

**EL ARTE COMO MEDIADOR ENTRE
EL ARTISTA Y EL TRAUMA.
ACERCAMIENTOS AL ARTE DESDE EL PSICOANÁLISIS Y
LA ESCULTURA DE LOUISE BOURGEOIS**

AMAIA ZURBANO CAMINO

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA / UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO
ARTE EDERREN FAKULTATEA / FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESKULTURA SAILA / DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

**EL ARTE COMO MEDIADOR ENTRE EL ARTISTA Y EL
TRAUMA. ACERCAMIENTOS AL ARTE DESDE EL
PSICOANÁLISIS Y LA ESCULTURA DE LOUISE BOURGEOIS.**

AMAIA ZURBANO CAMINO

Dirigida por la Dra. ELENA MENDIZÁBAL EGIALDE

2007

A mis aitas:
Bonifacio Zurbano Martínez de Bujanda y M^a Felisa Camino Bidegorri.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que de una forma u otra contribuyeron a la elaboración de este trabajo.

Agradecerles su disposición a Bonifacio Zurbano Martínez de Bujanda,
M^o Felisa Camino Bidegorri, a mi Directora de Tesis
Elena Mendizábal Egialde y a Louise Bourgeois.

También a Wendy Williams, Angel Bados, Helena González, Miriam Mendibe,
Ainhoa Fernández, Catherine Scott, Esperanza Aranburu, Miren Egaña,
Josune Carracedo, Gorka Flores y al
Vicerrectorado de Euskara de la U.P.V./E.H.U.
Al personal de la Biblioteca de Bellas Artes del Campus de Leioa y al de la
Biblioteca de Arteleku (Loiola).

Así como a Francisco Camino Bidegorri,
Ainara Irisarri, Iratxe Goirigolzarri, Jaione Zurbano, Idoia Zurbano,
Iraia Irisarri, Iñigo Goñi, Iñigo de Francisco Ducay, Miguel Irisarri,
Nerea Irisarri, Alberto Irisarri, Karlos Ibarretxe, Pilar Corrales,
Jagoba Ibarretxe Pérez, Begoña Jorrín, Li Chih Yin, Frog,
Gregorio San Juan y Mirta Ganbarte
por su apoyo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN. MOTIVACIONES. OBJETIVOS	10
2. LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN	12
3. METODOLOGÍA Y FUENTES DOCUMENTALES	14
4. ESTRUCTURA, PARTES Y CAPÍTULOS DE LA TESIS	17

I PARTE

1.SOBRE EL TRAUMA	23
2.ACERCAMIENTOS AL ARTE DESDE EL PSICOANÁLISIS	52
2.1. INTRODUCCIÓN	52
2.2. PSICOANÁLISIS Y ARTE. ¿QUÉ ES EL PSICOANÁLISIS?	54
2.3.TEORÍAS FREUDIANAS SOBRE EL ARTE	60
2.3.1.TEORÍA DE SIGMUND FREUD SOBRE EL ARTE	60
A) La determinación de la infancia en el futuro de la persona y el poder del inconsciente	62
B) El malestar en la cultura: la sublimación y el poder de la fantasía	63
C) El arte es capaz de recoger lo que el artista reprime. Proyección del estado anímico del artista en la obra	68

2.3.2. TEORÍA DE MELANIE KLEIN SOBRE EL ARTE: EL CONCEPTO DE REPARACIÓN	71
A) La reparación como instinto de vida o acto de amor frente a las fantasías depresivas	73
B) La importancia de la madre. La capacidad del ser humano para desplazar su amor y su odio a otras personas o cosas como el arte	75
C) La sublimación en el arte como acto de reparación	77
2.3.3. TEORÍA DE D.W. WINNICOTT SOBRE EL ARTE, A PARTIR DE LOS: “OBJETOS Y FENÓMENOS TRANSICIONALES”	84
2.3.4. TEORÍA DE JACQUES LACAN SOBRE EL ARTE	88
2.4. TEORÍA DE ANTON EHRENZWEIG: LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA Y EL PROCESO DE CREACIÓN	96
A) La relación entre la necesidad personal del artista y su arte. Interacción entre la percepción superficial consciente y la percepción profunda o inconsciente	97
B) La importancia del trabajo del ego en la creatividad artística y las tres fases de la creatividad	103

