían de su mundo de adultos, en donde se encuentran totalmente desprotegidos (Bernadac 57, 1996).

La confusión creada dentro del hogar con valores con una doble moral, se hace visible en el comportamiento familiar, en “Blind Leading the Blind” (fig. 9), Louise Bourgeois identifica lo que para ella representa una conducta desordenada de parte de algunos miembros de su familia, incluyéndose ella. La imposibilidad de cambiar estas actitudes permanece en su memoria para finalmente hacerla patente en la obra



(fig. 10) "Henriette" 1985 *Bronce*. 60 x 13 x 12 cm



Fig. 11) "Legs" 1986. Hule 312.4 x 5.1 x 5.1cm.

Los hermanos de la artista han sido también tema de inspiración en su trabajo artístico y han estado presentes en algunas de sus obras.

Su hermana Henriette, sufría de una enfermedad que la paralizaba de la rodilla para abajo y requería el uso de muletas y prótesis. (Morris 226). En los recuerdos de la niñez Louise Bourgeois muy pocas veces evoca a su hermana mayor, excepto para mencionar que cojeaba. Sentía por ella una mezcla de encanto y lástima, la llamaba la lisiada feliz porque la niña no sentía vergüenza por su invalidez. Ha pensado en su hermana produciendo dos obras: "Henriette" (fig. 10), una pierna con prótesis incluida, y "Legs" (fig. 11), dos piernas largas, una más corta que la otra. "*Me sentí apenada por ella y después necesitaba incluirla en la historia de mi vida*" (Bernadac p. 126, 2006)

Las prótesis estuvieron siempre cerca de su vida. En su infancia cuando visitó Louise Bourgeois a su padre herido de guerra en el hospital en Chartres, pudo ver amputados, lisiados, miembros y prótesis y estos han quedado grabados en sus primeros recuerdos. Años después en Estados Unidos como voluntaria en el hospital rehabilitando por medio del arte a los soldados americanos heridos en la 2ª. Guerra Mundial, estuvo

muy cerca de jóvenes que habían perdido uno o varios miembros y requerían de prótesis. (Morris 226).

La artista al parecer no tenía mucho en común con su hermana, no había una relación estrecha entre ellas, pasó mucho tiempo antes de que el recuerdo de Henriette apareciera y fuera lo suficiente fuerte para generar en la artista el deseo de incluirla en su obra, reproduciendo el objeto con el cual la identificaba desde niña, la prótesis y la invalidez de sus piernas.



fig.12) Red Room (niños) 1994, madera, metal, hilo, vidrio, 211 x 348 x 2.50 cm.

En cuanto a Pierre Joseph Alexander hermano de la escultora, él era dos años menor que ella y desafortunadamente pasó la mayor parte de su vida adulta en un asilo en Villejuif, Francia, por heridas que sufrió en la guerra, y murió en 1960. Louise Bourgeois para recordar los lugares queridos que formaron parte de su infancia, en donde convivió con sus hermanos Pierre y Henriette recrea su cuarto en la “cell” “Red Room” (niños) (fig. 12).

En él se han puesto objetos de toda clase, de vidrio, tela, y hule, algunos manufacturados, otros encontrados, un huso o rueca que sostiene un hilo rojo, con tres

notas azules y optimistas (ella y sus dos hermanos o sus propios hijos) Enormes objetos como salchichas, relojes de arena que evocan el inexorable paso del tiempo y lo precario de la vida que pende de un hilo. Otro anaquel sostiene adornos bordados. (Bernadac 149, 1996).

Los recuerdos de la niñez con sus hermanos, afloran en la recámara que probablemente compartían, y es natural que estuviera llena de objetos simbólicos que es posible que algunos representen juguetes, *El rojo sangre de este cuarto le da una intensidad dramática y en combinación con el negro de las puertas que los circundan significa para la artista, tragedia* (idem)

2.3. Ausencias Y Presencias

Louise Bourgeois inició una nueva vida en los Estados Unidos, se casó vivía en un nuevo entorno y en los primeros años nacieron sus tres hijos. Para la artista sigue siendo la familia el motor de su creatividad, realizando esculturas de cada una de las personas que la constituyen, así como de los lugares y casas ahora vacías en las que vivió, trabajó o tuvieron algo que ver en su vida, reafirmando lo autobiográfico de su obra.

La artista conoció a Robert Goldwater cuando hacía su tesis doctoral en Paris, se casaron en 1938 y al año siguiente se van a vivir a Nueva York. Era lo opuesto al padre de la escultora, un hombre apacible, buen padre y esposo. Goldwater, fue profesor, hábil comentarista y crítico de arte, editor de magazines, director de biografías museísticas que eran la clave de los eventos en la historia del arte, además dictaba con mucho éxito conferencias sobre arte.

Graduado en 1929 BA (licenciado) en Historia del Arte Universidad de Columbia, recibió su MA (maestría), en Harvard en 1931 y seis años después terminó su doctorado de la Universidad de Nueva York, con la tesis “Primitivismo en la pintura moderna” primero de muchos libros el cual inspiró a William S. Robin en la curaduría de una exposición controversial en el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), quién mencionó lo siguiente “En el tiempo que el Sr. Goldwater escribió su tesis, el arte moderno no se consideraba valioso en una discusión académica”.

Fue catedrático en el “Queens College”, Nueva York hasta su muerte, profesor de la Universidad de Nueva York, en la escuela de graduados del Instituto de Bellas Artes, además fungió como director del Museo de Arte Primitivo en la misma ciudad. (Morris-149-50).

La artista tuvo una buena vida con Robert Goldwater, según su biografía, ya que la pareja se complementaba de diferentes maneras, una de ellas fue el respeto obvio que sentían por el trabajo del otro, lo cual se reflejaba al otorgarse cada uno un espacio propio para trabajar sin restricciones. La coincidencia en los intereses mutuos como fue el arte, (una artista y un teórico), debe de haber generado grandes conversaciones y

debates entre ellos, además del amor por sus hijos, y la amistad que los unía con artistas e intelectuales que visitaban o vivían en Nueva York.

Para la Bourgeois los años vividos en Francia significaban estrés. Norteamérica significaba exilio. “Tan pronto como llegué a los Estados Unidos” dice la artista “empecé a sufrir nostalgia” (Bernadac 86, 2006). Este hecho generó en ella un profundo shock emocional, y comenzó a recrear presencias que le recordaban las personas que había dejando en Francia, empezó a realizar figuras en substitución por las que faltaban, podría pensarse que también representaban aquellas personas que debido a la 2ª- Guerra Mundial ya no existían, así como el recuerdo del país que ella conoció en su primera juventud, el cual también desaparece o sufre un cambio muy drástico. Tiene nostalgia también por los amigos y familiares a los cuales sentía que había abandonado, era una culpa compartida por muchos inmigrantes en tiempo de guerra.

Hacer las figuras, representa no solamente un trabajo físico que implica el acto en el cual se cincela, se corta, se martilla, se pule, y se unen las piezas de madera de balsa, la tarea debe realizarse hasta estar exhausto y también requiere un trabajo de duelo. En 1917 en el ensayo “Mourning and Melancholia”, Freud propuso la expresión “trabajo de duelo” para describir el proceso por el cual el sobreviviente llora o se duele por el ser amado. El ego asegura activamente en esta forma, su unión con el objeto perdido a través de esa cuidadosa reconstrucción del pasado, con un catálogo de recuerdos recogidos del objeto amado, como precursor para ir formando nuevas ataduras. Es una doble ayuda sirve como unión del ego con el objeto perdido y también para preservar tal objeto e instalarlo en el mundo interior del sujeto (Freud 4, vol. 14) No son figuras de muerte exclusivamente sino de ausentes

Esto motivó paradójicamente un crecimiento en su desarrollo artístico, dándole la fuerza suficiente para luchar, pero en vano sobreponerse al sentido de extrañamiento. Sin embargo esta ruptura con el pasado fue a la larga beneficiosa (sobrevino después de la ruptura con su padre) *“A pesar de mi juventud y felicidad, algo había muerto, lo cual yo tenía que resucitar. Y lo que yo quería resucitar era el derecho de ser infeliz, el derecho de llorar por Francia. No era muy complicado, pero muy intenso, fenomenalmente persistente pero se controló el caos”* (Bernadac 9, 1996).

Recrear las figuras en madera en substitución de las reales, con delicadeza tallando cada una de sus partes manualmente, y tomándose el tiempo necesario para llorar, fue la condición que le permitió desahogar su pena y dejar atrás la melancolía.

Se produce un cambio significativo en la forma de hacer arte para Louise Bourgeois, la decisión de dedicarse a la escultura, surge como algo fortuito ligado a su vida cotidiana. A finales de los años cuarenta para no sentirse sola, empieza en la cocina de su casa, a doblar y recortar botes de cartón, los pinta de negro y los cuelga en la pared. Esas fueron sus primeras esculturas rudimentarias.

Su escultura desde el principio se define como un gesto de exorcismo, ya que el trabajo tridimensional tiene el poder al convertirse en algo sólido y físico, por lo cual captura la memoria y permite su transformación.

La catarsis ocurre en el proceso de creación cuando la artista lucha con los materiales que ha escogido re-encontrándose con sus miedos que la animan a proseguir su trabajo a los cuales finalmente domina haciéndolos reales. Acerca de este hecho comenta la artista. *“Cuando los hombres se iban me sumía en un caos total, en una soledad espantosa. Hasta que me di cuenta de que podía ejercer un control sobre otra forma de expresión. Podía crear esas formas y pintarlas de negro Ese sentimiento de poder me permitió controlar la nostalgia que tenía (...) (Bernadac 14, 50, 1996).* A partir de ese descubrimiento empieza a producir esculturas de madera, látex, mármol, tela y bronce, entre una gran variedad de materiales.

El cambio inconsciente que se originó en su modo de hacer arte, dio un giro total a su carrera artística, que le permitió una expansión en todas direcciones, especialmente su creatividad encontró en la escultura un medio inagotable, al que ha explotado para dar cauce a sus ideas.

Louise Bourgeois cambia de dos a tres dimensiones para cambiar el sentido espacial de su trabajo, ya que según la artista las dos dimensiones de la pintura son un espacio ilusorio y la escultura se construye en un espacio real a través de sus materiales físicos, permitiendo una forma distinta de hacer arte y el acercamiento como observador (Morris 13).

Posteriormente en entrevista publicada por la “BBC” en 1993, Louise Bourgeois afirma *“no podría ser pintora. Las dos dimensiones no me satisfacen. Tengo que tener la realidad dada por una tercera dimensión”* (idem 259). La artista encontró en la escultura el medio perfecto para expresarse, tomando la pintura como un preámbulo para su vocación verdadera y que más satisfacciones le produce.

El proceso de maduración dentro de la escultura ha sido largo y solitario, para que las grandes producciones de Louise Bourgeois, casas, figuras totémicas, nidos, cuerpos, prótesis, instalaciones y células, entraran en la historia de la escultura del presente, imponiendo su sello propio y muy lejano de todas las escuelas anteriores.



(fig. 13) “The Observer” 1947-49. Madera pintada 194.3 x 71.1 x 30.4 cm

Después de cambiar su trabajo de dos a tres dimensiones, empezó a experimentar con esculturas de madera, en esa época se muda junto con su familia a una nueva casa, en donde pudo disponer de la azotea, que le sirvió de taller y este hecho amplía el horizonte de la artista, tanto visual como creativamente, ya que empezó a

realizar sus primeras esculturas inspirada en los rascacielos que la rodeaban y según comenta la escultora *“De repente tuve este inmenso espacio para mí sola y empecé haciendo varias figuras de pie” “Fueron concebidas como figuras funcionales, y se les dio a cada una, personalidad según su forma y articulación respondiendo una con la otra. Están realizadas en tamaño natural en un espacio real y hechas para ser vistas en grupo (Morris 208).*

La escultura “The Observer” (fig. 13), es parte de “The Personages”, (fig. 26) 1947-49, capítulo III, esculturas que representan no sólo las formas de un contexto de rascacielos (modernismo), sino las personas que dejó en Francia y las nuevas relaciones en América. Fueron las primeras en mostrarse a modo de "instalación" (si bien este término no se utilizaba en aquella época), y desde entonces se ha escrito mucho acerca de la considerable influencia que ejercieron. Recientemente reconocidas como una de las grandes contribuciones a la historia de la escultura del siglo XX (Morris 207).

La pieza tiene una estatura de cerca de dos metros, y casi todas las esculturas que formaron parte de “The Personages” tenían una altura similar o por lo menos como la de un humano, para que al encontrarte con ellas caminando en la instalación, se tuviera la sensación de presencia de alguien como el espectador mismo.

Años más tarde y como una innovación a su forma de hacer escultura introduce la “cell”– célula o celda en 1987 y a partir de esa fecha la ha utilizado como medio para expresarse en muchos de sus trabajos hasta el presente, pueden ser pequeñas o de varios metros de altura. Para Louise Bourgeois La palabra “cell”, célula o celda, no solamente evoca un organismo vivo un pequeño paquete de vida conteniendo toda la información requerida por el ser, sino también la idea de soledad y contemplación en un retiro dentro de un monasterio o prisión.

La artista menciona “quiero crear mi propia arquitectura, y no depender del espacio del museo, y tener que adaptar mi escala a él. Quiero constituir un espacio real en el cual puedas entrar y caminar en él” (Bernadac 38, 1998). A estas células se le podría llamar “arquitectónicas” ya que en su espacio puedes caminar sobre o dentro de ellas.

La “Cell” es diferente de la instalación, ya que la artista no desea disolver la materialidad substancial de la escultura, hasta el punto donde la experiencia que ofrece, se convierta enteramente contextual, así mismo no quiere abandonar todo sentido de separación entre el espectador y la escultura en una teatralizada instalación.

Otras de las “cells” podrían ser catalogadas como “abiertas”, ya que son simplemente esculturas o estructuras individuales, de diversos materiales, sin estar rodeadas por ninguna clase de muros.

Las denomina cells a todas en general por lo que representan (diferentes tipos de dolor...) según Crone y Schaesberg y que se menciona con anterioridad.

La series que realizó en los noventa probablemente son las que están más influidas por la instalación, las cuales podrían denominarse como “cerradas”, ya que dichas series tienen una identidad híbrida y excluyen al observador de su confinamiento interior, colocándolo como voyerista al mismo tiempo que como participante (Morris 264).

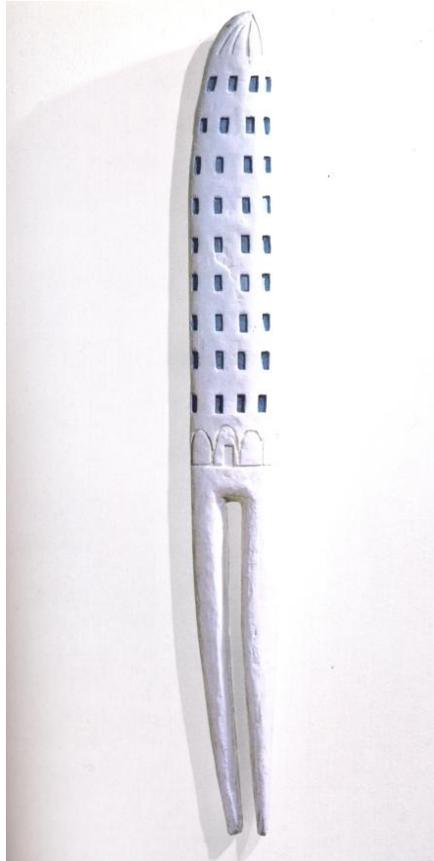
Algunas están rodeadas de puertas viejas, que dejan ver su interior por ranuras, puertas semi-abiertas o ventanas rotas sucias o sin vidrios, también jaulas enrejadas con espejos, vidrios y una cantidad considerable de objetos, muchos de ellos pertenencias del pasado de la artista u objetos encontrados.



(fig. 14) "Maison Vide" 1981. Staten Island

Retomando el orden secuencial de la vida de Louise Bourgeois, es necesario conocer algunos de los sucesos más importantes. En la década de los años cuarenta empezó a exponer su obra en Nueva York, y se convirtió en madre de tres niños. Michel fue el primer hijo de la artista nació en Francia en 1936 y fue adoptado por ella y su esposo en 1939. Más o menos cuarenta años después la artista adquirió "Maison Vide" (fig. 14), una casa abandonada, construida en 1860 en Staten Island para él, desafortunadamente Michel murió en 1990, nunca ocupó la casa y Louise Bourgeois la conservó vacía rediseñándola como escultura a la cual tituló "Maison Vide".

En una entrevista con Nena Dimitrijevic en 1994 la artista dice (...) *"Es una hermosa casa, pero no hay una sola alma en ella, el alma se ha ido y me he quedado con una casa vacía lo cual es muy, pero muy penoso. Por fuera la casa es hermosa. Trata de verse bien y fuerte, pero por dentro está desierta. No ha quedado nada, como si la casa hubiera sido abandonada por la vida misma (...)"* (cit. en Morris 170). En su eterna atracción por las casas, vuelve una y otra vez a ellas, ahora evocándola junto a la memoria de su hijo que se ha ido para siempre.



(Fig. 15) Portrait of Jean Louis 1947-48 madera pintada altura 90 cm.

El segundo hijo de la artista Jean Louis fue lo opuesto a su hermano menor, nació en forma rápida. Dice la artista *“fue el evento más importante de mi vida (...)”* (Hekenhoff cit en Morris 163), nació el 4 de julio de 1940. En su adultez ha sido historiador de arquitectura y activista ambiental. El retrato que le hizo su madre en la infancia, parece una navaja de madera con dos patas puntiagudas como base y la parte superior como falo agujerado, con pequeñas ventanas que evocan una casa.

La artista aplicó la iconografía de la serie “Femme Maison” de 1946-47 (fig. 19), a la escultura de su hijo, la parte baja es antropomórfica, con dos piernas, y la parte de arriba es arquitectónica. Louise Bourgeois mezcla las dos realidades en un sólo trabajo híbrido combinando su preocupación por el cuerpo y la arquitectura. Ella declara *“Quiero que mi hijo sea tan hermoso como los rascacielos aquí en Nueva York”* (Honoré cit. en Morris 220).