2.5. ARTE-TERAPIA	108
2.5.1. ¿QUÉ ES ARTE-TERAPIA?	108
2.5.2. ORIGEN DE LA ARTE-TERAPIA. JUNG Y EL PODER AUTORREGULADOR DE LA PSIQUE	111
2.5.3. EL TERAPEUTA, LENGUAJES DE EXPRESIÓN UTILIZADOS Y APLICACIONES DE LA ARTE-TERAPIA	120
2.5.4. FUNCIONES DE LA ARTE-TERAPIA	125

II PARTE LOUISE BOURGEOIS

INTRODUCCIÓN	140
1. BIOGRAFÍA	142
1.1. INFANCIA Y VIVENCIA TRAUMÁTICA	142
1.2. TRASLADO A NEW YORK. LA CHICA FRANCESA FUGITIVA: LOUISE BOURGEOIS ARTISTA AMERICANA	168
1.3. TRAYECTORIA ARTÍSTICA	172
2. CRONOLOGÍA Y CLASIFICACIÓN DE SU OBRA ESCULTÓRICA	185
2.1. CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN	185
2.2. ESCULTURAS, 1941-1999	190
A) Verticalidad, nostalgia y relación entre los componentes	190
B) El modelado, las formas de lo orgánico	201
C) Esculturas políticas	217

D) Arquitectura simbólica	218
E) Casas	222
F) Partes del cuerpo	224
G) <i>Sail</i> (con agujeros)	232
H) Agujas	235
I) Árboles – colgantes	237
J) Arañas	239
K) Esculturas de tela	241
L) Reflectantes	243
2.3. CELLS [CÉLULAS / CELDAS], 1986-1999	244
3. ASPECTOS SIGNIFICATIVOS EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE LOUISE BOURGEOIS	262
3.1. INFLUENCIAS	262
3.2. CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y MORFOLÓGICAS	269
3.2.1. MATERIALES	269
A) La arcilla	273
B) Madera pintada y acero	273
C) La escayola, el látex y la cera	275
D) Mármol, alabastro, granito	279
E) Bronce	282
F) Acero	283
G) El cristal	285
H) La tela	286
I) Aluminio	287
J) Objetos	287
3.2.2. LA GEOMETRÍA	289
3.2.3. LA POLARIDAD	292

3.3. TEMAS	295
A) El cuerpo	296
B) La casa	302
4. FACTORES GENERALES ACTITUDINALES, DE PROCESO Y DE SIGNIFICACIÓN	315
4.1. LOUISE BOURGEOIS ARTISTA, LA IMPORTANCIA DE LO VOCACIONAL	315
4.2. LA OBRA COMO UN MODO DE PSICOANÁLISIS: LA ACCIÓN, LA SUBLIMACIÓN, LA IMPORTANCIA DE LO TANGIBLE EN LA ESCULTURA, EXORCISMO Y OBJETIVIDAD	318
4.3. LA IMPORTANCIA DE SUS DECLARACIONES. SIMBOLOGÍA Y RECURRENCIA. SU OBRA COMO TELA DE ARAÑA	327
4.4. EL TALLER COMO “LAIR” [GUARIDA]	334
4.5. LA REPETICIÓN	339
4.6. EL VALOR ESTÉTICO	342
4.7. DE LO ÍNTIMO A LO SOCIAL. EL RECONOCIMIENTO DE LA ARTISTA Y LA AUTONOMÍA DE SU OBRA	346
ANEXO 1. TRÁMITES Y ENCUENTRO CON LOUISE BOURGEOIS EN SU CASA DE NEW YORK, 28 DE SEPTIEMBRE DE 2003	359
CONCLUSIONES	374
1. SOBRE LO TRAUMÁTICO	375
2. MODOS Y FUNCIONES DE MEDIACIÓN DEL ARTE EN	380