La artista llevaba el objeto fetiche todo el tiempo con ella, para compensar la ausencia del niño. Ella dice que la base puntiaguda representa fragilidad, la dificultad para estar de pie, la falta de estabilidad que les espera a todos.

“Portrait of Jean Louis” (fig. 15), ha sido realizado como “objeto parcial” igual que el autorretrato de Robert Goldwater esposo de la artista (fig. 17). Con respecto a la forma fálica que dio a la totalidad del cuerpo del niño exceptuando las piernas (en la escultura), se pudiera pensar como posible y debido al interés particular que la artista mantenía por el trabajo de Melanie Klein dedicado al psicoanálisis del niño, que haya utilizado el recurso psicológico de esta etapa del infante, dando preponderancia al falo como parte que representa un todo.

Según Melanie Klein esta etapa ocurre cuando el infante empieza a tener una noción del pene del padre, aquí aparecen deseos y fantasías centrados en ello, en niños de ambos sexos, homologándose en gran medida el pene con el pecho, y los fines predominantes son de carácter oral, succionarlo, comerlo e incorporarlo. Al atribuir a sus padres sus propios impulsos (proyección), el bebé imagina que en la unión sexual la madre incorpora el pene del padre y lo lleva escondido en el cuerpo y lo mismo hace el padre con el pecho de la madre.

Es la época en que de acuerdo con las primacías de los impulsos instintivos orales, reinan las fantasías de incorporación y llevan a la idea de un pene interno que la madre guarda en su cuerpo. La madre con el pene interno (origen de la mujer fálica en el complejo de Edipo) representa un papel extraordinario en las fantasías del niño, parece poseer todo lo que el niño desea, da muy poco y es su rival con respecto al padre. La frustración, envidia y rabia provocan instintos violentos, como el de forzar el cuerpo de la madre y robarle lo que contiene. La mujer fálica, figura femenina con genital masculino que representa esencialmente una defensa contra el temor a la castración (149).

Otro estudio con una conclusión diferente sobre el tema del “objeto-parcial” lo realiza Elizabeth Nixon, tomando en cuenta el trabajo de la artista de los periodos de mediados de los años cuarenta, hasta la retrospectiva de 1982 en el MOMA, y articulando las inter-relaciones entre la obra de la artista y una serie de marcos históricos

– historia de la escultura moderna, la recepción Americana del surrealismo, expresionismo abstracto y los movimientos feministas. Así como también tomando en cuenta desde luego la teoría Kleiniana. Llegando a la conclusión de que la forma establecida en el trabajo de Louise Bourgeois resulta una operación surrealista, re-trabajando en contra de la lógica modernista del “objeto-parcial” en términos específicamente feministas y post-Freudianos

La escultura mide cerca de un metro, no es tan grande como el resto de los “personajes” de la cual es parte, (tal vez por tratarse de un niño), fue acondicionada posteriormente para colgarse en la pared y tiene diferentes características a los otros, además es una figura intrigante que provoca muchas interpretaciones.



fig. 16) "Reticent Child" 2003. Tela, mármol, acero inoxidable y aluminio. 182.8 x 284.4 x 91.4 cm.

“Había un niño que simplemente se rehusaba a nacer. Su nacimiento fue muy tardado. ¿Había algo que él percibía que lo prevenía de querer dejar la matriz y salir al mundo?”

¿Qué tanto de lo que él sería, relacionado con sus sentimientos y acciones, sería predeterminado para negarse a aparecer? ¿Cómo enfrentaría este niño su futuro, sería tímido, se reduciría al silencio, sería rudo u hostil? Es un niño reservado, pero lo encontré” (Morris 246 y Bernadac 58).

Este texto fue escrito en una pared de la instalación “The Reticent Child” (fig. 16), en el museo Sigmund Freud de Viena en el 2003, se refiere al tercer hijo de Louise Bourgeois y Robert Goldwater nacido el 12 de Noviembre de 1941, que es ahora un juez retirado del sistema de cortes del estado de Nueva York. En este trabajo la artista presenta seis estados en la vida de su hijo Alan Matthew Clement, desde que estaba en el vientre, su nacimiento, infancia y hasta su juventud (idem).

Sus hijos son una parte muy importante en la vida de la artista, y por igual forman escultóricamente parte de su producción de muy diferentes maneras, dando a cada uno, por medio de simbolismos las características que ella considera son propias de su personalidad.



(fig. 17) “Portrait of Robert” 1969 Bronce pintado de blanco 33 x 31.8 x 25.4

Cuatro años antes de la muerte de su esposo, la artista realizó una escultura de Robert, posó su cabeza sobre un enjambre de formas fálicas, esta escultura, obedece a la estrategia escultórica “Objeto- Parcial”. Jacques Lacan re-escribió la idea psicoanalítica de “objeto-parcial” como un concepto llamado “object petit a”. Este es un objeto pequeño, como lo es el objetivo del deseo infantil, una meta siempre amenazando al niño con su ausencia potencial.

El recién nacido al mamar divide el pecho de la madre de su soporte (el resto del cuerpo), separando el órgano de ella como objetivo para satisfacer sus necesidades. El mundo del niño se divide en tales objetos-parciales: Sus propios órganos deseados, así como también sus objetivos recíprocos senos, bocas, estómagos, penes, anos.

El “objeto parcial” habla de lo imperioso de su impulso, de la rapacidad de sus demandas, de tal manera que el cuerpo puede en el apremio del instinto, ser rajado, canibalizado, destrozado. El mundo del “objeto parcial es reductivo”, con ésta lógica no

solo la madre se reduce al pecho, sino los individuos nunca son comprendidos por el infante como personas totales separados de él (Lacan cit en Morris 200 y 201).

En la escultura “Portrait of Robert” (fig. 17), es posible que la artista se apropie de la psicología que prevalece en esta etapa del infante, para separar el objeto de deseo, del resto del cuerpo, y representarlo como objeto parcial.



(Fig. 18) “La destrucción del padre” 1974, yeso, latex, madera y tela , 237.8 x 363.3 x 248.7 cm.

Louise Bourgeois produjo una pieza violenta en un rito “canibalezco”, Creó un banquete para liquidar la imagen impositiva de su padre y de todas las figuras masculinas autoritarias de su vida que le señalaban el papel que se esperaba de la mujer y que finalmente la han abandonado

Según la artista aniquilar al padre, es el impulso que ha regido su práctica escultórica, desde la infancia *“Me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era (...) Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como primera solución escultórica. (...). (...) y determinó mi dirección futura”* (Meyer-Thoss cit. en Mayayo 38).

La obra “La Destrucción del Padre” (fig. 18), primero que nada es una mesa, horrible y terrorífica presidida por un padre autoritario, que día con día dominaba a la esposa y a los hijos, en tanto la artista era una niña aterrorizada. Dice Louise Bourgeois

con respecto a sus deseos materializados en la escultura (...) *“Tanto nos exasperó que tomándolo lo tiramos en la mesa, y despedazando sus miembros, lo devoramos”* (Jean Frémon cit en Bernadac, 94, 1996).

Ella necesita destruir y fragmentar, para después realizar una reconstrucción mediante la unión de los elementos. *“El propósito de la destrucción del padre, era exorcizar el temor y después de que se expuso, me sentí una persona diferente (...)”* (Bernadac y Obrist cit. en Mayayo 39).

La fantasía de la destrucción para construir y reparar de nuevo, fue lo que finalmente le trajo paz, como ella misma lo confiesa. Aunque siempre regresará al pasado para revivirlo de diferentes formas en su imaginación, y este será el patrón que seguirá por siempre para edificar su obra.

En el presente capítulo se ha manifestado la importancia que han tenido para la artista las personas que rodearon su niñez y juventud, el padre, la madre, sus hermanos, incluyendo la amante de su padre, así como el entorno en que vivió en Francia, de igual manera, su nueva vida en los Estados Unidos con su esposo e hijos.

Su memoria hizo presentes a todas esas personas y lugares. No hay que olvidar que Louise Bourgeois habla de sí misma, pero del mismo modo remite a la propia identidad, que también está formada por recuerdos. La diferencia radica en el hecho de que ella revisita los suyos una y otra vez con el fin de dominar sus temores y encontrar su reafirmación por medio de la escultura

III. LA CASA Y EL CUERPO COMO METÁFORAS.

En el capítulo dos se muestra el involucramiento en la obra de Louise Bourgeois con personas y lugares importantes para la artista, por lo tanto se puede definir como autobiográfica.

Ahora es importante detenerse a considerar que sus obras no se limitan a una evocación, ni a la representación de un sentimiento determinado, sino que se sostienen sobre un concepto y una forma de expresión novedosa y muy personal.

La Casa y el Cuerpo han permanecido en casi toda su obra como los objetos de representación simbólica, en ellos ha volcado su imaginación para darles sentido de diferentes maneras construyendo metáforas a su alrededor. La casa simboliza para la artista arquitectura, el sujeto y la vida. En cuanto a lo biomórfico para ella ha sido su primer interés, ha realizado formas corpóreas de todo tipo, que representan diferentes sentimientos como lo erótico, lo sádico y la nostalgia entre otros.

En los dibujos emblemáticos de Femme-Maison de los años cuarenta, se reflejan estos dos objetos, el cuerpo muestra la casa como lugar de refugio por un lado y como aprisionamiento por otro, la asfixia, la mujer absorbida por el hogar, como ella lo está por sus recuerdos.

Se presentarán además con un nuevo orden y con una división específica algunas esculturas cuya representación alude a la casa o al cuerpo, y a las cuales se les ha dado una denominación especial que la designa “como algo más”, incluyendo en cada una de ellas su descripción, algunos comentarios adicionales y la metáfora correspondiente en palabras de la autora, en un esfuerzo por lograr un acercamiento a la poética de la artista

3.1. La Casa

Se puede describir una casa, como lugar del primer y último aliento del ser humano; fortaleza y sitio seguro que proporciona calor y refugio, en donde el “yo” se refuerza con los valores comunes. Según Gaston Bachelor *“la casa es cuerpo y alma, (...) por lo tanto la casa es símbolo de refugio materno, protectora calidez, primera memoria del niño* (cit en Bernadac 23, 1996). Es tan fuerte la significación de la casa para el ser humano, que toda obra que realice durante su vida, estará impregnada con la esencia extraída de ese entorno.

Visto desde la perspectiva del campo social y humanista la casa digna constituye un “bien” del cual no se puede ser despojado, es un derecho humano y cuando se habla de los “derechos humanos”, siempre se está refiriendo a los “derechos fundamentales” o “básicos” que reglamentan las distintas constituciones de los Estados y a los instrumentos de carácter internacional.

Una vivienda o casa digna para cada ser humano es una pretensión válida ya que le garantiza encontrar su identidad, satisfacer necesidades básicas y desarrollarse integralmente como individuo dentro de la sociedad en que vive.

Se ha mencionado la casa como lugar íntimo y seguro, al cual tiene legítimo derecho el ser humano; ahora se hará una reflexión acerca de los conceptos mujer y casa unidos, ya que la casa en particular ha sido considerada como el lugar tradicional femenino, aunque hoy se le podrían agregar a la mujer algunos adjetivos diferentes a los tradicionales relacionados a lo doméstico.

La idea de “mujer” conduce a pensar que es generadora de vida, que nutre y protege al hijo, que responde a las necesidades de la familia como esposa y madre. De igual manera se considera a la mujer más vulnerable que el hombre, a sufrir maltrato, mutilación física y mental o rechazo. También se ha asociado tradicionalmente a la mujer con una situación de dependencia, que implica la pérdida parcial de su libertad así como una posición supeditada tanto a la victimización como al paternalismo, los cuales

han fomentado la tendencia a no valorarla en igualdad con el hombre, en diferentes campos tanto sociales como laborales, estos entre algunos infortunios que la afectan.

Aún teniendo en cuenta los cambios en el papel social de la mujer, acontecidos desde finales del siglo XX, todavía resulta necesario darle la protección que necesita y resaltar la importancia del papel de madre-esposa que desempeña actualmente, ya que además combina esas actividades trabajando fuera del ámbito doméstico, sin disminuir sus obligaciones internas. Un ejemplo de esta situación es el caso de México, tomando en consideración que en su mayoría el mexicano, todavía no comprende (o no quiere comprender) los roles compartidos en el hogar con su pareja, en especial cuando la mujer con su trabajo extra, hace aportes económicos para resolver las obligaciones mutuas de la familia.

La influencia decisiva que tanto la casa como el hecho de ser mujer y haber vivido circunstancias personales que la afectaron profundamente en el ámbito familiar, motivaron a la artista a considerar como tema central la “Femme-Maison” o “Mujer-Casa” el cual se refiere a la casa de su infancia que ha sido trasladada de sus memorias al presente, para recrearla de diferentes maneras en su producción, una temática que la artista nunca abandonaría en toda su carrera desde las guaridas en 1960, hasta las “cells de los años posteriores.



fig. 19) "Femme Maison 1946-47

Louise Bourgeois en los años 1946-47 realizó dibujos y pinturas que muestran cuerpos desnudos de mujeres que tienen incorporado a su organismo un edificio, por lo que “su obra suele ser calificada de arquitectónica; sin embargo lo que se plantea en gran parte de ella es un interior que va más allá de las estructuras y fachadas como sinónimos de arquitectura” (Aksenchuk). Por lo que se consideran como arquitectónicos, sin embargo lo que se propone en gran parte de ellos, es un interior que va más allá de estructuras y fachadas. Con respecto a lo que para ella significa la arquitectura declara lo siguiente: *“la casa está totalmente simbolizada como arquitectura, el sujeto y la vida”* (Storr, Herkenhoff y Shwartzman, 24).

En los dibujos, se combinan las formas orgánicas y geométricas de rigidez y maleabilidad de mujer y casa, así mismo esta unión vence la dicotomía entre mente y cuerpo, razón y emoción, espíritu analítico y sensualidad (Bernadac 64, 2006). Estas obras también introducen a la cuestión de género a través de la relación entre Casa-Mujer en donde, desde la óptica del feminismo tradicional se señala el peligro que pudiera representar para la identidad de la mujer, si ésta no tuviera la oportunidad de escoger libremente otras opciones para desarrollarse además del entorno doméstico.

Marie Laure Bernadac, destaca otra dimensión de estas obras, para lo cual se ha tomado en cuenta las declaraciones de la artista con respecto a las poses y gestos de las *Femme Maison* como los más elocuentes que *“prueban que el erotismo en efecto es la llave escondida en la esencia de toda su obra”* (24). El erotismo de su trabajo se explica como la energía que se requiere para llegar del inconsciente al consciente, mostrando el pasado minuciosamente, utilizando mente y cuerpo, en un proceso donde intervienen todos los sentidos (latidos del corazón, confusión, excitación, depresión), todo esto de naturaleza sensual y erótica, por lo que declara Louise Bourgeois, *“Es como el acto sexual: es exhaustivo y al final tú estás en paz y completamente cansado”* (idem 10). El arte de Louise Bourgeois se manifiesta por sus dimensiones eróticas. Ve al sexo como una confirmación experimental de la realidad, *“la única cosa que realmente importa”* (Idem). En efecto los dibujos se pueden analizar contando con un elemento más de carácter erótico, el cual resulta muy atractivo y si lo permite el espectador puede ser seducido por él.

Para la artista estas obras son recuerdos autobiográficos de las casas en donde ella vivió, son emociones tanto orgánicas como espaciales, experimentadas por ella, y a pesar de la carga que representó su vida familiar en Francia, las “Femme Maison” (fig. 19), son más un asunto de concretar un estado psicológico, un estado interior, que una metáfora feminista. En entrevista con Paulo Herkenhoff, Louise Bourgeois comenta *“Las Maison-vides (casas vacías), son una metáfora de mí misma, las Maison vides son casas donde he vivido o trabajado en el pasado, todas están vacías ahora. Por eso son las construcciones donde existimos. La arquitectura de nuestra vida, eso es, los diferentes lugares donde existimos. Así que esto es la historia de una vida (...)”* (cit. en Bernadac 24,1996).

La artista está atada a sus memorias, es muy importante para ella seguir dibujándolas en su mente, ya que representan vivencias compartidas, soledades, su vida en fragmentos. En síntesis es ella recreándose en sí misma por medio de su pasado.

Con el fin de conocer otro de los diferentes motivos que generaron los dibujos Femme Maison, ahora Elizabeth Mignon, nos habla de los surrealistas en Francia entre los años 1920 y 1930, quienes dialogaban con el psicoanálisis como lo hacía todo el arte moderno, para la artista Louise Bourgeois esto ya era familiar, así como lo fueron las figuras paternas para ella como Breton y Duchamp, los cuales decidieran exiliarse en Nueva York en tiempos de guerra. Como estudiante de arte en París en los años treinta, la artista conocía bien los círculos surrealistas, había trabajado ahí y vivió en el mismo edificio en donde se ubicaba la galería surrealista “Gradiva”. Conoció acerca de las teorías psicoanalíticas de una sexualidad femenina histórica que ellos utilizaban como emblema. (cit. en Morris 228- 29)

Louise Bourgeois inicia una crítica mordaz de los mitos de la mujer en el surrealismo. En sus dibujos de Femme Maison de 1947-49, es representada como una cómica figura femenina desnuda de la cintura para abajo y cargando una casa sobre la cabeza. La Femme Maison representa no a una mujer fatal o gloriosa histórica, sino una artista en exilio, madre, soñadora y una mujer deseosa de sexualidad, abrumada por la carga cotidiana de una existencia social y física (idem)

Louise Bourgeois se burló del Surrealismo, en particular por su exageradas y vacías representaciones que hacían de la mujer, pero ella también investigó y elaboró muchas de las técnicas de encadenamiento, condensación y proyección que los surrealistas tomaron de Freud y del psicoanálisis. El surrealismo adoptó la técnica clínica de libre asociación para el acceso a deseos libidinales latentes no sólo en el inconsciente del individuo, sino a través de la presentación cultural. En los “Personages” Bourgeois exploró una diferente pero igualmente penetrante ruta psíquica. (cit. en Morris p.229) la de sustitución y duelo por la pérdida de sus seres queridos. (idem)

Las Mujeres-Casa de Louise Bourgeois mantienen una ambigüedad heredada de la misma indeterminación que encierra la dicotomía casa-mujer. Y con el fin de desentrañar éstas, solamente se hizo su análisis, describiéndolas y presentando las diferentes razones que generaron su elaboración las cuales aunque su origen en apariencia es distinto, están totalmente entrelazados los motivos para su realización.