EL CASO DE LOUISE BOURGEOIS

BIBLIOGRAFÍA	388
1. CATÁLOGOS Y MONOGRAFÍAS	388
1.1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y/O MONOGRAFÍAS SOBRE LOUISE BOURGEOIS	388
1.2. OTROS CATÁLOGOS	393
2. LIBROS	393
3. ARTÍCULOS EN LIBROS Y CATÁLOGOS	398
3.1. ARTÍCULOS SOBRE LOUISE BOURGEOIS	399
3.2. OTROS ARTÍCULOS	399
4. ARTÍCULOS EN REVISTAS	400
4.1. ARTÍCULOS EN REVISTAS SOBRE LOUISE BOURGEOIS.	400
4.2. OTROS ARTÍCULOS DE INTERÉS EN REVISTAS	403
5. ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS	406
6. ARTÍCULOS EN INTERNET	407
6.1. PÁGINAS WEB SOBRE LOUISE BOURGEOIS	407
6.2. OTRAS PÁGINAS WEB DE INTERÉS	409
7. CINTAS DE VÍDEO Y OTROS	410
7.1. VÍDEOS SOBRE LOUISE BOURGEOIS	410
7.2. FILMS	410
7.3. COMPACT DISCS	410
7.4. CONFERENCIAS	411

INTRODUCCIÓN

1. TEMA DE INVESTIGACIÓN, MOTIVACIONES Y OBJETIVOS.

En esta investigación que lleva por título *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois* se trata de ver qué valores tiene el arte como intermediario entre el artista y sus experiencias dolorosas y cómo esto se concreta en el caso de Louise Bourgeois.

Desde lo que se caracteriza como trauma, hasta la descripción de los valores que tiene el arte para el sujeto y el estudio de artistas en relación con patologías, encontramos gran cantidad de referencias y teorías elaboradas desde la psicología y nos acercaremos a algunas de ellas en la Primera Parte de la tesis.

Este acercamiento tiene como objetivo conocer un marco teórico que luego será contrastado con la vida, obra y declaraciones de Louise Bourgeois. Hemos elegido a esta artista porque de un modo continuado y claro a lo largo de una muy extensa trayectoria ha definido el arte como un medio de elaboración de sus experiencias traumáticas. La obra de Louise Bourgeois responde a su lucha por definirse a través del arte, llegar a conocerse y expresar sus emociones y miedos generados por los traumas de su infancia. Ella concibe el arte como un medio de supervivencia, como una necesidad absoluta y vital para aceptarse a sí misma y reelaborar sus miedos. Su escultura se nutre de su experiencia personal y nos fascina por su integridad y su autenticidad. Utiliza su escultura como arma y como herramienta de exorcismo, nos

pone frente a nuestros sentimientos, los más profundos, los más íntimos y ha declarado que su arte es su modo de psicoanalizarse.

Conocer de una manera pormenorizada sus trabajos, los materiales y técnicas que emplea, los temas que desarrolla a través de sus imágenes, formas y objetos, la importancia que tiene para ella la acción en la materia, etc. así como lo que ella dice al respecto de todo ello, nos servirá para alcanzar el objetivo de la tesis que no es otro que ver de una manera concreta, en términos propios de la escultura, cómo se realizan algunas de las funciones referidas en el ámbito de la psicología.

Si bien se han utilizado distintos adjetivos en relación al papel del arte para la psique hemos usado la palabra “mediador” en el título de la tesis porque es la que la artista que estudiamos ha reconocido como válido en un encuentro personal habido con ella en su casa de New York.