3.1.1. Mujer-Casa como Pliegue entre lo Público y lo Privado

“Femme Maison 1983”



(fig. 20) “Femme Maison” 1983, Marmol, 25 x 19 ½ x 23”

Cuarenta años después de haber realizado los dibujos, la autora vuelve al tema de la mujer-casa, pero ahora en versión escultórica. Realizada en mármol blanco, “Femme-Maison” (fig. 20), representa una figura que se presume femenina por el tema, envuelta en una mezcla de pliegues de tela, en cuya cima se encuentra una pequeña casa cuadrada de líneas rectas, como templo o edificación importante en la parte más alta de una montaña.

La obra presenta las características contradicciones de Louise Bourgeois: lo rígido contra lo flexible, lo geométrico en oposición a lo orgánico, lo grande frente a lo pequeño, el cuerpo en divergencia con la arquitectura, lo minimalista antagónico a lo barroco (Bernadac, 18, 1996).

Femme Maison, también se esconde como en los dibujos de 1946-47, en donde cabeza y torso están bajo la casa y brazos y piernas desnudos permanecen fuera. En esta ocasión lo hace de cuerpo entero, en lugar de mostrarse parcialmente desnuda. Sin aprisionar el cuerpo la casa empequeñece su tamaño y aparece sobre la cabeza, no se observan vacíos en la superficie sólo pliegues evocando a Bernini, en oposición a las paredes planas de la casa.

En entrevista con Paulo Herkenhoff, la artista comenta lo siguiente: *“Hice un trabajo llamado “Homenaje a Bernini” (1967). Un homenaje a un escultor cuyo trabajo estaba lleno de pliegues. No había vacíos (en su trabajo), no había una pulgada que no estuviera llena de dobleces. Como si el vacío fuera enemigo de Bernini”* (Storr Herkenhoff, Schwartzman, 50).



Esta pieza de cierta manera ha sido reciclada de la escultura del éxtasis de Santa Teresa 1647-52, de Bernini en donde el cuerpo de la santa no puede ser visible, ya que está totalmente envuelto en ropajes barrocos los cuales puede decirse que lo constituyen. Se representan éstos en forma de “S”, imitando llamas generadas por un fuego que se propaga de adentro hacia afuera, debido al cuerpo ardiente por el éxtasis de amor a Dios de Teresa, el cual ya ha convertido en llamas cada parte, la

trasfiguración es total.

El rascacielos de “Femme Maison”, está hundido sobre sus ropajes plegados. Diferente a los pliegues de Bernini, los de Louise Bourgeois son irregulares, ellos se separan de la masa interior, no hay trascendencia. Los pliegues se tejen confusamente en lugar de tener una textura celestial, y no alcanzan a liberarse, permanecen aprisionados. La forma asemeja a un cuerpo que rechaza subir en llamas o ser elevado por trasfiguración. Está fijo a su base, es pesado y no cree en prodigios (Bal 94, 102).

Los pliegues sin trascendencia celestial, que cubren y esconden totalmente el cuerpo de la mujer se pueden interpretar hoy, como la casi total exclusión de la mujer en asuntos públicos relevantes, y en algunos otros quehaceres que han sido privativos del hombre, y con respecto a la casa aunque se va haciendo pequeña todavía pesa en su cabeza como un recordatorio a su función privada dentro del hogar aunque aceptada por una buena parte de las mujeres, sin que ésta sea la única opción para su desarrollo integral, o como el recuerdo infantil de un lugar protegido, amoroso y a la vez universo autoritario del padre.

3.1.2. La Casa Como Casa Vacía

“Choisy-1991” (Cell)

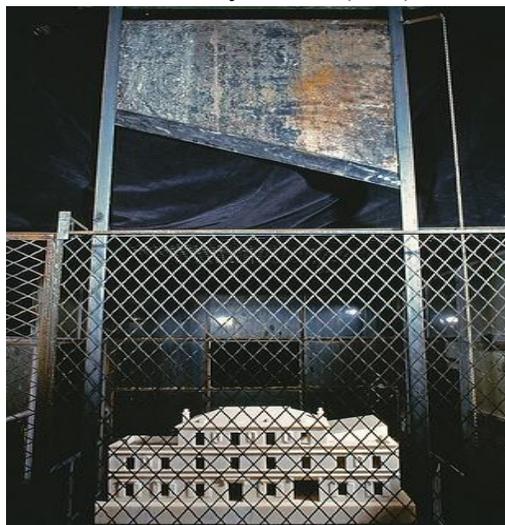


fig. 21) “Choisy” 1991 cell Metal, Vidrio y Marmol 302.3 x 368.3 x 304.8 cm.

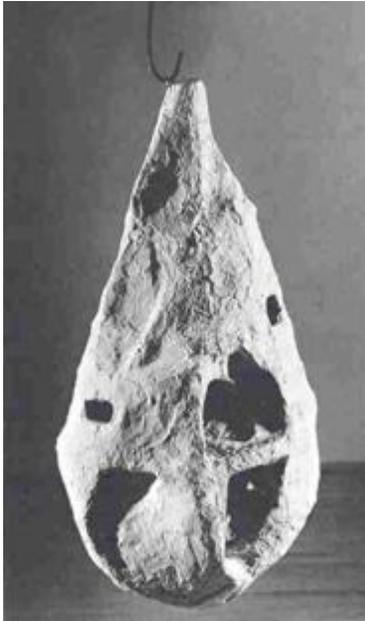
La “cell” “Choisy” (fig. 21), está representando en mármol rosa, la casa de la niñez de Louise Bourgeois es tal vez el trabajo más explícito en cuanto a sus casas vacías se refiere, en ella habla por primera vez de la prisión como jaula, y en ella se puede ver el interior a través de un enrejado o escaparate de vidrio transparente creando con ello varios puntos de vista. Encima de la casa y dentro de la misma celda pende una guillotina en el instante que precede a la ejecución final, con una doble referencia a Francia y a su pasado, Louise Bourgeois comenta “*Está ahí para mostrar que las personas se guillotinan a sí mismos junto con su familia. El pasado también guillotina al presente*” (Bernadac 144-2006)

Sus recuerdos, son la materia prima para su trabajo, los cuales explora para exorcizarlos y echarlos fuera, ya que de otra manera sería imposible vivir “*Tendrías que parar repetidas veces, sufriendo como un animal herido*” dice la artista (idem). Todo su trabajo está elaborado alrededor de la casa, con esta “cell” evoca el espacio interior que cobijó su niñez. El dolor emocional que esto le causa lo transforma en obra material, para aliviar su pena.

El hogar deshabitado, es una turbadora “cell”. La casa vacía la cual estuvo llena en un período de tiempo. La artista trasforma el recuerdo de su casa en obra de arte en una “celda” en una casa vacía. En esta forma la casa materna matriz de todas las casas, ha sido construida de nuevo como escultura, para que la artista confronte su pasado y a sí misma.

La casa vacía vuelve a perturbar la paz de Louise Bourgeois, se reencuentra con ella para recordar las experiencias vividas y continúa esforzándose para dar cauce a los conflictos infantiles que ahí vivió, buscándoles una salida por medio de su repertorio de temas y materiales, tarea de la cual siempre sale airoso.

3.1.3. La Casa Como Guarida “Fee Couturière” 1963 y “Le Quartered” 1964-6



(fig. 22) “Fee Coturière” 1964 39 ½ - 22 ½ cm..



(fig. 23) “The Quaretered One” 1964-65- 158 x 61 x 51 cm.

Las dos guaridas representan la ternura y la violencia. La primera “Fee Coturière” (pájaro costurero) (fig. 22), refuerza la idea de nido, ambas son piezas con la forma de gota de agua, sujetas por un gancho para colgarse, la primera con hoyos y varios pisos como un laberinto, en el cual no se puede saber cuál es la entrada o la salida. La obra alude a la madre de Louise Bourgeois cuyo trabajo de bordado (trabajo manual) evoca al mismo tiempo el trabajo del pájaro como constructor de su hábitat (Bernadac 97 y 98, 2006).

La otra guarida (violenta) titulada “The Quaretered One” (fig. 23), alude a la carcasa que cuelga en una carnicería (parte del animal muerto) carne para ser destazada. Esta guarida tiene varias aberturas rectangulares en el frente que sugieren puertas o ventanas, y dos bolsas en los lados. Con la forma de una matriz en donde el interior es más importante que la superficie o puede ser más complejo, sugiriendo otras partes del cuerpo humano.

El cambio de pasivo a activo y de refugio a prisión, son las implicaciones contradictorias del pensamiento de la artista. Según sus palabras “*Una guarida es un*

lugar protegido en el que puedes entrar y refugiarte... no es una trampa...El miedo de ser atrapado se ha convertido en el deseo de atrapar al otro. En ese sentido, yo soy la eterna cazadora” (Bernadac.70, 1996).

La naturaleza en los animales ha previsto que la guarida o el nido ofrezcan seguridad en contra de los depredadores, mediante un refugio hecho por ellos mismos, utilizando un fundamento sólido y estratégico en cuanto al diseño. El nido no importa si es sencillo o complejo, debe ser resistente al conjunto de fuerzas a las que es sometido. En cuanto a las guaridas el concepto es el mismo que el de las cuevas o madrigueras entre rocas, arbustos, o bajo tierra, son protección y cobijo para las crías.

La casa sin embargo funciona con un diseño muy complejo, con estructuras tanto materiales como mentales y espirituales, que en ocasiones no cumplen con las condiciones de fortaleza necesarias para la seguridad y estabilidad de sus habitantes, por lo que su arquitectura se derrumba creando conflictos y caos.

La autora establece asociaciones que equiparan madrigueras, guaridas y nidos, con el espacio interior femenino Alude en ellos la fertilidad, la nutrición, pero también el aislamiento, el dolor y la prisión.

Ella siente la necesidad de crear una nueva casa para ella, refugiarse en un nido, construirse una guarida, Su forma se construye desde dentro, y es el mismo pájaro el que sirve como herramienta para su fabricación, en forma circular empujando sobre las paredes del nido, y construido especialmente para el cuerpo que lo ocupará. Todo es presión interna, modelo interno, el nido no sólo sugiere seguridad sino lo precario (Bernadac, 66, 1996).

Las implicaciones psicológicas y simbólicas de las obras de los años cuarenta, con la idea de la casa como cuerpo de mujer “Femme Maison” se amplían y prefiguran el desarrollo de su futura producción, que involucra un cambio radical de materiales (plástico, látex y yeso). Así como también un cambio de vocabulario visual, que va del espacio externo al interno, surgiendo las formas por adición en lugar de substracción, empezando por el interior, moviéndose del centro a las orillas, para obtener ahora formas

fluidas y orgánicas, suspendidas, líquidas y suaves. Con la confrontación de los siguientes elementos: interior y exterior, femenino-masculino, agresividad –defensa).

Para explicar la continuidad entre el interior y exterior, que reflejan el flujo entre ambas direcciones en un solo compartimiento (la obra), Jaques Lacan apoyándose en la topología muestra que para tal objetivo, utiliza la banda de Möbius (fig. 24) en donde en una sola cara de la misma, se muestra la torsión del sujeto que se vuelca hacia adentro y a la vez se expande hacia afuera, ver gráfica.

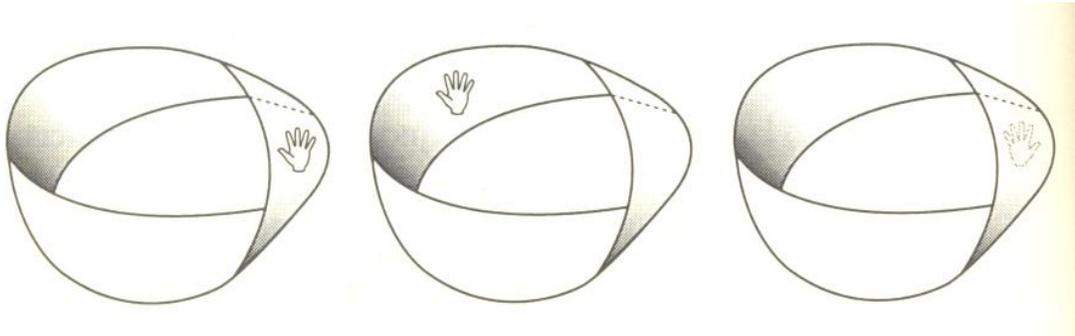


Fig. No.24 Banda de Móebius

Si se piensa desde la perspectiva que permite la banda, los conceptos de interior y exterior sugieren la idea de un espacio compartido único, en donde es posible imaginar las relaciones entre lo psíquico y la llamada realidad externa.

Para que pueda ser considerado un espacio topológico abstracto, debe estar constituido por una colección de objetos siempre homogéneos y el objeto puede entenderse también como: efectos psicoanalíticos; fenómenos; figuras; estados o elementos determinados y debe estar delimitado, por medio de un conjunto de objetos de naturaleza arbitraria.

Como es el caso de las obras “Fee Couturière” y “Quaretered One” que ya se han descrito y que son un conjunto de efectos psicoanalíticos, los cuales reflejan las implicaciones contradictorias y arbitrarias de la artista, y donde la continuidad de tránsito en ambas direcciones del interior y exterior, se mantiene en un espacio compartido, para describir desde el pensamiento Lacaniano la intención de la artista. (Lacan cit. en Korman 69-77)

3.1.4. La Casa Como Lo Protegido Y Lo Vigilado

“Articulated Lair” 1986



(fig. 25) “Articulated-Lair” 1986 Hierro y hule pintado altura 132”

“Articulated Lair” (fig. 25), tiene cuarenta y dos puertas metálicas acomodadas en círculo o abanico, se le llamó articulada por que no tiene una forma fija, es completamente flexible, así que articulado según la artista, “*es símbolo de que las relaciones pueden cambiar y mejorarse*” (Crone y Shaesberg 13). En medio se encuentra un banquillo para sentarse solo y meditar, con dos puertas al frente y atrás sugieren un escape posible, en la parte superior de las puertas, cuelgan objetos oblongos de hule negro similares a gotas de agua o lanzaderas de tejedor. La artista visualiza estos objetos que cuelgan del techo como terroríficas y acusatorias presencias (en forma de símbolos), sin embargo provoca un simultáneo deseo de soledad tranquilizante y un lugar donde esconderse (idem).

“Articulated Lair” es para la artista su primera casa a gran escala y como es habitual es a la vez trampa y guarida, la cual además tiene una gran similitud arquitectónicamente con el “claustro” que en latín significa cerrar. Ya que este es un patio que aunque es cuadrangular tiene edificaciones por los cuatro lados como galería fortificada, que suele ser un lugar de recogimiento y meditación, en el centro se encuentra una fuente o un pozo, también entradas y salidas por cuatro lados.

El claustro puede ser un refugio de paz y sosiego donde la soledad se disfruta con la libertad de salir o entrar por cualquier puerta real o subjetiva en todo momento. En oposición la celda de una prisión es un espacio reducido, sin opción de escapatoria y la soledad del prisionero frente a la soledad de un claustro no tiene comparación.

Como un paralelismo con algunos significados y estructura de esta obra se puede mencionar “El Panóptico, de Bentham figura arquitectónica que se menciona en la obra de Michel Foucault, “Vigilar y Castigar” – Nacimiento de la Prisión, por su construcción en forma de anillo y en el centro una torre, ésta con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está construida por celdas cada una de las cuales atraviesa la anchura de la construcción y desde el centro de la torre se pueden ver cada una de las celdas en donde cada actor está individualizado y constantemente visible. Es visto pero él no ve. “La visibilidad es una trampa” (199-239).

La semejanza del Panóptico con la obra “Articulated Lair” de la Bourgeoises estriba en que su arquitectura es en forma circular con lugares enclaustrados donde se propicia el deseo de meditación y de refugio o de tener la certeza de estar prisionero, así como el miedo por la posibilidad de estar permanentemente vigilado, en este caso por las ranuras abiertas entre cada una de las puertas, por donde se filtran las luces que indican que puedes ser observado de forma voyerista. Esto provoca sentirse vigilado sin poder tener la certeza de confirmarlo, ya que no se puede regresar la mirada. En esto se basa la capacidad de omnipresencia de la vigilancia, el observador ve sin ser visto y es el que ostenta el poder y el observado se encuentra en una posición muy vulnerable.

La guarida, el claustro, la celda, un mismo lugar que puede ser de reflexión, de cobijo, como también lugar de miedo, de sentirte vigilado. Permanentes contradicciones y sentimientos encontrados, así son las celdas de la artista, así es su obra.

3.2. El Cuerpo

El cuerpo es la casa, un mundo conocido, la estructura que “protege” el interior que no permite que afloren los sentimientos o deseos que necesitan conservarse dentro. Es el vehículo material que transporta el alma. En ocasiones como edificio no puede esconder los miedos, las debilidades se limita a estar ahí, también sufre las consecuencias de las malas u obligadas decisiones.

El cuerpo humano es el estructura vital entre el nacimiento y la muerte se define también por diversas visiones de la cultura y la ciencia. Se vive en él pero se le conoce muy poco. Es lo más cercano que se tiene pero, en el dolor se le considera alejado y hostil.