Los acontecimientos que han motivado la elección de este enfoque a la hora de tratar el trabajo de Louise Bourgeois y en general del arte han sido varias. En primer lugar puedo referirme al interés suscitado por tres cursos de doctorado a los que asistí en 1998 y 1999 donde se daba un acercamiento a la dimensión psicoanalítica de la obra de arte a través de las teorías del psicoanalista Jacques Lacan y con algunas referencias a Sigmund Freud. Estos cursos titulados “Límites y extensión de lo escultórico”, “Arte y Significación” y “Práctica y límite de la escultura” fueron impartidos por el profesor Angel Bados dentro del programa de doctorado *Representación e Imagen*. En segundo lugar quiero mencionar la importancia que tuvo la realización de una escultura como modo intuitivo de elaborar una vivencia de duelo. Al ser consciente mas tarde, leyendo las declaraciones y observando la obra de

Louise Bourgeois, que su posición correspondía a la que yo había experimentado, me propuse investigar sobre este aspecto del arte tan complejo, íntimo e intenso.

Una vez marcado el objetivo principal de la tesis como el relacionar las funciones que desde la psicología se otorga al arte con aquellas que pueden extraerse del estudio de la obra y vida de Louise Bourgeois, podemos indicar como objetivos parciales y globales los siguientes:

- Obtener una aproximación sobre el término trauma.
- Conocer teóricamente el valor del arte como instrumento de mediación para tratar la vivencia traumática.
- Aportar mayor riqueza al conocimiento e interpretación del arte a través de un enfoque, el de la psicología, externo al marco disciplinar.
- Estudiar en profundidad la obra escultórica que Louise Bourgeois ha creado en el siglo XX.
- Conocer el valor general que Louise Bourgeois otorga al arte a través de sus declaraciones y el contraste de ellas con la apreciación de sus trabajos.
- Y, para finalizar, subrayar el valor que el arte tiene para el desarrollo del sujeto, ya sea este quien lo crea ya quien lo observa y empalza con él.

2. LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

Muchas veces el discurrir sobre arte nos lleva a hacer incursiones en otras disciplinas. En este caso, el sentido que para la artista Louise Bourgeois tiene el hacer escultórico, nos ha llevado a introducirnos, no sin dificultades, en el ámbito de la psicología. Por el tema tratado hemos estudiado las definiciones que del trauma dan

distintos autores de diferentes corrientes y momentos. Asimismo para tratar de las funciones que para el individuo cumple el arte, por el interés que suscitan y por influencia del entorno académico, hemos orientado nuestras consultas hacia el psicoanálisis y la arte-terapia. Hemos encontrado en estos entornos gran riqueza y complejidad de ideas y muchas veces hemos pedido ayuda a expertos para tener la certeza de usar correctamente la terminología y haber entendido las nociones. Sin embargo, a pesar del esfuerzo realizado, según hemos avanzado en el trabajo hemos sido conscientes de la importancia que tiene el matiz en definiciones de términos que muchas veces se presumen semejantes y que sin embargo son diferentes a la luz del marco conceptual de cada autor. El hecho de no tratarse de una tesis realizada desde la psicología sino desde la escultura, desde el arte, nos marca un límite operativo en relación a considerar las aportaciones de los psicólogos considerándolos un apoyo conceptual, una manera de profundizar en aspectos que se cumplen en la práctica artística y que aquí y allí se enuncian sin elaborarse como discurso.

Respecto al estudio de la vida y obra escultórica de Louise Bourgeois hemos tomado como límite temporal el siglo XX tratando la obra escultórica realizada entre 1941 y 1999. Dejaremos a un lado su obra escultórica realizada en el siglo XXI por continuar en nuestros días a pesar de que en algún caso hemos apuntado algún ejemplo de su obra actual con el fin de ilustrar características concretas. Al presentar su obra escultórica, hemos diferenciado entre sus esculturas y sus “Cells”. La palabra “cell” traducible como “célula” o “celda”, es utilizada por la artista como título de un tipo de instalación que realiza a partir de 1986. En la tesis hemos hecho extensivo ese nombre a todas esas obras que presentan carácter de recinto y así las diferenciamos de

las esculturas. Dentro de la acotación temporal que nos hemos marcado hemos recopilado un total de 329 obras escultóricas, 297 de ellas esculturas y 32 “Cells”.