La corporeidad constituye la *naturaleza humana* que es el resultado en cada individuo de su herencia genética al menos en parte. En el caso del ser humano se hizo indispensable distinguir lo que se tiene por naturaleza y lo que se tiene por cultura. En el asunto de la sexualidad se encuentran dos perspectivas, la objetiva y la subjetiva. Según la primera los fenómenos sexuales acontecen y se muestran en el cuerpo biológico y sus manifestaciones, según el modelo médico tradicional y universal, esto se centra en lo observable, cuantificable y manifiesto, cuyo principal interés es lo objetivo, y lo subjetivo solo a nivel consciente, con la finalidad de las respuestas fisiológicas, como son la reproducción (herencia genética), o el placer erógeno que desemboca en la subjetividad. El psicoanálisis expone este lado subjetivo y se define por la forma como el sujeto liga su sexualidad al cuerpo en una perspectiva que no pertenece a la naturaleza sino a la cultura. El cuerpo está definido por una serie de determinaciones que son conscientes e inconscientes, por consecuencia sería impreciso verlo sólo como materia o sustancia independiente de estas determinaciones (Beller).

En lo que respecta a Louise Bourgeois lo biomórfico ha sido su primer interés, ella ha realizado formas vivientes de todo tipo, esto explica porqué sus esculturas y dibujos han privilegiado al ser humano como cuerpo. Sus primeras esculturas eran cuerpos mecánicos, geométricos y casi abstractos, lo han sido también en forma

fragmentada (ojos, corazón, tórax manos y pies entre otros), ella piensa que este desmembramiento proviene de su niñez cuando observaba la imagen de las lavanderas que hacían su labor y reflejaban su cuerpo cortado en dos en el río Bièvre. Para ella desmembrar significa nostalgia por la pérdida de un todo. Después de los dibujos de la Femme Maison todos los cuerpos han sido representados en tormento y otros mutilados (Bernadac 34, 1996).

El cuerpo como el conocido y desconocido más cercano del ser humano, ha sido escogido por la artista como objeto de representación y metáfora que expresa simbólicamente todo tipo de sentimientos desde la nostalgia hasta lo erótico y lo sádico, en una escultura que se convierte en catarsis en el proceso de su creación, domando los miedos y haciendo manejable su realidad.

3.2.1. El Cuerpo como Nostalgia

“The Personages” 1947-49



(fig. 26) “The personages” 1947-49..Madera y fierro. Instalación

“The Personages”(fig. 26), es la primera instalación de la artista, son figuras antropomorfas individuales, la artista empezó con la relación entre ellas y el espacio que las rodeaba como papel primordial. Las esculturas originales estaban clavadas en el piso con un espacio circundante para permitir al espectador que interactuara con ellas y pudiera en sentido literal hallarse él mismo ubicado, a la misma altura que estas extrañas entidades (Bernadac 58, 1996).

Estas figuras representaban familiares y personas que dejó en Francia a las cuales extrañaba desesperadamente. El exilio a los Estados Unidos, representó un cambio radical que le causó un gran dolor. Huía de la casa paterna para alejarse del mal comportamiento de su padre, sin embargo siempre prevaleció en ella un sentimiento de odio-amor inevitable hacia él por los lazos consanguíneos. Además extrañaba Francia, al

resto de la familia y sus amigos, su madre había fallecido años antes. El estado emocional y psicológico que prevalecía en ella era de abandono y de nostalgia

La nostalgia describe un anhelo del pasado, a menudo idealizado y poco realista. Es como un sentimiento que cualquier persona normal puede tener. La nostalgia es el sufrimiento de pensar en algo que se ha tenido y que ahora ya no se tiene. Se puede asociar a menudo con la memoria de la niñez, y puede llevar a la desesperación y a la aceptación de que el ser humano se encuentra incompleto.

Es la obsesión aflictiva de estar en otra parte (dimensión), de volver a los orígenes volver a la patria y sentir dolor, también identifica la nostalgia en sus límites un sentimiento de pérdida, no se refiere a una vivencia corriente sino a una difusa, a la vez que persistente y dolorosa, no sabe hacia qué regresar, ni cómo volver a un estado del que ha perdido todo recuerdo claro. Hay un sentimiento de encanto ante el recuerdo del objeto ausente o desaparecido para siempre en el tiempo, un sentimiento de dolor ante la in-asequibilidad de ese objeto, en fin un anhelo de retorno que quisiera transponer la enigmática distancia que separa el ayer del hoy y reintegrar el alma en la situación que el tiempo ha abolido (“Nostalgia”).

La escultura significó en ese período una fuente de consuelo para la artista por ser un cauce natural por donde fluyen sus ideas y sentimientos y con ella pudo recrear sus recuerdos materialmente manejándolos a voluntad.

3.2.2. El Cuerpo como la Familia “Seven in Bed” 2000



(fig.27) “Seven in Bed” 2001. Tela, acero inox., vidrio y madera. 68 x 33 ½ x 34 ½”; 172.7 x 85 x 87.6 cms.

La obsesión con la unidad familiar junto a la propios recuerdos de la infancia, son más evidentes en sus trabajos de tela. “Seven in Bed” (fig. 27), es posible que haya sido inspirado en las mañanas de domingo de la niñez de la artista, en donde ella y sus hermanos pudieron unirse en la cama con sus padres que dormían. Eran tres hermanos, dos primos que vivían en su casa, el papa y la mamá y aunque las figuras aparecen de tamaño adulto Louise Bourgeois se refiere a todos ellos.

Es un trabajo multi-figurativo en tela rosa en la que incluyó un grupo de siete individuos, sexualmente ambiguos, con cabezas extra algunos de ellos, besándose en dos direcciones a la vez, abrazándose entre sí sobre una simple cama blanca, encarnan un viejo sueño utópico de lo viejo y lo post-sexual: todo lo que puedas obtener, todo a la

vez, todo en la misma cama. También puede remitir al grupo en una sorprendente orgía incestuosa (Morris 194).

Parece como si la cama presentara como especímenes de un museo en una vitrina de vidrio y acero, o puede significar la mesa de disección en donde la artista deja ver la anatomía de su intimidad y deseo así como la necesidad humana de conectarse o pertenecer y ser parte de la familia, son comentarios de Ann Coxon (cit. en ídem).

Con respecto al concepto familia, en ello se encuentra una autoridad “natural”, ya que se tiene experiencia de un bien: alguien está ahí como sostén, que además alimenta y protege, da lo que el humano no podría obtener por sí mismo, es lugar de alimento, afecto y ayuda, para el desenvolvimiento en la vida. Los padres son los que participan al hijo de su modo de estar en el mundo, siguiendo sus pasos, como autoridad sustancial que te aporta consistencia y que experimentas desde niño (Leoni).

Si en el hogar no convergen el total de elementos requeridos para que el niño crezca sanamente en todos los sentidos. Si los padres no proporcionan la autoridad y ejemplo necesarios para dar firmeza y otros elementos fundamentales desde su infancia, el niño tendrá un desequilibrio en su formación y maduración que se reflejarán en su adultez.

Con referencia a lo anterior, Jean Frémont menciona de la artista lo siguiente: *“siendo niña, se sintió manipulada, por lo tanto como adulto quiere manipular, la escultura fue su arma de revancha. Esto explica las interpretaciones esencialmente biográficas y psicológicas de su trabajo. Porque su pasado sirvió como manantial para su creatividad, y el porqué de una escultura profundamente erótica”* (cit. en Bernadac 8 1996).

Louise Bourgeois en “Seven in Bed” se expresa de una manera erótica, posiblemente dejando ver en ello muchas experiencias de su niñez ya que en su casa paterna, abiertamente se exhibía el adulterio entre su padre y la institutriz y una madre permisiva. La confusión en ella proviene de un padre que sigue dando consejos de

moralidad a sus hijos y actúa de manera completamente diferente a lo que predica. Para la artista este desorden significó dar forma a esas vivencias por medio de la escultura, para transformar sus miedos y pesadillas en obras de arte.

3.2.3. El Cuerpo como Paisaje “Clutching” 1962 y “Soft Landscapes” 1967, 1967 1963



“Clutching” 1962 Yeso, 30.4 x 33 x 30.4



Alabastro 17.4 x 37.1 x 24.4. cm



Plástico 10.1 x 30.4 x 27.9



Latex y yeso 17.8 x 20.3 x 20.3 cm

(Figs. 28,29, 30 y 31)

La artista, produjo una serie de trabajos realizados en latex, hule, alabastro, cera, madera y tela entre los que se encuentra “Clutching” (fig. 28). En ellos contrasta lo sólido con lo hueco, lo positivo con lo negativo y el terreno plano con el terreno escavado. Tratando de ver y representar el lado escondido de las cosas, típico de un modo dual de visión del mundo que desvela en cada cosa, su opuesto invertido La artista actúa en ocasiones dejando que el material actúe y se desparrame para formar cráteres, pliegues y arrugas similares a las del ser humano. Soft Landscapes” (figs. 29, 30 y 31), son paisajes suaves con bultos y hoyos tienen una connotación sexual muy fuerte (Bernadac 103, 2006).

Con respecto a los “Soft Landscapes” Louise Bourgeois afirma “*Rehusando a enfrentarte con un problema, te proyectas a ti mismo en el horizonte. Los paisajes explotan en deseo de escapar, te haces distante de ti mismo y disuelves la ansiedad. El terror gira hacia afuera en el entendimiento del universo.* Según indica Ann Coxon los paisajes aparecen como referencia a los órganos del cuerpo o a la materia orgánica y por eso son generalmente percibidos como biomórficos (cit. en Morris 272).

La crítica de arte Lucy Lippard ha bautizado a este tipo de esculturas como “Abstracción Excéntrica”, igual es el nombre de la exhibición (“Eccetric Abstraction”) que se llevó a cabo en 1966 a la cual fue invitada Louise Bourgeois junto con un grupo de artistas entre los que se encontraban: Eva Hesse, Bruce Nauman, Robert Smithson, Richard Tuttle, Richard Serra, Keith Sonnier, Barry Le Va, Aland Saret, Joel Shapiro y Lynda Benglis. Además por su edad, por su estética y por su introducción en la escena artista de Nueva York, se formaron tres grupos entre los que se encontraba la artista (Matt y Weirmair 203).

Lucy R. Lippard hace una extensa reflexión sobre la obra de la escultura de este período y reconoce sus cualidades alusivas y sugestivas, así como el recurso sensual, sin los aspectos de expresión del minimalismo frío y auto referencial y su énfasis en materiales industriales. Mencionando que desde los años cuarenta, ha trabajado en estilos relacionados con la abstracción excéntrica no tanto no escultóricos sino alejados de las principales corrientes escultóricas (Amstrong y Marshall 24-25).

La escultora ha incursionado en un nuevo campo con nuevos materiales y con una manera novedosa de mostrar las cosas, con un extra de connotación sexual y como una forma de escape psicológico a sus problemas, Con “Landscape” ha tomando distancia de de sus problemas, para ubicarse a sí misma en la lejanía del paisaje en lugar de refugiarse en la seguridad o trampa de una guarida

3.2.4. El Cuerpo como el Mundo Animal y lo Inconsciente
 “Nature Study” 1964, y “The She Fox” 1986



fig. 32), “Nature Study”, 1964 Bronce con patina 76.2 x 48.2 x 38.1 cm. (fig. 33) She Fox”, 1986 marmol 179 x 68.5 x 81 cm.

La primera “Nature Study (fig. 32), es una esfinge sin cabeza y con garras, a la cual Bourgeois le agregó tres pares de pechos, eso para extender el humor sarcástico El animal es un collage de elementos, con los muslos y pies de exageradas formas. Se trata de una figura monstruosa a medio camino entre lo humano y lo animal entre lo masculino y lo femenino. La escultura se expone la altura de los ojos del espectador para que sus ojos se encuentren al nivel de los genitales, constatando que la criatura es extrañamente asexuada, sin embargo la larga cola entre sus piernas sugiera un pene. Bourgeois interpreta esta figura como un retrato que hace burla de su padre, la inversión de roles, aquí la feminización en él opera como una estrategia subversiva.”*Fui demolida por mi padre ¿porque no debería yo, demolerlo a él?*” Bernadac 105, 1996).

El mármol negro de la escultura con forma de animal hembra titulada “The She Fox” (fig. 33), es un retrato de la madre y a un lado de sus patas un retrato de la artista. Esta es al mismo tiempo una amenazante y protectora imagen de la maternidad. La natural astucia de la zorra asemeja a la madre de la artista, paciente, calculadora y sufriente por largo tiempo. La superficie rugosa del mármol negro y las formas pobremente definidas colocan a la madre en el lado de lo salvaje. Los cuerpos descabezados obviamente cargan connotaciones sexuales, cada cuerpo sin cabeza es una metáfora del falo y la mutilación una forma de exorcismo (idem 108).

Para Louise Bourgeois “*El exorcismo es saludable, la cauterización quema con el objeto de curar. Es como podar los árboles. Eso es mi arte. Soy buena para eso*” (Goroboy y Asbaghi cit. en Morris 118). Los recuerdos inconscientes de la infancia de Louise Bourgeois relacionados con sus padres, afloran en forma consciente y han sido transformados en figuras acéfalas, hermafroditas, mitad hombre mitad bestia, como exorcismo y alivio de la psique de la artista.

Nature Study y She Fox, podrían ser una versión del tauro centauro o minotauro de los textos clásicos, sin embargo se trata más de la mutabilidad de la forma que de mutaciones particulares. En la historia del arte occidental se asume que la naturaleza es recombinante y la identidad del ser y la apariencia es inherentemente inestable o como en el Post-modernismo, podría ser que no haya conexión entre el significante y el significado, sin embargo la manera en que se relacionan el uno con el otro, es maravillosa y desconcertantemente orgánica (Morris 26 y 27).

La opinión psicológica con respecto a las fantasías de bestias de todo tipo dentro de sí, en opinión de Melanie Klein son una forma de defensa que involucra proyección contra angustias relacionadas con fantasías canibalistas y modifican el miedo del niño a su amenazante super-yo y a su peligroso ello. El desplazamiento del miedo que se siente respecto al padre real se dirige hacia un animal, y ese miedo va más allá del castigo del padre, ya que subyace la idea de ser devorado por él (160).

Por horribles que sean estas fantasías, es posible que la ansiedad que expresan pueda ser más tolerable si se las refiere a algo con nombre y forma precisa. La fuente

más significativa de animales y monstruos es el esfuerzo por reemplazar a los padres, como objetos de todos los impulsos agresivos y sádicos, por animales que uno podría matar y comer posiblemente con justificación y sin consecuencias más terribles (Riviere cit. en idem. 57).

En la escultura “Nature Study” afloran los resentimientos que guardaba Louise Bourgeois en contra de su padre, tal punto reprimió sus emociones en la infancia que llegó el momento en que brotan como manantial, plasmándolos en forma violenta y sarcástica. En la escultura “She Fox” retrata las cualidades de su madre en la zorra, y al mismo tiempo expone su temple como amenazante y protector, sin embargo la madre también es mutilada, tal vez sea por exorcismo o simplemente por erotizar la pieza, ya que en ello se involucra la violencia y la vulnerabilidad.

Como se sabe sus padres han sido la más grande influencia y por lo tanto tienen un lugar preponderante en la vida de la artista. Por lo que era de esperarse un tipo de escultura de tal naturaleza, agresiva, irónica y burlona en cuanto al padre se refiere y muy poderosa y descriptiva para la madre.

3.2.5. El Cuerpo como Mutilación y Violación “Femme-Coteau” 2002



(fig. 34) “Femme Coteau” 2002, 22.8 x 69.8 x 15.2 cms

Femme Coteau (fig. 34), es un trabajo de tela toscamente cosida, casi como un vendaje pesado, y un cuchillo filoso de carnicero con una agarradera de madera, sostenido por un borde sobresaliente de acero que emerge del centro de un torso de mujer en reposo y sin cabeza ni brazos con una pierna completa y la otra hasta la rodilla, el aspecto violento del trabajo realizado con agujas, hace pensar que la suma de las partes del cuerpo de la mujer son solo un pedazo de carne. la mujer está mutilada, la navaja está posesionada encima de su cuerpo como si fuera una guillotina, los dos elementos se sumergen en uno sólo, encerrando la ansiedad psicosexual por mutilación (Morris p. 191-94).

En palabras de la Bourgeois *“La mujer se vuelve navaja”* y *“La mujer se convierte en niña que se siente vulnerable porque puede ser herida por el pene”* y así *“trata de quitar el arma al agresor”* (Nixon cit. en idem 194).

Melanie Klein explica que en la fase fálica del niño, con las primeras ideas sobre la intimidad física entre los padres, abundan los elementos de odio y destrucción, y el concepto de la relación sexual como violación, en donde la mujer es víctima de la violencia masculina, o como un acto mutuamente rebajante y destructivo. El niño distorsiona la realidad porque concibe estas intimidades en función de sus propios impulsos, algunas de estas ideas se hacen conscientes en el infante en periodos posteriores. (150).

Se podría decir que los recuerdos de Louise Bourgeois regresan a ella y éstos los representa tomando como base la fase fálica psicológica del niño, para extraer de ahí, la idea de la mujer como víctima de la posible violencia masculina, y la hace patente en *“Femme Coteau”*.

Según Brooke Hodge la artista empezó a usar el material blando en los años sesenta y a partir de los noventa, la tela adquirió una gran importancia en su trabajo, predominando las figuras femeninas de diferentes formas de cuerpo, así como parejas abrazándose, están hechas de tela suave al tacto y poseen al mismo tiempo, ternura y suavidad aunque son algo macabras, son como muñecas sacadas del contexto del juego (Morris 120).

Louise Bourgeois en otras piezas como “You Better Grow up” (fig. 8), muestra la vulnerabilidad de la niña o mujer completamente desprotegida o buscando soluciones para salir adelante, en este caso hay un arma física y una virtual (ella misma) para defenderse del supuesto ataque sexual que ella imagina.

Con la escultura “Femme Coteau” termina el capítulo tres y en el cual fueron presentadas con un nuevo orden, obras cuyos objetos de representación simbólica son la Casa y el Cuerpo, los cuales han sido centrales en toda la producción artística de Louise Bourgeois, Las obras antes mencionadas han sido acompañadas por metáforas de la artista que sugieren su valor poético.

Para seguir con el encuentro de una productora visual regiomontana con la obra viva de la artista en una retrospectiva en el Guggenheim de Nueva York.

IV. AL ENCUENTRO DE LA OBRA EN VIVO DE LOUISE BOURGEOIS



Imagen del interior del Museo Guggenheim durante la retrospectiva dedicada a Louise Bourgeois del 27 de junio al 28 de septiembre del 2008

4.1. “Productora visual regiomontana viaja a Nueva York para conocer la obra de la artista Louise Bourgeois”.

Este sería el encabezado de la noticia que debiera aparecer en la Edición “La Silla” del Periódico “El Norte”, para que mi comunidad más cercana, se enterara de tal viajecito. Menciono esto para ubicar la idiosincrasia del entorno que me rodea y que supondría en primer lugar que se inflara mi ego, la alegría de mis amigas y comadres y la envidia de muchas conocidas. Porque así funcionan las cosas en esta parte de Nuevo León donde me ha tocado vivir.

En el medio en que me desenvuelvo, me consideran un bicho raro por estar estudiando a estas alturas de mi vida, y porque prefiero estar tecleando en la computadora, leyendo y e investigando, a tomar el cafecito con las amigas (a veces lo hago) o pasarmela muy a gusto en las “maquinitas” (Casino), tan populares ahora,

impensables hace algunos años en una ciudad de trabajo y ahorro como lo ha sido Monterrey.

Quiero presentarme como la regiomontana que soy y para explicar por que ese deseo de conocimiento se quedó latente. En mis tiempos las jovencitas estudiaban hasta comercio o secundaria, eran muy pocas las que llegaban a tener un título universitario. así que en cuanto mis hijos terminaron sus carreras correspondientes, me puse a estudiar.

Siempre tuve la inquietud por acercarme a las artes, ayudó la influencia familiar y que desde niña tuve la oportunidad de asistir por muchos años a los conciertos de Sociedad Artística del Tecnológico (eran abonos o boletos que se conseguían en “abonos”), ya que la clase media que asistía a esos conciertos, así lo hacía. En ese entonces eran pocos los eventos culturales con que contaba Monterrey, entre ellos, algunas exposiciones que se llevaban a cabo en el mismo Tecnológico, Instituto de Relaciones Culturales y Arte A.C.

Ya casada y con familia me interesé en en la pintura, tomé algunos cursos introductorios y pinté un poco, pero en cuanto estuve manipulando el barro, la tercera dimensión me cautivó por completo. Fué un cambio definitivo de medio especial igual lo hizo la artista. Por cerca de ocho años estuve aprendiendo en un taller y realicé escultura o modelado en barro, y escultura de ensamblaje con diferentes materiales de deshecho y objetos encontrados . Esto generó una gran inquietud por conocer más a fondo las artes visuales, una cosa me llevó a la otra y ahora me encuentro por terminar una etapa más en mi carrera.

Escogí para este proyecto a Louise Bourgeois por obvias razones, la escultura en particular ha sido una de las artes que más me atrae y encontré en la artista muchas coincidencias con respecto a mí misma como ya dije antes, una de ellas fue que las dos escogimos la escultura como medio de expresión, que las dos somos madres, esposas y tuvimos tres hijos.

Además me gustó su fuerza y entereza para realizar su trabajo, y para poder alcanzar los fines que se propuso. Estas son similares a las características de las mujeres

y hombres regiomontanos que forjaron la ciudad en que vivo. Aquí les decimos “muy luchones”

Pienso como norteaño ya que he recibido la influencia de este entorno por muchas generaciones, pero me considero de la misma manera ciudadana del mundo y considero a la artista Louise Bourgeois de cierta forma muy cercana, sin importar su nacionalidad francesa y el que halla hecho su carrera artística en los Estados Unidos.

En primer lugar porque la información de su vida y de su carrera la tengo al alcance de la mano (internet), o en sus libros en donde se ha mostrado abiertamente como ser humano con sus debilidades y fortalezas y eso nos aproxima. Incluyendo el valor agregado que significa, haber conocido su obra personalmente. Además considero muy importante conocer en el ámbito del arte al “Otro”, para conocernos a nosotros mismos (el arte que se vive en Monterrey) y reflexionar acertivamente, cómo nos encontramos en esta área con respecto a los demás.

Encuentro muy diferente el entorno en que vivió y se desarrolló en su niñez y juventud comparado con el nuestro, porque ahí el arte y la cultura en general han estado al alcance de todos por generaciones, pero también la experiencia traumática de las guerras, ha dejado cicatrices y experiencias imborrables para los que estuvieron cerca de tales acontecimientos, como lo fue para la artista. Conocer esas diferencias retratadas en su obra, es lo que para mí resulta más interesante.

Para concluir, han sido las cualidades de Louise Bourgeois, su triunfo y eventual permanencia en el campo del arte, lo que me atrajo para el emprendimiento de la presente investigación.

Dos años antes de visitar el museo, inicié la investigación de la artista Louise Bourgeois, me enteré por medio del periódico, que se llevaría a cabo la exposición a partir de Junio, del 2008. Llegué a Norwalk, Connecticut, muy cerca de donde la artista tenía o todavía conserva una casa de campo en Easton en el mismo estado norteamericano, lugar donde pasaba temporadas de verano con sus hijos. La idea era conocer la casa y por lo menos tomar algunas fotos, sin embargo no fue posible hacerlo. Esperé en casa de mi hija a que llegara el día de la inauguración.

Estaba muy emocionada, porque lo que representaba estar cerca de algo que me interesaba mucho (su obra), ya que nunca imaginé que podría verla en un museo antes de terminar mi tesis. Mientras esperaba el día de la exposición, pensé lo que sería estar en la inauguración en la cual posiblemente me encontraría con Louise Bourgeois, (aunque ya está muy viejecita, con ella nunca se sabe), y algunos de sus curadores, o escritores de sus libros así como sus colaboradores más cercanos. Como no había ninguna posibilidad de estar ahí, me conformé con ser una más de los miles de visitantes que deseaban conocer su obra, en un día regular.

Por fin llegó el día y estaba muy nerviosa, lo había esperado tanto y por fin lo tenía frente a mí, ahora podría ver de cerca la obra sobre la que tantas expectativas y reflexiones había proyectado. Poco antes de entrar me imaginé lo que 26 años atrás significó para la artista ser recocida con una gran retrospectiva en el MOMA, después de cuarenta años como productora, además de ser la primera escultora femenina con ese privilegio, acontecimiento que la proyectó a nivel internacional.

No lo podía creer estaba ahí presente en el Museo Guggenheim para ver la mayor exposición dedicada a la artista en los Estados Unidos, con la selección de cien obras ya presentadas en la galería Tate de Londres y el Centro Pompidou de Paris, y cuarenta piezas más de su colección personal.

Aunque conocía el museo, su estructura interna no deja de impresionarme, fue construido por el arquitecto Frank Lloyd Wrioth. Algunos conocedores lo asemejan a un edificio orgánico de cemento con forma de estómago, con el tracto digestivo invertido, señalando metafóricamente sus corredores circulares como intestinos.

Me encantó que la retrospectiva se realizara ahí, precisamente por la forma orgánica del museo ya que según creo, entona perfectamente con la obra de la Louise Bourgeois, pareciera que fueron hechos el uno para el otro.

Esta visita enriqueció de modo diferente y vivencial, el conocimiento que había tenido a través de los libros y otros medios a los que había acudido para investigar acerca de su obra. Porque en el museo pude ver su producción con una mirada propia y pude constatar que en ella no hay estilos, corrientes, estética o proceso que no haya

tocado de una forma u otra incluyendo el surrealismo el cual ella niega, el expresionismo abstracto, o el minimalismo, todos los idiomas artísticos son válidos para expresar lo psicológico de su obra. Cito las palabras de la curadora en jefe Nancy Spector en la presentación de la retrospectiva. “Es capaz de absorber todas las influencias sin perderse en ellas y totalmente independiente porque su inspiración es muy Íntima y autobiográfica”.

También ubiqué ahí los “Estudios Visuales”, para conocer la obra de la artista de diferentes maneras, una de ellas fue observando las miradas del público, pude ver en ellos fugazmente por sus reacciones externas, como recibían la obra de Louise Bourgeois, todo esto en cuestión de minutos, y como un ejercicio propio solo para conocer hasta qué punto los impresionaba o los conmovía en sus primeras miradas de las cuales yo era testigo. Además de mi propia mirada no-inocente, debido al conocimiento previo de las obras de la artista, que han ampliado mi criterio y me permitieron tener un visión más amplia sobre la obra en vivo de la artista.



(fig. 35) “*Spider Couple*”2003, Aluminum 38.1 x 22.9 x 12.7 cm / 15 x 9 x 5 cm

El primer encuentro que tuve con la obra "Spider Couple" (fig. 35), de la artista fueron dos arañas no muy grandes, (ver medidas fig. 35), que se encontraban en un extremo del atrio del museo, ellas interactuaban con el espacio psíquico y físico del lugar, generado en los que ahí nos encontrábamos una inmediata e inevitable atracción y deseo de acercarte a ellas, para observarlas con detenimiento, pararte junto a ellas y verificar su tamaño con el propio, meterte debajo, observar lo puntiagudo de sus patas y pensar, cómo una artista de la edad de Louise Bourgeois, (nació en 1911), mantenía la capacidad mental para crear esculturas tan impresionantes. Al aproximarme vi que sí son amenazantes, por ser arañas y por su monumentalidad, pero al mismo tiempo recordé la asociación que de ellas hace la escultora con relación a su madre, en su carácter laborioso, protector... más sin embargo, inquietan.



(fig- 36) "Untitled" 2004 - Aluminio -Ed. 1/6 166.4 x 106.7 x 63.5 cm, 65 1/2 x 42 x 25 cm.

En el mismo atrio colgando desde la altura del techo central a muchos metros de altura, aparecen dos espirales "Untitled" (fig. 36), el tema de los espirales abunda en el trabajo de Louise Bourgeois, para la artista representan un intento por controlar el caos. En el gran salón ocupaban el segundo puesto, ya que las arañas era lo central. En lo personal me pareció que se veían muy bien ahí, como contrapunto de las arañas ya que estos son pequeños ligeros, orgánicos, colgantes, móviles y brillantes, en comparación a los arácnidos monumentales y fijos en el piso. Bueno, así pude percibirlos.

Inicié viendo la retrospectiva desde la parte alta de la estructura del edificio en forma de espiral del museo, donde se encontraban las piezas más nuevas, ahí se me cayeron los anteojos al suelo y los pisé, quedé aterrorizada pensando que ya no podría usarlos, pero afortunadamente sólo se salieron los vidrios de los aros y los pude arreglar (sería por nerviosismo) ya que estaba limitada de tiempo, ya que mi hija cuidaba a mi nieto enfrente en el “Central Park” mientras yo veía la exposición y la quería ver completa y aparte tomando notas y observando a las personas.

Aparecen junto a otras esculturas de manera muy destacada, algunas de sus “cells”, que tanto pueden ser células como celdas, y ambas pueden interpretarse como unidades orgánicas que pueden unirse a otras, formando una estructura mayor, como celdas de una prisión o de un monasterio.



Fig 37“cell” “Couple IV” 1997. Tela, cuero, acero inoxidable, plástico 50.8 x 1,65.1 x 77.4 cm.

Para empezar me encontré con la primera cell “Couple IV” (fig. 37), que estaba resguardada por una especie de vitrina victoriana horizontal, con vidrios en sus cuatro costados, sobre una mesa con patas, en donde se mostraba una pareja realizada en tela

negra rellena con material blando, la mujer con una prótesis de la rodilla para abajo, sujeta por un “corset” en el muslo, ambos cuerpos están decapitados, no tienen pies y sus genitales estaban expuestos.

La escultura representa un encuentro sexual agresivo (a la vista), propenso a una intensa atracción voyerista por el público observador que rodea la escena, incluyendo algunos niños que se encontraban ahí (que disimuladamente eran retirados de la escena por sus padres), y al mismo tiempo es una experiencia perturbadora, ya que los espectadores nos encontramos viendo a la pareja, desde una distancia muy cercana y muy próximos unos de otros en una situación incómoda, ya que los cuerpos son de tamaño real, además en color oscuro y están representando en público un acto que se asume privado.

Observé las miradas de las personas y todas permanecían muy atentas a la obra pero no dirigían su mirada a los otros, mostrando en esa forma una reacción alterada ante la obra, que me indicaba muchas cosas, de las cuales coincidíamos sin hablar, una de ellas era que “Couple IV” era de difícil digestión sobre todo compartida con un grupo de extraños.

Pude comparar la impresión que me causó esta “cell” aunque con un sentido muy diferente, con otra que tuve de niña dentro de una iglesia, ahí se encontraba un Cristo que yacía acostado (sin vida), en una vitrina idéntica, en donde era necesario besar el vidrio para obtener ciertos favores o gracias, sin embargo había esas dos fuerzas dentro de mí, la atracción en este caso por lo divino del sujeto y el rechazo por encontrarme visualmente muy de cerca, con la representación inquietante de una persona muerta.



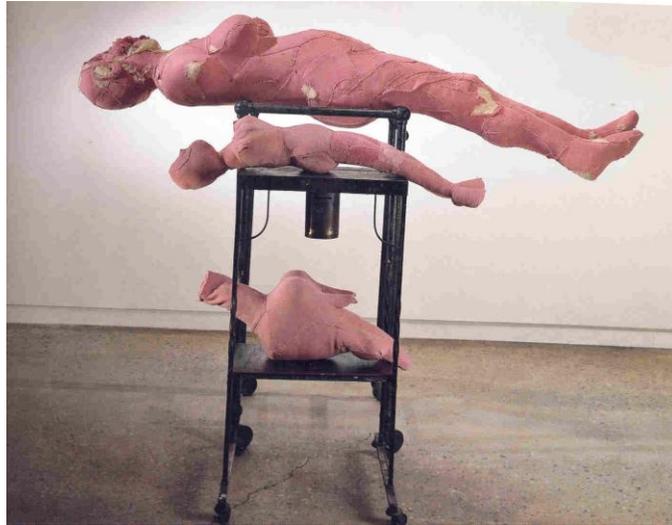
(fig. 38) "Cell VII" 1998 Material mixto 207 x 220.9 x 210.8 cm.

Después llegué al lugar donde se encontraba la Cell VII (fig. 38), estaba rodeada de puertas viejas de casas abandonadas o demolidas, formando un círculo que permitía a través de puertas a medio abrir o cerrar, observar lo que estaba dentro, se han quitado los cerrojos para que exista la posibilidad de ser al mismo tiempo barrera o entrada. (en realidad no se puede entrar), Era muy curioso encontrarte con la mirada de otros observadores que buscaban al igual que tú, espacios para tener una mejor perspectiva o mirada del interior de la "cell".

Me imaginé un ático donde se guardan las cosas viejas, los objetos de los cuales no te quieres deshacer porque formaron parte de una época de tu vida, algunas son prendas intimas algo que solo tiene valor sentimental para quién los guarda, observé la ropa como algo fantasmal no corpóreo, sutil, delicado que incluso su olor te puede remitir junto a los demás a tiempos que se han ido... la ropa siempre ha sido una parte importante de la vida de la artista. Sus padres desde su infancia la vestían con ropa de Coco Chanel o Paul Piret por lo que es ahora parte de su iconografía e identidad.

La artista nos abre las puertas que encierran sus más íntimas añoranzas, pero no de par en par, nos las deja ver apenas, de a poco, para mantener nuestro interés, para provocar nuestro deseo de un ver voyerista y como un juego, el buscar por donde lo

haremos, dando vueltas alrededor de la “cell”, para poco a poco recrearnos con su contenido.



(fig. 39) “The Three Horizontals” 1998 Tela y Acero 134.6 x 182.9 x 91.4. cm

Al continuar el recorrido observé la obra “Three Horizontal” (fig. 39) es una obra muy impactante, las tres figuras han sido construidas en tela rosa, con relleno blanco, está presente la idea del trabajo manual, que siempre ha sido asociado a las mujeres, y a la reparación de los objetos que han sido dañados o rotos, debido al miedo según la artista. Están cosidas toscamente a mano con aguja, como si hubieran sido unidas las partes con coraje, bien hechas en algunos lugares y en otros aparecen agujeros por donde se asoma el fondo blanco, sobre todo en la cabeza y cuerpo de la figura más grande, lo cual aparenta maltrato.

Estaban colocadas acostadas verticalmente, sobre divisiones de metal, una encima de la otra en un carrito con ruedas.

Mientras veía la obra también observaba al público, algunos se detenían a mirar un buen rato, pero otros claramente se mostraban molestos o como si no les gustara, otros hacían comentarios dudando de que eso fuera arte (viejos), y algunos hasta se reían especialmente los más jóvenes, en síntesis, diferentes miradas y distinta recepción en esta pieza de los que me acompañaban en ese momento.

En mi opinión es una escultura agresiva, porque perturba observar tres cuerpos femeninos desnudos y al parecer heridos, no es fácil de asimilar en el primer intento, podría pensarse en mujeres maltratadas, también en cadáveres femeninos en un anfiteatro; por la forma en que estaban colocadas una debajo de la otra y en un carrito con ruedas como si fuera una forma de camilla de hospital, además es el lugar donde los cadáveres son mutilados o cortados para su estudio, esto me pareció tomando en cuenta que las tres carecen de brazos y la más pequeña de todas sus extremidades, parte del cuerpo y cabeza.