Dejamos fuera de la investigación el estudio de sus dibujos porque constituyen una forma de expresión muy diferente a la escultura en lo relativo a proceso y valor de la materialidad. Sin embargo como ellos tienen una gran importancia en relación al trauma y son muchas veces el germen de las esculturas nos referiremos a ellos en diversas ocasiones.

Aunque al hablar de su escultura hemos hecho mención a sus performances, considerando que ha realizado sólo dos, dejaremos a un lado su estudio y los consideraremos desde el punto de vista objetual. De manera similar, sus obras de carácter monumental y arquitectónico *I Do, I Undo and I Redo*, de 1999-2000 y *Fountain* de 1999 no son incluidas en el conjunto de lo estudiado porque se encuentran en el límite de la acotación temporal que nos hemos fijado.

Aunque un enfoque similar pudiera aplicarse para el estudio de otros artistas como Frida Kalho, Lygia Clark, Adrian Hill, Josep Beuys, etc.- queda fuera de esta tesis intentarlo. El arte es un lenguaje que elabora el propio artista y las direcciones que puede tomar son diversas. Asimismo el modo en que se confronta un trauma cambia de una persona a otra, de un artista a otro, y aquí nos centraremos en esta gran artista: Louise Bourgeois.

3. METODOLOGÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

Esta tesis presenta dos partes claramente diferenciadas que se corresponden con dos ámbitos bibliográficos y de fuentes consultadas.

Para conocer la especificidad de la noción de trauma se han consultado distintas enciclopedias y diccionarios tanto generales como de medicina, psicología y psicoanálisis.

Se ha entrevistado y consultado sobre bibliografía específica, nociones y terminología a profesionales de la psicología, del psicoanálisis y de la arte-terapia. Concretamente sobre el término trauma se ha preguntado a las/los siguientes psicólogas/os: Miriam Mendibe, Licenciada en Medicina y Psicología, Carmen Izal, Licenciada en Psicología y psicóloga clínica en el centro Sendabide de Pamplona. Mirta Ganbarte, Licenciada en Psicología y Psicóloga Cognitivo-Conductual. Así como a los siguientes profesores de la Facultad de Psicología de la U.P.V/ E.H.U. José M. Gondra, Catedrático de Psicología. Jesús M. Biurrun, Karmele Salaberria y Enrique Echeburúa, Catedrático de Psicología en la U.P.V/ E.H.U.

También hemos estado en contacto con Félix Rueda, Director de la Escuela Lacaniana del Campo Freudiano de Bilbao, así como con Angel Bados, escultor y profesor de Bellas Artes en la U.P.V/ E.H.U, experto en arte y gran conocedor de la teoría Lacaniana sobre el arte.

Por otra parte, para el estudio y comprensión de la disciplina arte-terapia estuvimos en contacto con Helena González, Licenciada en BB.AA. y Diplomada en Art Therapy por la Universidad de Hertfordshire en Inglaterra.

Para la II Parte de la tesis se han recopilado documentos de la vida y obra de Louise Bourgeois por medio de catálogos de exposición, libros, artículos en libros, artículos en internet, artículos en revistas, artículos en periódicos, compact discs, películas, así como por medio de la visita a exposiciones y la asistencia a conferencias. Al ser una artista que ha realizado y ha participado en multitud de

exposiciones existe una enorme cantidad de documentos referidos a ella publicados en muchos países. Para este trabajo se han consultado los textos y/o las imágenes de una buena parte de ellos, bien dentro de lo editado en inglés o español y presentes en las bibliotecas especializadas del estado.