Pueden representar tres etapas de la vida de una mujer, pero desconcierta la colocada en la parte inferior porque la mayor parte del cuerpo está faltando, se trata de un tronco “falizado” y feminizando con pechos. También parecen muñecas de trapo para adultos por estar sexuadas, similares a las de plástico, también como juguetes a medio terminar, éstas entre otras muchas interpretaciones que se pueden dar.



fig. 40) “Hands and Mirrors” 1995. Cell. 63” x 48” x 45”

Continúan las “cells” y ahí estaba “Hands and Mirrors” (fig. 40), es un círculo un poco más pequeño que el de las otras “cells”, con puertas pintadas de azul por dentro, excepto un pequeño postigo pintado de rosa y color madera natural todo por fuera, como en las otras “cells” tiene una puerta abierta, ventanas y puertas a medio cerrar o abrir, en el centro se encuentran dos antebrazos de mármol blanco, con las manos entrelazadas sobre un pedazo de mármol toscamente trabajado, justo junto a los antebrazos, está colocado un espejo redondo como de 25 cms de diámetro, sostenido por una varilla recta y alrededor están varios espejos cuadrados de 10 x 15 cm. aproximadamente, pegados en las puertas, todos ellos en dirección del objeto y disparando al mismo tiempo la imagen en todas direcciones como un Kaleidoscopio reflejando varias perspectivas, incluyendo las caras que se asoman.

Con esta “cell” se repite el juego, entre mirones, voyeristas u observadores. Parece que mirar de esta forma llama mucho la atención, tal vez por la curiosidad de conocer lo que se encuentra dentro y que sólo puedes ver a hurtadillas.



(fig. 41) “Arch of Hysteria” 1993. Patina pulida de nitrato de plata sobre bronce. 83,8 x 191,5 x 58,4 cm.

Más adelante y colgando del abdomen sobresale la obra “Arch of Hysteria” (fig. 41), es una escultura en donde la artista presume sus habilidades técnicas, esta pieza reúne muchos espectadores a su alrededor, llama mucho la atención, creo que por ser una obra fluida y equilibrada, también por sus colores brillantes y pulidos.

El público reacciona con interés ante ella, y escucho comentarios favorables. Para la artista, la pieza es un complejo que emerge de los estados físico, emocional psicológico y sexual, esto es, alude al incremento y a la liberación de la tensión, como un sustituto para el orgasmo sin acceso al sexo.

Se trata de un cuerpo en una posición extrema, que casi forma un círculo completo empezando por las manos codos, hombros torso, genitales, rodillas y pies. Se encuentra en un punto entre extrema tensión y extrema relajación.

Se repite la sustitución del falo por la cabeza. Para mi gusto es una pieza estéticamente muy bella con el simple hecho de mirarla, y porque aunque su pose está forzada me da la impresión de soltura.



(fig. 42) “Le Defi” 1991. Madera pintada, cristal y luz eléctrica. 171,5 x 147,3 x 66 cm.

Siguiendo la ruta marcada, veo una vitrina azul muy rústica, con ruedas negras gruesas, tal vez para su fácil transporte, o tal vez sugiere moverla y hacerla vibrar o tambalearse. Está repleta de vasos y contenedores de vidrio de variadas formas, la obra “Le Defi” (fig. 42) me parece muy contrastante, en ella se exhiben juntas la fragilidad y la fortaleza. En uno de los cancelos se encuentra un espejo en el cual está escrito “Je t’aime.”, la pieza tiene incorporada una luz eléctrica que ilumina desde atrás atravesando el cristal para hacerlo ver más delicado. Se de antemano que existe el desafío por mantener el contenido de la vitrina intacto a pesar del deseo de quebrarlo todo.

Encontré la vitrina muy diferente a como la había imaginado, un poco despintada y no me gustó ver las ruedas negras debajo de la misma. Es muy rústica hasta parecer descuidada y las botellas y otros objetos de vidrio no estaban tan limpios como debía suponerse. Me gustó la obra en sí, y su simbolismo. Debe ser una obra intrigante para un público que sólo la conozca en su forma externa, (alejado de sus metáforas y simbolismos), por las interrogantes que pueda provocar el mirar de golpe una simple vitrina rústica iluminada, llena de objetos frágiles la cual invita a traducirla de muchas y diferentes maneras después de su recepción.



(fig.43) “Nature Study 1984-94 marmol rosa 87.65 X 44.4 X 38.1

La escultura “Nature Study” (fig. 43) la realizó a lo largo de diez años como auto-retrato, con tres pares de pechos colgados a diferente altura, y con un falo curvado y erecto. Se trata de un animal en proceso de metamorfosis. Es una Diosa-perra sin cabeza y apoyada en sus patas. Como casi siempre el falo sustituye a la cabeza.

Su tamaño no es muy grande, sin embargo es muy atractiva, provoca ser observada, impacta por tener ambos sexos en profusión y cuerpo de animal. Es muy parecido a la escultura “Nature Study” realizada veinte años atrás, sólo que ésta es de mármol rosa.

En esta parte del recorrido encuentro un grupo de jóvenes japoneses alrededor de la pieza, algunos parados la mayoría sentados en el suelo, por supuesto con cámara en mano y tomando nota de sus propias ideas y guiados por lo que parecía ser su maestro. Estas escenas son frecuentes en los museos sobre todo en una ciudad tan importante y cosmopolita como lo es Nueva York. Sin embargo esto me habla del alcance de la obra de la artista y el interés a nivel mundial que su obra despierta.

Por “Nature Study” había mucho interés, la pieza sugestiva color rosa, de piel aterciopelada que la hace verse muy hermosa, era observada y recibida con actitud interesada y curiosa por el público que la rodeaba para apreciarla por todos lados.



(fig. 44) “Spiral Woman” 1984 – Bronce 29.2 x 8.9 x 11.4 cm. y círculo de 86.3. cm

Al final de una curva en el camino, en una esquina se encontraba “Spiral Woman” (fig. 44), definitivamente no me la esperaba tan chiquita (30 cm.), colgaba en el aire el torso de una mujer en espiral, con las piernas y brazos saliendo de ella.

Sugiere la idea de una mujer vulnerable, pero se trata de algo más, la pequeña figura columpiándose alude un gran sufrimiento psicológico, soledad, confusión e impotencia. Los espirales representan miedo a los espacios abiertos. Su cara y torso sumidos en el espiral parecen sofocarla, su brazo derecho apenas se levanta y el resto de sus extremidades parecen estar totalmente a merced de una fuerza que los extingue. Debajo de la escultura se encuentra un círculo negro, se presiente un final trágico, porque existe la amenaza permanente de caer en un agujero sin fondo

Observo un grupo de personas volteando hacia arriba, realmente se interesan en mirarla están viendo a una dama en apuros, ¿alguien irá en su rescate? ¿o permanecerá en un giro eterno de miedo e impotencia?....

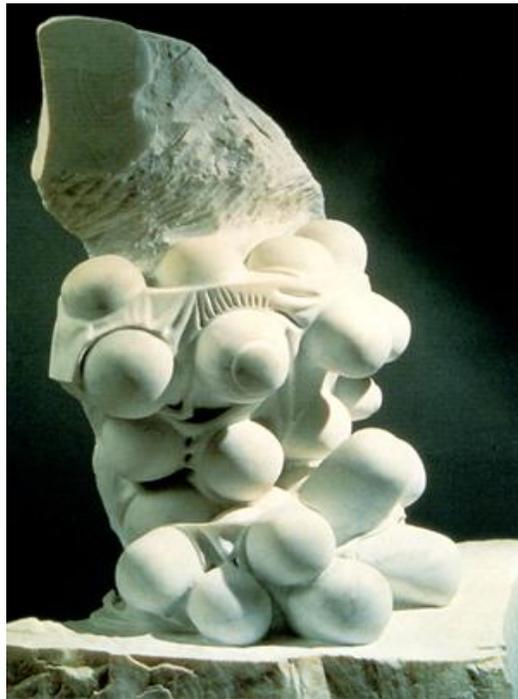


fig. 45) “Blind Man’s Buff” 1984 – mármol 91.3 x 89 x 6.3 cm.

Su obra con los años va ganando en calidad y creatividad, como lo pude ver en la obra “Blind Man’s Buff” (fig. 45), una pieza realizada en mármol, apilando cilindros

desechados, provenientes de grandes bloques de mármol, los cuales la artista coloca juntos.

Es otra versión de falos con senos, esta obra es perturbadora, Una gran cantidad de formas redondeadas sobresaliendo de un block de mármol y con un aspecto muy pulido invitan a ser tocadas, las cuales al mismo tiempo contrastan con lo rugoso de su base, por supuesto como en todas sus piezas acéfalas el falo toma el lugar de la cabeza, aflorando la sexualidad en toda la obra.

Es una obra que ofrece material para muchas interpretaciones, atrae al observador y provoca en él diferentes miradas y reacciones, incluyéndome. Algunas miradas que observé creo que fueron de curiosidad y de asombro por lo obvio del contenido. Las personas se acercaban a contemplarla y permanecían ahí observándola con detenimiento intentando penetrarla para conseguir alguna respuesta de su significado.



(fig. 46) "Trani Episode" 1971-2 – mármol 60 x 60 x 58 cm.

En esta pieza como en otras muchas, Louise Bourgeois incluye la ambivalencia de ambos sexos. Está hecha en mármol, pero años antes fue realizada en látex.

La forma va más allá de los senos distendidos y la evocación de un falo. La novedad es que al encimar una parte de la pieza sobre la otra, se forma un tipo de caja, las formas están huecas por lo tanto es una caja vacía, se tiene que levantar la parte de arriba para descubrir la caja secreta (esto lo sabía de antemano)

Con sólo verla no puedes llegar a esa conclusión, es más creo que nadie podrá pensar que algo tan práctico como una caja, esté escondida en una obra tan sensual como esa, puedes percibir mil cosas, menos eso.

Es una escultura pequeña pero inmensamente sugestiva, sobre todo por la forma y el material con que está construida, el cual la hace lucir con mucha suavidad y blandura todo esto sin tomar en cuenta el “plus” que representa su versatilidad como caja. Trani Episode (fig. 46), no pasa desapercibida para el público, el cual reacciona con atención ante esta forma de arte.



fig. 47) “Cumul I” 1969: Mármol 57 x 127 x 122

Descendiendo en la rampa estaba una pieza elaborada con maestría, Louise Bourgeois realmente conoce el arte de esculpir el mármol, me impresionó la forma tan escrupulosa en que realizó esta escultura. “Cumul I” (fig. 47), llena de pliegues como el

barroco italiano, y el drapeado inspirado en Bernini que luego repite en “Femme Maison” (1983), (que ya he citado en el punto dos).

En ella hay piel, testículos y ovarios en forma de burbujas, también evocan falos y pechos al mismo tiempo sin embargo ella dice, que solamente es un sistema de nubes, por un lado ves cúmulos, por el otro atributos sexuales o formaciones geológicas.

Como vuelve a repetir en variadas formas el tema de enunciados sexuales idénticos invertidos, repitiéndose ella misma, se podría pensar que por estas características se trata de una obra surrealista.

Buscando las miradas y reacciones de los espectadores, noté que le prestaban atención y se detenían mirándola cuidadosamente con gestos de aprobación cada uno dándole un destino a su interpretación personal.



(fig. 48) Arriba: “Ameba” 1963-65, Rabbit 1970, “Fillete” 1968 - Abajo: “Avenza” 1968 “Revisited II” 1968, y “Lair” 1962.

Más adelante en mi recorrido, verifiqué nuevamente la versatilidad de la artista, ya que así como realizó piezas con refinada técnica, también lo hizo dentro, de *Abstracción Excéntrica* en donde sus obras se alejan de las principales corrientes de la

escultura, con alusiones indirectamente eróticas y escatológicas y en el aspecto no bello del arte.

Definitivamente estas piezas no les gustan a los visitantes, ya que son desagradables a la vista, sólo un pequeño porcentaje de espectadores les presta atención, me imagino que es debido al desconocimiento que se tiene de la mencionada *abstracción excéntrica* para gran parte del público, así como de los materiales y la técnica que se ha utilizado en las piezas, ya que esto ayudaría a comprender en buena medida la intención de la artista.

Una de estas piezas es muy reconocida por el público, ya que se trata de una pieza colgante de látex, es un pene al cual llama la artista Fillete (niñita), (fig. 48), arriba- tercera de derecha a izquierda), ha sido retratada con él bajo el brazo, es una fotografía que se ha hecho famosa realizada por Robert Mapple Thorpe.



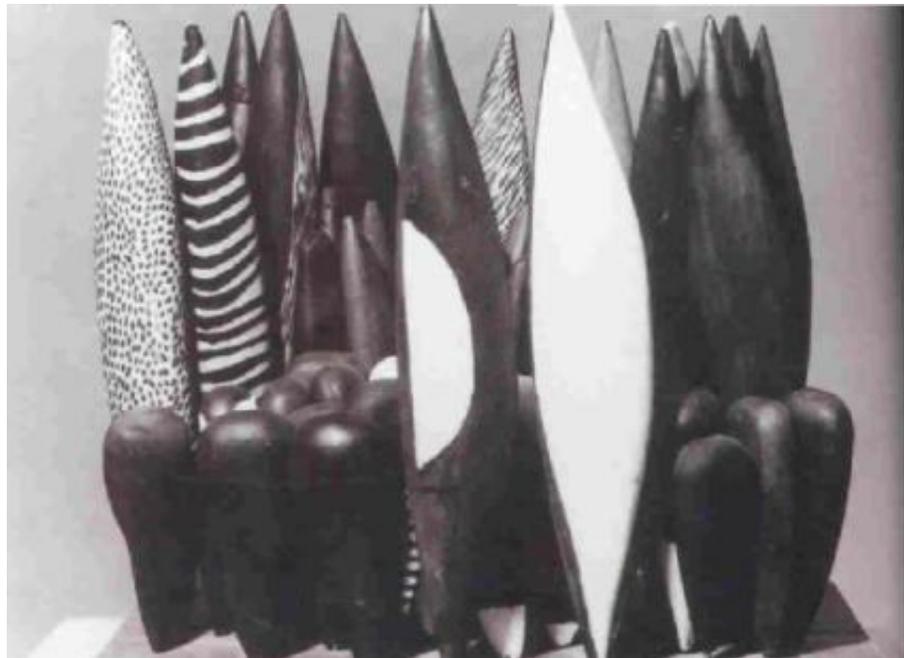
Louise Bourgeois cargando la escultura Fillete Fig. 48

También del período de los sesenta, se presentaba la obra “La Destrucción del Padre” de la cual ya presente imagen y descripción (fig. 18). Para mí fue una buena

experiencia verla en el museo, ya que el ambiente recreado en la instalación que estaba observando, coincidía con la imagen y descripción que había visto y leído de algunos críticos que habían escrito sobre el tema.

La apariencia de caverna o guarida principalmente y los colores de las formas orgánicas que se exhibían, realmente me parecieron que encendían el lugar, como si hubiera fuego en el interior de una cueva, y el lugar propicio para una orgía canibalesca

Tal vez por su colorido y su estructura rara en cierto sentido, las personas se acercaban y se detenían por un buen tiempo a mirarla, con mucho interés. Definitivamente la encontraban atrayente, porque el sólo título no les podía decir de que se trataba la pieza (hablo de los visitantes “casuales”), seguramente había también muchas personas que la conocían y querían disfrutarla.



(fig. 49) “One and Others” 1955 46.1 x 20 x 16.8 cm.

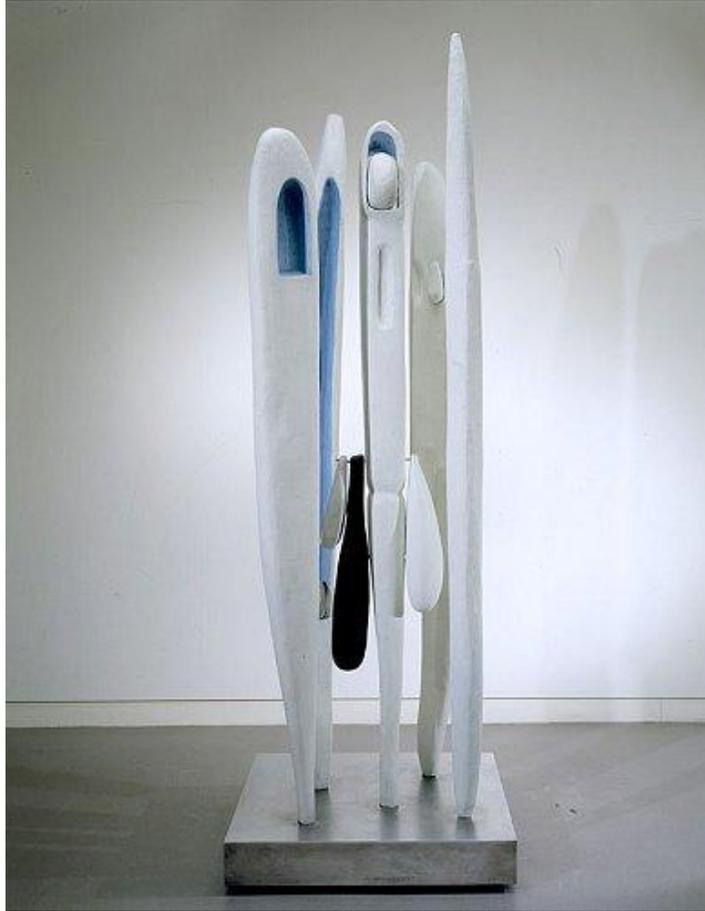
Ya empezaba a ver las piezas de madera que me indican que estaba llegando al final del recorrido, ya que es, como se sabe el material que utiliza la artista en sus primeras esculturas, las cuales realizó a principios de los años cincuenta, con las técnicas del *expresionismo abstracto*.

Me está esperando la obra “One and Others” (fig. 49), obra que aunque es diferente a los “Personages” en tamaño color y composición conforma también una fase completa de un período.

Es el contrapunto de la idea de soledad de los “Personages” anteriores, ahora se trata de la relación de la persona con su entorno, dicha relación puede ser casual, cercana, simple o de involucramiento, sobre todo puede ser real o imaginaria. Es una escultura pequeña, formada por diferentes individuos por así decirlo, realizada en forma minimalista. Los sujetos más grandes son de igual altura y los pequeños unos más grandes que otros, pintados de varios colores y con ornamentos diferentes, pero todos formando un grupo unido, la distancia se desvanece.