Además de consultar el tipo de fuentes referidas, hubo un encuentro con Louise Bourgeois en su casa de New York que se describe en el anexo 1 en esta tesis doctoral. A partir de él he mantenido contacto electrónico con su secretaria Wendy Williams quien me ha proporcionado declaraciones inéditas del archivo de Louise Bourgeois. Estas me han servido como información y algunas de ellas han sido incluidas como citas en la tesis.

Se ha recopilado lo que puede considerarse el grueso de la obra de Louise Bourgeois realizada en el siglo XX realizándose un fichero de imágenes de cada obra escultórica con sus respectivos datos técnicos.

Se ha entrevistado y consultado sobre bibliografía específica a conocedores de la obra de Louise Bourgeois.

La argumentación de esta tesis se basa en los datos obtenidos a partir del estudio de los autores del psicoanálisis: Sigmund Freud, Melanie Klein, D.W. Winnicott y Jacques Lacan. También en las teorías de Anton Ehrenzweig y la arte-terapia. En cuanto a la vida y obra de Louise Bourgeois, aunque la artista vive en la actualidad en New York, no concede entrevistas y las fuentes primarias de mis investigaciones se basan en sus obras, tomadas fundamentalmente de catálogos así como en sus declaraciones (muchas de ellas una y otra vez repetidas en diversos catálogos, libros, entrevistas etc.). Aunque en algunos casos hemos apuntado lo que han dicho sobre esta artista estudiosos del arte como Marie-Laure Bernadac, Lucy

Lippard o Rosalind Krauss entre otros, fundamentalmente nos hemos basado en lo que ha declarado la propia Louise Bourgeois. En este sentido destacaremos los libros que recogen un conjunto amplio de entrevistas de la artista: BOURGEOIS, Louise, BERNADAC, Marie-Laure, OBRIST, Hans-Ulrich, *Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997*(1998) y su traducción al castellano: BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre / reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997* (2002) en la que faltan algunas entrevistas.

4. ESTRUCTURA, PARTES Y CAPÍTULOS DE LA TESIS

Esta tesis, como hemos dicho anteriormente, consta de dos partes. La primera parte tiene dos capítulos. El primero trata el término trauma. En él veremos la etimología y la historia de este término así como sus características, principalmente desde el psicoanálisis y la psicopatología actual. También veremos el significado que Louise Bourgeois da al término trauma apoyándonos en sus declaraciones.

El segundo capítulo trata sobre psicoanálisis y arte. En primer lugar, veremos qué es el psicoanálisis y las relaciones entre el psicoanálisis y el arte como dos disciplinas que se han enriquecido de manera recíproca. A continuación mostraremos cronológicamente una aproximación a las teorías que han surgido desde el psicoanálisis y tratan sobre el arte. En primer lugar veremos las teorías sobre el arte de algunas escuelas freudianas. Por orden trataremos primero las teorías de Sigmund Freud, que introdujo un modo revolucionario y dinámico de enfocar el arte y los artistas. Después conoceremos las de sus sucesores Melanie Klein, Donald Woods

Winnicott y Jacques Lacan. Sus teorías nos muestran los beneficios del arte y su valor terapéutico para mediar con los traumas. Además de las de ellos veremos la teoría de Anton Ehrenzweig. Este autor aunque usa la terminología psicoanalítica, no forma una escuela de psicoanálisis como ocurre en el caso de los autores anteriormente citados, por eso lo hemos puesto aparte. Por último trataremos la arte-terapia, una disciplina que surgió a partir de la Segunda Guerra Mundial que constituye un modo de psicoterapia que utiliza el arte como medio asistencial para tratar a personas con problemas de diferente índole, enfermedades terminales, mentales o sociales.

La segunda parte se dedica a la figura de Louise Bourgeois y consta de cuatro capítulos. En el primero revisaremos la biografía de Louise Bourgeois. Dentro de su vida explicaremos su infancia y vivencia traumática, su huida o traslado a New York y su trayectoria artística.

En el segundo capítulo titulado “Cronología y clasificación de su obra escultórica” se realiza un ordenamiento de su obra tridimensional realizada entre 1941 y 1999 con el fin de tener un panorama simplificado de su recorrido y un marco de referencia para toda la II parte de la tesis así como para las conclusiones. Los grupos de obras se refieren por sus títulos ilustrándose con imágenes de parte de ellas y van acompañadas de comentarios de la artista y nuestros.

A continuación en el capítulo 3, se tratan en general aspectos materiales, morfológicos y temáticos destacables en el conjunto de su obra además de las influencias artísticas y de pensamiento que ha tenido desde el periodo juvenil en Francia hasta su posterior establecimiento en New York. El uso de diferentes materiales a lo largo de su obra escultórica así como la importancia del orden, la geometría y la polaridad, que son características suyas.

En el capítulo 4, titulado “Factores generales actitudinales, de proceso y de significación” se tratan, sin la pretensión de ser exhaustivos, aquellos aspectos que escapan a la contemplación de sus obras y que hemos considerado más relevantes para comprender el sentido del arte y en particular de la escultura para Louise Bourgeois. Factores como la importancia de lo vocacional, la obra como modo particular de psicoanálisis, la importancia de sus declaraciones y el modo en que se trama su simbología, la recurrencia temática a lo largo de su trayectoria, el papel del taller como guarida, el valor estético y la importancia del reconocimiento social.

La II Parte concluye con el Anexo 1, donde se narra la visita realizada el veintiocho de septiembre de 2003 al Salón de artistas de Louise Bourgeois en New York con motivo de esta investigación.

A continuación se encuentran las conclusiones. En ellas se pondrá en relación lo desarrollado en ambas partes y se enunciarán aquellos aspectos que den cuenta de los factores en que descansa la función de mediación de la escultura de Louise Bourgeois en relación a su vivencia traumática así como medio de crecimiento personal.

Las notas explicativas que indican la fuente de las citas e información consultada, están al final de cada capítulo. Gran parte de las citas han sido tomadas de publicaciones que se encuentran en inglés o francés y se presentan en la tesis traducidas al castellano con el fin de proporcionar una lectura cómoda al lector. Para cualquier comprobación sobre los textos pueden consultarse las notas donde se indica el origen de cada cita.

1. SOBRE EL TRAUMA

El término trauma es una palabra muy antigua que etimológicamente proviene del griego. Es una noción bastante compleja y su significado además de variar a lo largo del tiempo, se transforma con respecto a las diferentes disciplinas que lo abordan; así para los psicoanalistas el trauma va a tener un significado más amplio que para la psicopatología actual. Por otra parte lo que la gente entiende por trauma va a ser más amplio que lo que la psicopatología diagnóstica como trauma o trastorno por estrés postraumático que explicaremos más adelante.

En este apartado mostraremos la evolución y características que se le atribuyen a un término que es central para esta tesis al relacionarlo con la práctica escultórica de Louise Bourgeois. También apuntaremos la concepción que a nuestro juicio pudiera tener Louise Bourgeois sobre dicho término según se desprende de sus declaraciones y de la acepción que se tenía del mismo en la época de sus comienzos en el arte, es decir en su juventud.

Desde el punto de vista etimológico y de su significado general, trauma y traumatismo se usan como sinónimos y etimológicamente provienen de la palabra griega *traûma* que significa herida.

Trauma y traumatismo son términos utilizados ya antiguamente, en medicina y cirugía. *Trauma*, viene del griego “traûma” = herida, y deriva de «ptroscho» = perforar, designa una herida con efracción [efracción: rotura o fractura de algo, especialmente si se hace con violencia].¹

En los diccionarios de carácter general constan dos sentidos del término, uno que proviene de la medicina y cirugía y otro de la psicología.