Agrupados como si fueran niños y adultos con un lazo común entre sí, aunque de diferentes colores, tal vez de distinta piel o con diferentes ideas, o ropajes, pero unidos. Me gusta su forma y colorido, pensé al verla que tenía influencia africana, tal vez por sus formas minimalistas y la distribución del color en los sujetos. Lo que percibí en la pieza fue algo así como razas unidas; comunidades que se protegen entre sí; familias enteras juntas.

Le gusta la obra a las personas y se acercan a verla en actitud relajada, tal vez por la sencillez de sus formas y porque no tienen que hacer un esfuerzo por definir su significado, está ahí y simplemente la disfrutan.



(fig. 50) “Quarantania” 1957, bronce, pintada en blanco y celeste

Por el sendero sinuoso del museo y un poco más abajo estaba la escultura “Quarantania” (fig. 50), de la serie de “Personajes” también una escultura de grupo pintados de colores iguales entre sí, están casi totalmente de blanco salvo algo de celeste en las hendiduras. Los sujetos individuales, fueron colocados en una sola base para formar una unidad.

Es una escultura un poco más alta que las personas reales, y sí se comprende de inmediato que se trata de un grupo de personas cercanas o familiares sobre todo por la unidad del color y las actitud de las figuras inclinadas al centro en la parte de arriba, ofreciendo la sensación de comunicación y de unidad (representa a la familia Bourgeois-Goldwater).

Sí tenía su público, tal vez por la misma razón que las esculturas de este período, ya que por su sencillez permiten el disfrute, sin exigir ellas nada a cambio.



(Fig. 51) “Femme Volage 1951, Untitled (1951) Martise (1950), Memling Down (1951), Espiral Woman (1951-2) y Red Fragmented (1953).

Sigo por el camino descendente y junto a la pared se hallaban un grupo de esculturas del mismo período, Son muy coloridas y encuentro que hacen un buen contraste contra lo claro de la pared

Están construidas con fragmentos de madera encontrada, de diferentes colores y de diferentes formas, se han elaborado ensartando cada pedazo de madera en una varilla de metal con una base de metal en el piso, dentro de su misma rigidez dan una cierta sensación de movimiento por su acomodo en espiral de los fragmentos, que para ella significan lo circular oscilación de las emociones de la vida, entre otros (fig. 51) ubicadas en primer, tercer quinto y sexto lugar.

Dos de las esculturas están hechas en forma de columna. (fig. 51) ubicadas segunda y cuarta en la línea descendente. La primera columna invertida (más angosta de abajo, para ir aumentando su tamaño), en colores rojo, negro y blanco. La columna negra se ha hecho a escala humana, ambas han sido construidas con cuadros más

grandes de madera, en la segunda los pedazos han sido colocados uno arriba del otro, ligeramente descuadrados y unidos por una varilla central que no se ve, la columna está hecha para “protegerse a sí misma” por todos los frentes, los salientes de los bloques descuadrados funcionan como antenas, dando a la pieza un radar interno, por lo tanto la artista ha modificado un inflexible monolito por uno de gran expresividad. (esto lo sé de antemano) Sería imposible percibirlo con sólo ver la escultura.

Las personas no se detienen mucho tiempo para observarlas, solamente las ven según suben o bajan de la rampa. Es una lástima ya que precisamente en el modo de construirlas se esconden significados interiores muy importantes. Sin embargo también el hecho de que su estética involucre la simplicidad en las formas, sólo resaltada por los colores, permite que de una mirada rápida sean captadas por el espectador.



(fig. 52) Portrait of C.Y. 1947-49. Bronce Pintado-Clavos 168 X 30.5 X 30.5 cm.

Por último uno de los primeros trabajos de escultura que realizó en 1947 se trata de una figura de madera, "Portrait of C.Y." (fig. 52) en ella Louise Bourgeois toma venganza de un fastidiosa conocida (Catherine Yarrow), con quien tuvo una gran pelea. (Bernadac 89, 2006). En la escultura ha clavado clavos dentro de un área donde debería presumiblemente estar el corazón de la esfinge, (como una muñeca fetiche) y con el fin de exorcizar su rabia. Estaba sobre una base de metal, la pieza es ligeramente más delgada de la parte de abajo, para irse agrandando poco a poco hasta la parte alta y con un agujero rectangular que traspasa la madera en donde pudiera estar la cabeza de una figura humana y a la altura del pecho o el corazón están enterrados varios clavos.

Esta pieza me parece, rústica y primitiva, al primer vistazo me parece extraña, me remite al vudú o la brujería, a lo oscuro de los sentimientos humanos, como los deseos de venganza o de maldad hacia otras personas. Es llamativa para algunos e ignorada completamente para otros, los interesados se acercan para buscar los detalles que les interesan, se agrupan por algún tiempo y desaparecen, veo en ellos interés más no miradas de impacto.

Termina el recorrido y he llegado de nuevo a la planta baja donde un gran público sigue llegando, unos atraídos por la obra de la artista y otros como ya lo he mencionado, en plan de turistas aprovechan la entrada del verano para visitar Nueva York y sus museos.

Las arañas como estrellas principales, permanecen como atractivas anfitrionas a un lado del gran salón, recibiendo las miradas y la admiración de todos.

Se ha cumplido para mí una etapa más en la investigación sobre la obra de la artista, que es el haber tenido la experiencia personal de ver su obra en el museo. De muchas formas me ha enriquecido, no es como cuando lees un libro y luego ves la película y como es natural a ésta última siempre le faltó algo; aquí ha sido al revés el acercamiento personal ha sido muy tangible incomparable con las imágenes de los libros, que aunque mucho te acercan en el conocimiento de la artista, falta la otra parte de la experiencia y yo la he tenido.

Cómo explicar la emoción que se siente al tener más de setenta años de producción de una artista que te interesa ante tus ojos, ver en espiral toda una vida de creatividad, de formas distintas de expresión; intuir la lucha que tuvo para triunfar; recordar que allí en esa ciudad, se realizó su primera retrospectiva en el MOMA y que ahora su obra ha recorrido los museos más importantes del mundo. Realmente estoy conmovida por este ejercicio necesario que realicé y que servirá para dar testimonio de estos nuevos conocimientos.

Al realizar esta investigación me he ido acercando al trabajo de la artista Louise Bourgeois cada vez más y he encontrando puntos de contacto con mi propia obra, ya que ambas hemos utilizado la técnica de ensamblaje en la creación de esculturas.

A continuación presentaré algunas de las piezas que he realizado, con el objeto de analizar diferencias y coincidencias que pueden existir entre los trabajos.

4.2 . Analisis comparativo de algunas obras mías y algunas obras de la primera etapa de producción de Louise Bourgeois

A modo de final me gustaría incluir una aplicación de lo que aquí se ha escrito a mi propia producción artística, ya que considero importante como productora estar consciente de la poética que se está utilizando y en este sentido el haber investigado las dimensiones de lo artístico en la obra de Bourgeois me ha proporcionado nuevas perspectivas y herramientas de análisis para abordar mi propio trabajo.

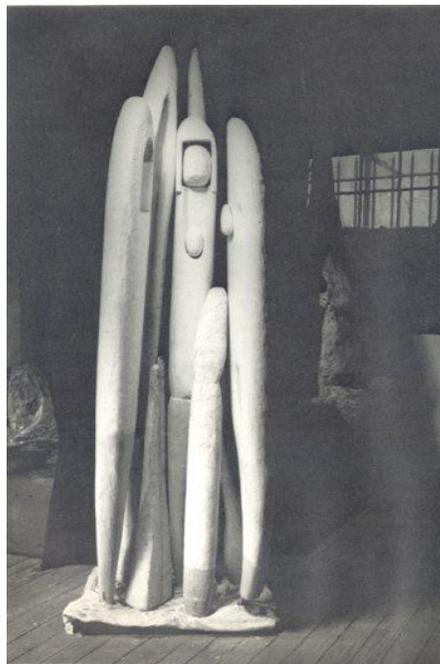
Además es muy significativo saber que coincidimos al realizar obras con la técnica de ensamblaje, que es una forma de escultura compuesta de objetos encontrados, arreglados de tal manera que crean una sola obra. Los objetos que se juntan son variados, todo califica para ser usado en el ensamblaje, pedazos de cualquier material, piedras, zapatos, fotográficas y muchos otros. Generalmente se utilizan objetos comunes o fragmentos de ellos para crear una composición abstracta, cada objeto en la obra se puede interpretar por separado, pero forman parte de un todo integrado. La naturaleza de esta técnica es similar al collage que se define como bidimensional y el ensamblaje como tridimensional (Piston), ya que las técnicas de ensamblaje fueron al principio empleadas por pintores como una extensión del collage, para 1950 los escultores lo habían hecho propio por sus múltiples posibilidades (Goldwater 97).

La realización de este tipo de esculturas, me acerca aunque sea en pequeña medida a Louise Bourgeois ya que en ese sentido hablamos en un mismo lenguaje, expresándolo cada quien a su manera, desde luego manteniendo la debida proporción ante una autora de su talla.

Escogí la técnica del ensamblaje por ser muy versátil, y porque en lo personal me siento muy cómoda al estar trabajando con ella y con los resultados que obtengo. Me gusta ir hilvanando la historia que pretendo contar con mi obra, poco a poco escogiendo y ensamblando los pedazos de metal. Louise Bourgeois la utiliza en sus primeras

esculturas (17), que integran en conjunto su primera instalación “The Personages”, ¿Podría ser porque le atrae lo fragmentado? Ya que lo hace palpable en gran parte de su obra posterior: partes del cuerpo, figuras acéfalas, mujeres mutiladas. Años más tarde vuelve a utilizar el ensamblaje, para producir obras con nuevos materiales.

En la comparativa me voy a centrar en algunas obras, realizadas en el periodo de finales de los años cuarenta y la década de los años cincuenta, de la producción de Louise Bourgeois y de las piezas más realizadas entre 1996 y mediados de la década del año 2000. Fundamentalmente he seleccionado estas obras no por su temática sino por la técnica



Louise Bourgeois Quarantania I, 1947-53 (fig.53) Madera pintada 204.5 x 68.6 x 68.6 cm.

La escultura “Quarantania” habla claramente de la familia y de lazos de amor y unidad sugeridos por la forma que toman cada uno de las partes que la constituyen. Seres humanos con una conciencia del yo a través del tiempo, que da lugar a que tengan toda una serie de recuerdos coherentes en los que están inmersos y que los pueden describir cronológicamente, por lo que su nivel de auto-conciencia alcanza la capacidad de la biografía, lo cual supone la conquista plena de la dimensión "tiempo" y en este

caso la conciencia de fidelidad dentro el núcleo social establecido. (“Tendencias Científicas”).



Mariaelena Arreola Zambrano “Núcleo de Energía” 1996 (fig.54) fierro -terracota –azulejo

Esta obra se trata de flujo de energía vital, del inicio de la vida en la tierra y en el universo en general, además en la obra se esbozan dos seres suspendidos, que representan micro-organismos que viajan incubados en el núcleo para generar vida futura en la tierra y en los lugares del cosmos donde las condiciones lo permitan. (Jenkins)

La contradicción surge, cuando la energía que genera vida, puede ser al mismo tiempo, causa de muerte. Obra de la serie “Genesis”.



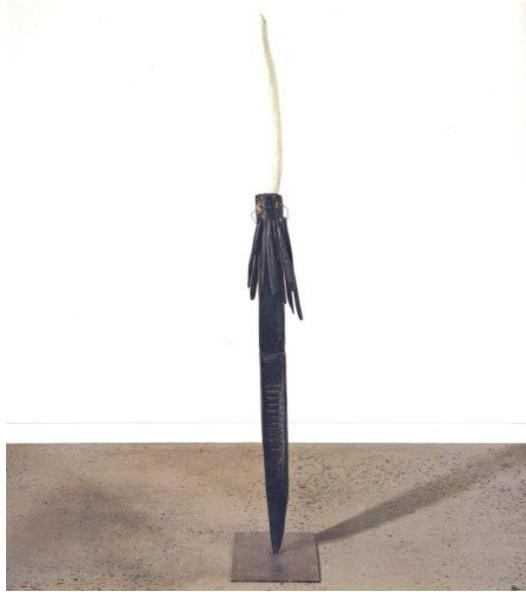
Louise Bourgeois “Dagger Child”1947-49 (fig.55), Madera Pintada y Acero 192.1 x 30.5 x 30.5 cm.

“Niña Daga” obra que como su nombre lo indica refleja un gesto de agresión. Sin embargo conserva su aspecto de fragilidad por representar la violencia infantil contenida. Es uno de los diez y siete personajes de su primera instalación “The Personages”.



Mariaelena Arreola Zambrano "Constelación" 2003 (fig.56) Fierro 70 x 35 x 15 cm.

El círculo representa un universo sin fin, bóveda celeste llena de constelaciones. Obra de la serie Génesis, que alude a la renovación eterna en el universo, siempre sorprendiéndonos con nuevas creaciones. Remitiéndonos a la esperanza de poder lograr un cambio en nuestro propio ser, que podría generar nuevas actitudes para enfrentar la vida.



Louise Bourgeois "Persistent Antagonism" 1946-48 (fig.57) Madera pintada, fierro y acero 172.7 x 30.5 x 30.5 cm.

En esta pieza podría decirse que el erotismo es abierto y sin disimulo, posiblemente para dar cuenta de la posición de exhibicionismo que toman algunos varones respecto a su hombría, el pene como arma expuesta para "dominar" sobre todo a la mujer.



Mariaelena Arreola Zambrano "Planeta Tierra" 2004 (fig.58) Fierro vaciado y esfera de fierro 65 x 40 x 20 cm.

La obra “Planeta Tierra” muestra el delicado manto celeste que abraza y cobija la tierra, protegiendo la vida *La fragilidad de la especie humana, está determinada por los acontecimientos que ya han iniciado en el cosmos.*



Louise Bourgeois “Femme Volage” 1951 (fig. 59) Madera Pintada y Fierro 183 x 44.5 x 33 cm.

Las formas de “Femme Volage” claramente se distinguen como espirales a los que se les ha negado la posibilidad de dar vueltas, porque están en un eje fijo y por lo mismo ondean sin moverse buscando una postura que se sostenga. Pudiera tratarse de la vulnerabilidad de las personas que no tienen seguridad en sí mismas y en ocasiones se ven cayendo en el vacío.



Mariaelena Arreola Zambrano “Explosión Solar” 2005 (fig.60) Fierro 60 x 70 x 10 cm.

Es una escultura que desafía la gravedad, parece que está a punto de rodar fuera de la base que la sostiene, Explosión Solar es un fenómeno celeste. Pero este acontecimiento nos remite al propio ser, donde las explosiones más violentas surgen desde la parte interior plana y oscura del inconsciente, en donde existe una aparente tranquilidad. Obra de la serie “Génesis”

La temática y conceptos que se pretenden abordar en las obras de ambas, parecen hablar de cosas diferentes, sin embargo existe un vínculo entre las dos y es “la vida”. Las obras de Louise Bourgeois presentan la condición humana (vida) dentro de lo familiar, lo agresivo, lo vulnerable, lo erótico y mi obra trata del génesis de la vida, tanto en la tierra, como la posibilidad de ella en algunas otras partes del universo.

Las esculturas de Louise Bourgeois y las mías tienen muchas diferencias y algunos parecidos. En las esculturas de su primer periodo como “Quarantania I”, Dagger Girl, “Persistent Antagonism” y “Femme Volage” (las tres últimas pertenecen a la instalación “The Personages”, fig.26), Louise Bourgeois utilizó básicamente la madera para construirlas, también objetos encontrados y algunos objetos realizados con sus propias manos. ¿La razón por la cual las hizo con este material, podría ser porque en ese entonces tenía tres niños pequeños que cuidar, además de su carrera como artista y la madera era un material más accesible para trabajar, guardar, y experimentar que otro tipo de materiales? Algunas de estas obras tiempo después han sido reproducidas en metal.

En mi caso el metal de desecho además de partes y objetos encontrados, es lo que he usado con este propósito, ya que me ayudan a construir la idea que pretendo mostrar en la obra. Encuentro en el fierro diferentes texturas, colores naturales y formas tanto rígidas y sólidas como aquellas que aparentan movimiento y fragilidad. La técnica de ensamblaje que utilizamos es la misma; las medidas de sus esculturas difieren de las mías (son más grandes), por tratarse de sustitutos de personas.



Louise Bourgeois "Entitled" 2001 (fig. 61) Tela y acero inoxidable 227.3 x 39.3 x 30.4

Descubrí que la artista vuelve a utilizar el ensamblaje en sus piezas como "Entitled" fig muchos años después, "actualizándolas" con nuevos materiales, ¿me pregunto sí esta sería una buena opción para mí en el futuro? Ella siempre está experimentando...

V. INDICES Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

5.1. Apéndice de Autores citados

1.- Amstrong Richard y Marshall Richard	59
2.- Bal, Mieke 2001	44
3.- Bal, Mieke 2003	2
4.- Bernadac, Marie-Laure 1996	11, 18, 19, 20, 21, 16, 22, 24, 25, 28, 32, 33, 35,38, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 53, 54, 58, 60, y 61.

Citados en Bernadac

Meyer –Thoss	17
• Jean Freemont	35
• Gaston Bachelor	57
• Paulo Hekendorf	41
7.- Brea, José Luís	2
8.- Crone, Rainer, Schaesberg G. Petrus	9, 10, 18 y 49
9.- Freud, Sigmund	24
10.- Korman - Lacan	48
11.- Klein, Melanie, Heiman y Riviere	13, 31, 61, 62 y 63
12.- Matt, Gerald y Weiermair, Peter	59
13.- Mayayo, Patricia.	
• Citados en Mayayo	
• Meyer-Thoss	35
• Bernadac y Obrist	35
14.- Morris, Frances	11. 14, 15, 25, 26, 27, 28, 32, 56, 61, y 63
Citados en Morris:	12, 15 y 39
• Paulo Herkenkoff	34 29

- Jaques Lacan
41, 42, 63
- Nena Dimitrovic
57, 59
- Elizabeth Mignon Nixon
61
- Ann Coxon
63
- Goroboy y Asbaghi
31
- Brooke Hodge

15.- Nixon Mignon Elizabeth

13, 40, 43

16.- Storr R, P. Herkenhoff y A.
Schwartzman

5.2. Apéndice de Documentación de Obras

“Ameba” 1963-65	(Fig. 48 Morris p. 39)
“Arch of Histeria” 1993 -	(Fig. 41 Morris p. 43)
“Articulated-Lair” 1986	(Fig 25. Bernadac p.112)
“Avenza” 1968	(Fig. 48 Morris p. 53)
“Banda de Möebius	(Fig. 24 Korman p. 27)
“Blind Man´s Buff” 1984	(Fig. 45 Morris p. 59)
“Cell VII” 1998	(Fig. 38 Crone y Graf p. 148)
“Choisy” 1991	(Fig. 21 Morris p.73)
“Clutching“1962	(Fig. 28 Morris p. 275)
“Constelación” 2003*	(Fig. 56 Fotografía)
“Couple IV” 1997	(Fig. 37 Morris p. 93)
“Cumul I” 1969	(Fig. 47 Morris p. 94)
“Dagger Child” 1947-49	(Fig. 55 Morris p. 99)
“Explosion Solar” 2005*	(Fig. 60 fotografía)
“Fee Couturière” 1963	(Fig. 22 Bernadac p.71)
“Femme Coteau” 2002	(Fig. 34 Morris p.192)
“Femme Maison 1947-49	(Fig. 19 Morris 139-140)
“Femme Maison” 1983	(Fig. 20 Morris 139)
“Femme Volage” 1951	(Fig. 51 Morris 217)
“Fillete” 1968	(Fig. 48 Morris p. 269)
“Hands and Mirrors” 1995	(Fig. 40 Crone y Graf p. 145)
“Henriette “ 1985	(Fig. 10 Bernadac p. 110)
“Lair”1962	(Fig. 48 Morris p.167)
“Le Defi” 1991	(Fig. 42 Morris p. 100)
“ Legs “1986	(Fig. 11 Morris p. 169)
“Maman” 1999	(Fig. 6 Morris p. 171)
“Maison Vide” 1981	(Fig. 14 Morris p. 170)
“Mortise” 1950	(Fig. 51 Morris p. 183)

“Memling Down” 1951	(Fig. 51 Morris p. 179)
“Nature Study” 1964	(Fig. 32 Bernadac p. 104)
“Nature Study” 1984-94	(Fig. 43 Morris p. 185)
“Needle” 1992	(Fig. 4 Morris p. 187)
“Nucleo de Energía” 1996 *	(Fig. 54 fotografía)
“One and Others” 1955	(Fig. 49 Morris 263)
“Partial Recall” 1979	(Fig. 7 Morris p. 24)
“Peristent Antagonism” 1946-48	(Fig. 57 Morris p. 206)
“Portrait of C.Y” 1947-49	(Fig. 52 Morris p. 36)
“Planeta Tierra” 2004*	(Fig. 58 fotografía)
“Portrait of Jean Louis” 1947-48	(Fig. 15 Morris p. 211)
“Portrait of Robert” 1969	(Fig. 17 Morris p.200)
“Quarantiana I” 1957	(Fig. 53 Goldwater 91)
“Quarantania” 1947- 53	(Fig. 50 Morris 231)
“Rabbit” 1970	(Fig. 48 Bernadac p. 68)
“Red Fragmented” 1953	(Fig. 51 Morris p. 218)
“Red Room” (padres) 1994	(Fig. 1 Morris p. 240)
“Red Room (niños) 1994	(Fig. 12 Morris p. 238)
“Reticent Child” 2003	(Fig. 16 Morris pp. 244-45)
“Revisited II” 1968	(Fig. 48 Morris p. 168)
“Seven in Bed” 2001	(Fig. 27 Morris p. 267)
“Soft Landscape” 1965	(Fig. 2 Morris p. 274)
“Soft Landscapes” 1967	(Fig. 29 Morris p. 274)
“Soft Landscapes”1967	(Fig. 30 Morris p. 275)
“ Soft Landscapes”1963	(Fig. 31 Morris p. 275)
“Spider ” 2003	(Fig. 3 Morris p. 279)
“Spider Couple”	(Fig. 35 www.artslant.com)
“Spiral Woman” 1951-2	(Fig. 51 Morris p. 280)
“Spiral Woman” 1984	(Fig. 44 Morris p. 281)
“The Blind Leading the Blind” 1947-49	(Fig. 9 Morris p. 57)
“The Destruction of the Father” 1974	(Fig. 18 Morris p. 103)

“The Observer” 1947-49	(Fig. 13 Morris p. 229)
“The Personages” 1947-49	(Fig. 26 Mayayo p. 17)
“The Quartered One” 1964-65	(Fig. 23 Bernadac p.71)
“The She Fox” 1986	(Fig. 33 Morris p. 27)
“The Three Horizontals” 1998	(Fig. 39 Morris p. 287)
“Trani Episode” 1971-2	(Fig. 46 Bernadac p. 92)
“Untitled” 1951	(Fig. 51 Morris p. 281)
“Untitled” 2001	(Fig. 61 Morris p.23)
“Untitled” 2004	(Fig. 26 <i>artobserved.com/go-see-louise-bourgeoisatguggenheim-new-york/</i>)
“Ventouse” 1990	(Fig. 5 Morris p.291)
“You Better Grow Up” 1993	(Fig. 8 Morris p.250)

5.3 Apéndice de palabras clave con algunos de sus significados

1. Acéfalo Sin cabeza – la artista la sustituye por el falo
2. Agresión *“Cuando no ataco no me siento viva” – es necesario y útil, pero no lo suficiente – mientras el coraje lidia con la destrucción siento una intensa rabia que puede ser productiva”.L.B.*
3. Aguja Une, repara – por el miedo a la separación y el abandono.
4. Araña Madre, guardiana, defensora, tejedora reparadora
5. Cama *Escenario de la vida familiar y amorosa como lugar de encuentro sexual, nacimiento, muerte y pérdida L.B.*
6. Casa Totalmente simbolizada como arquitectura – sujeto – vida.
7. Casa Vacía Metáfora de ella misma – *Casas donde he vivido o trabajado en el pasado y están vacías ahora- son las construcciones donde existimos L.B.* Gran parte de su trabajo está elaborado alrededor de la casa, evoca espacio interior que cobijó su niñez. El dolor emocional que esto le causa lo transforma en material, para aliviar su pena.
8. Cell Celda – célula, *Lucha con el placer del observador y con la Experiencia viva de ser observado – lucha por el miedo – el miedo es dolor – son diferentes tipos de dolor: el emocional, mental, físico e intelectual .L.B.*
9. Ceguera Conexión explícita entre ceguera y deseos prohibidos.
10. Cristal La fragilidad profunda del ser humano, tanto física como psicológica.
11. Cuerpo *“Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura”. L.B.*
12. Erotismo Llave escondida en toda su obra.
13. Espejo Vanidad – Verse a sí mismo.
14. Exorcismo *Exorcisa el temor – como podar un árbol- como quemar una herida L.B. (por medio de la escultura).*

15. Escultura Arma de Revancha –*“Lenguaje subliminal - pocas personas lo Saben o lo entienden, es un lenguaje raro”*. L.B.
16. El Pasado *Es material para mi trabajo y el porqué de mi escultura profundamente erótica.* L.B.
17. Espiral Intento por controlar el caos.
18. Guarida Asociaciones que equiparan madrigueras, guaridas y nidos, con el espacio interior femenino Alude en ellos la fertilidad, la nutrición, pero también el aislamiento, el dolor y la prisión. (Aksenchuk).
19. Guillotina *Muestra que las personas se guillotinan a sí mismas junto a su familia – el pasado también guillotina al presente.*L.B.
20. Mujer Como navaja – niña vulnerable.
21. Lair Refugio o trampa si éste no tiene dos salidas, es uno de sus miedos.
22. Objeto Parcial Modo de hacer escultura.- posible apropiación de la artista de la psicología del recién nacido, el cuál al mamar divide el pecho de la madre de su soporte (el resto de cuerpo). El mundo del niño se divide en tales objetos-parciales (Lacan).
23. Landscape *Tomar distancia de los problemas, para ubicarse a sí misma en la lejanía del paisaje* L.B.
24. Prótesis Profunda identificación con los heridos – *propia fragilidad y el de ser rescatada.*
25. Sexo Como la cosa que realmente importa

5.4. Referencias Bibliográficas

Libros Citados

- Bal, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider-The Architecture of Art Writing*. Londres-Chicago: University of Chicago, Press. 2001.
- , et. al *El Escenicalismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales*. Journal of Visual Culture, Vol. 2 No. 1 Abril 2003.
- Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. Paris-N. York: Ed. Flammarion, 1996.
- . et. al *Louise Bourgeois*. Paris: Ed. Flammarion 2006.
- Brea, José Luis, *Estudios Visuales, Por una epistemología política de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- Crone, Rainer, y Petrus G. Schaesberg. *Louise Bourgeois The Secret of the Cells*. Munich, Berlin, London, N.York: ed. Pretsel, 2007.
- Freud. Sigmund. Mouring and Melancholia (1917) in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud ed. Trans. James Strachey, vol. 14. London: 1953-64
- Klein, Melanie, Heiman y Riviere. *Desarrollos en Psicoanálisis. Argentina: ed. Horme S.A., Vol.8, 1962.*
- Korman, Victor. *El Espacio Psicoanalítico*. Madrid: ed. Sintesis, 2004.
- Mayayo, Patricia. *Louise Bourgeois*. Madrid: Ed. Nerea, 2002
- Morris, Frances. *Louise Bourgeois*. N. York: ed. Rizzoli, 2008
- Nixon, Mignon Elizabeth. *Louise Bourgeois and the logic of the part-object, 1947-1982*. N.York: ed. City University of New York, 1997,
- Storr R, P. Herkenhoff y A. Schwartzman. *Louise Bourgeois*. Nueva York: Ed. Phaidon, 2003.

Catálogos

- Amstrong Richard y Richard Marshall, *Entre la escultura y el gesto/Escultura Norteamericana 1965-1975*, Notas Sobre la Escultura 4ª. Pte. *Más allá de los Objetos* / Art Forum vol. 7, No.8, 1969. Madrid: ed. Ministerio de Cultura, 1986.

Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. Redent Work, exh. Cat., capc Musée d'art Contemporain de Bourdeaux/Serpentine Galerie, London, 1998.

Matt, Gerald y Peter Weiermair. *Louise Bourgeois / Dibujos en diálogo con la escultura De la Bourgeois* Exhibición en Kunsthalle, Viena . Austria: Verlang fur modern Kust Nuremberg, 2005.

Internet

Aksenchuk, Rosa. *Revista Observaciones Filosóficas*

http://www.psykeba.com.ar/actualizaciones/archivo_09_07/Louise_Bourgeois.htm

Blessing-Jennifer, Nancy Spector (colecciones) Enero 22-09

<www.guggenheim.org>

Beller, Walter. “El cuerpo entre la mirada médica y la escucha analítica” 27-X-09

<<http://www.libredepsicologia.com/IMAG/revista/ElcuerpoNUM2.pdf>>

Fernandez, Pita y S. Pértegas “*Investigación cuantitativa y cualitativa*”. 27-5-02

<www.fisterra.com>

Juncosa, Helena. “Tejiendo el Tiempo” CAC Málaga

<<http://www.cacmalaga.org/prensa/2004/06-0>>

Jenkins Alejandro. *La física de partículas sugiere que podría haber vida en otros universos* Revista Tendencias Científicas 15-I-2010.

<www.olx.com.mx>

Leoni, Luisa. “*Familia*” Neuropsiquiatra 01-05-2007 - *Huellas*, n. 5

<<http://www.huellas-cl.com/2007S/05/familia.html>>

Mill. “*La Logica inductiva y las Ciencias*”. Edad Contemporánea Síntesis. 2-III-10

<recursos.cnice.mec.es/filosofia/f2ruta1.php?id_ruta=20&...>

O. Liebmann: “*Sobre el análisis de la realidad*”.

<<http://wn.rsarchive.org/Books/GA004/Spanish/filosof04.html>>

Plácido Pistón www.placidopiston.com/ensamblaje.html

Wirth, Uwe. “El razonamiento abductivo interpretación según Pierce y Davison”. Alemania.

<<http://www.unav.es/gep/AN/Wirth.html>> 2-III-10

<www.foro3k.com/.../115214-nostalgia-que-es - Argentina (“Nostalgia”) 4-I-10

<www2.uiah.fi/projects/metodi/262.htm> (“Observación descriptiva”)2-III-10

Libros Consultados

- Bal, Mieke *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death*, tras. Mathew Gumpert, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Ed. du Seuil, 1984. *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, N. York: Hill and Wang. 1986).
- Beardsley C. Monroe y Hospers, John. *Estética Historia y Fundamento*. Madrid: 9ª.Ed. Cátedra, 1990.
- Brea José Luis. *Estudios Visuales Ensayo, Teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Madrid: Ed. Akal, 1998.
- Burucúa, Jose Emilio. *Historia, Arte, Cultura de Aby Warbur a Carlo Ginzbur*. México: ed. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del Arte*. Barcelona B. Aires Mexico: Ed. Paidos, 1985
- Costello, Diarmuid. y Vickery, Jonathan. *Art Key Contemporary Thinker*. Nueva York: ed. Verg, 2007.
- Chipp B. Hershek. *Teorías del Arte Contemporáneo/ Fuentes Artísticas y Opiniones Críticas*. Madrid: ed. Akal, 1995.
- Danto C., Arthur. *Después del Fin del Arte/ El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1999.
- Dikkckie, George. *Una teoría del arte/ El Circulo del Arte*. Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidos, 2005.
- “Escultura” y “Escultura de Vanguardia” *Historia del Arte*. Tomo 12 Y 15 España: Ed. Océano, 1997, 16 volúmenes.
- Foster, Hal. *El Retorno de lo Real La Vanguardia a Fines de Siglo*. Madrid: Ed. Akal,2001.
- Munrok, Eleonor. *Originals: American Women Artists*. Nueva York: Simon & Shuster, 1979.
- Golwater, Robert. *What is a Modern Sculptre?* Nueva York: Ed. Rapoport Print, 1969.

- Gombrich, E. H. *La historia del arte*. México: Ed. Diana, Decimoquinta Ed, 1991.
- Gordon, Graham. *Philosophy of the Arts/ An Introduction to Aesthetics*. Londres-NuevaYork: 2a. Edicion, Routledge, 2000.
- Guasch, Anna Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno 1980-1995*. Textos de Exposiciones. Madrid: Ed. Akal, 1996.
- “Escultura” y “Escultura de vanguardia” *Historia del arte*. Tomo 12 Y 15, 16 volúmenes. España: Ed. Océano, 1997.
- Hassan, Ihab. *Pluralism in Postmodern Perpective*, en *I.H., The Post Modern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987 pp.167, 187. como una compilación del Dr. Ramón Cabrera Solort –catedrático de la maestría FAV. Mty, 2008.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: ed. Routledge, 2000.
- Hyde Minor, Vernon. *Art History's History*. N. Jersey, E.U.A.: 2a. Ed., Pearson Education, 2000.
- Kocur, Zoya y Simon Leiung. *Theoroy in Contemporary Art*. Carlton, Victoria, Australia: Ed. Blackwell Pub, 2005.
- Leader, Darian y Groves Judy. *Lacan para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 2008.
- Marchand Fiz, Simòn. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: 7ª Ed., Akal, 1997.
- Mitchel, W.J.T.. *Estudios Visuales – La Epistemología de la visualidad en la era de la globalización. -No existen medios visuales*. Marid: Ed. Akal 1995.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Cultural Reader*. Londres-Nueva York: Routledge, 2006.
- Ocampo, Estela y Perán, Martí. *Teorias del Arte*. Barcelona: Ed. Icaria, 1991.
- Peretti, D. Cristina. Jaques Derrida *Texto y Deconstrucción*. Barcelona: Ed. Anthroposo, 1998.
- Podro, Michael. *Los historiadores del arte criticos*. Madrid: Ed. Graficas Rogar, 2001.
- Rial, Ugaro Santiago y Sanyu. *Surrealismo para Principiantes* Buenos Aires: Era Naciente 2004

Selden, R., P. Widdowson y B. Meter. *La Teoría literaria Contemporánea* Barcelona:Ed. Ariel, 4ª- Ed. 2004.

Sheneider, Adams, Laurie. *The Methodologies of Art /An introduction*. Colorado: Ed.Icon, 1996.

Tatarkiewicz, Wladislaw. *Estetica*. Madrid: Ed. Tecnos, 1987.

Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Barcelona-B.Aires-Mexico: Paidos, 1984

Walldenfels, Bernhard. *De Husserl a Derrida*. Buenos Aires: Ed. Paidos Iberica.1997.

Wood, P., et al. *La Modernidad a Debate/ El Arte desde los Cuarenta,*. Madrid: ed. Akal, traducción Isabel Balsinde, 1999.

Revistas

Bal, Mieke *El Escenicalismo Visual y el Objeto de los Estudios Visuales*. 1 edición Journal of Visual Culture 1º. Abril 2003. En castellano en Revista Estudios visuales número 2. Murcia: CENDEAC, 2004.

Internet

< www.lukor.com> 2-XII-09. "Autores más cotizados"

"Arte contemporáneo en plena efervecencia" 25-11-08
<proyectos.lugermidia.com/articulosmadrid/files/...>

"Autores más prestigiados" Equipo Torrese, 09-06-2007
<<http://www.39ymas.com/temas/cultura/Especial%20noticias/>>

Brea Jose Luis Revista "Estudios Visuales" No. 2. Cenedac. España 2007.
<www.estudiosvisuales.com>

El mercado de arte actúa independiente de la crisis",
<www.europapress.es> 3-XII-09

Portocarrero, Enrique y González Carrera, J.A El Correo Digital
<http://servicios.elcorreodigital.com/guggenheim/noticias/valor_obras_guggenheim240905.html>

World Socialist Web Site "Política social" 2-XI-09
<Wsws.org.>