En medicina y cirugía trauma significa:

Herida o lesión local que se produce por una violencia exterior, sea de origen físico o psíquico.// Traumatismo generalmente entendido como de origen físico.²

Lesión o mortificación causada en los tejidos orgánicos por agentes mecánicos, generalmente externos; particularmente, por un golpe.³

En psicología:

Emoción vivida con tal intensidad que impide al sujeto reaccionar adecuadamente, marca su personalidad y la sensibiliza ante hechos de la misma naturaleza. El trauma hace referencia tanto al choque emocional intenso, ocurrido en un cierto momento, como a la impresión o huella que ese choque deja en el inconsciente.⁴

A modo de resumen el trauma se refiere a uno o varios acontecimientos de la vida de la persona que se caracterizan por su intensidad y los impedimentos o dificultades que generan para el desarrollo de la vida. Es un suceso violento que proviene del exterior y que deja una herida a nivel físico o psicológico. Así pues, la herida aparecerá como índice del choque.

El término trauma ha hecho referencia principalmente a tres factores: la herida corporal, sobre todo la craneofacial; a las emociones generales, entre ellas la angustia de muerte y al acontecimiento mismo o contexto psicosocial que desencadena dicha situación.

En este apartado continuaremos con la explicación del trauma psíquico ya que es el que concierne a la investigación que nos proponemos y dejaremos a un lado todo lo que se refiere a este término desde la medicina y la cirugía. Veremos a grandes rasgos la historia de este término ya que entendemos que abordarlo de forma pormenorizada correspondería a estudios que se realizan dentro del marco disciplinar de la psicología.

Si bien el término y concepto trauma provienen de muy antiguo como ya hemos dicho, en la psicología el concepto comenzó a elaborarse principalmente en la

psicología francesa, cuya característica principal fue su orientación clínica y aplicada surgida de la psiquiatría. La palabra trauma se empleó en psiquiatría a partir de estudios sobre la histeria y las neurosis. Los autores Philippe Pinel (1745-1826), su discípulo Jean Esquirol (1772-1840); Jean Martin Charcot (1825-1893) y Pierre Janet (1859-1947) lo desarrollaron. Por otra parte, el fundador del psicoanálisis Sigmund Freud (1856-1939) y su hija Anna Freud (1895-1982), Joseph Breuer (1842-1925), Otto Rank (1884-1939) y menos intensamente Jacques Lacan (1901-1981)⁵, concretaron las características del trauma desde el psicoanálisis.

Gracias a Jean Martin Charcot (1825-1893), jefe de una de las secciones clínicas del Hospital de la Salpêtrière en París y uno de los neuropsiquiatras más famosos de Francia, los psicólogos comenzaron a interesarse por los procesos mentales inconscientes que operaban en la histeria. Se ocupó de entender y tratar esta enfermedad entre 1868-1893. En sus pacientes histéricos observó una disfunción nerviosa hereditaria que se desencadenaba por diversos agentes tales como infecciones, intoxicaciones y traumatismos o golpes físicos (caídas, accidentes ferroviarios...) A la histeria derivada de los traumatismos la denominó histeria traumática.⁶

Charcot hizo un estudio anatómico-nosológico sobre esta enfermedad que había sido difícil de clasificar y de describir por la gran variedad de síntomas que mostraba. Sacaba fotografías a sus pacientes y dibujaba sus posturas corporales. Según él, dentro de la inmensa variedad de síntomas tales como el estrechamiento del campo visual, siempre se trataba de lo mismo y el síntoma principal era el ataque histérico. Describió diferentes fases del ataque dando a entender que no eran

diferentes ataques sino uno mismo que se desarrollaba en cuatro fases:

1) Fase Epileptoide; 2) Clownismo, donde entre los movimientos bruscos de la paciente figuraba el denominado “Arco de círculo” y el cuerpo adoptaba la forma de un arco, con la cabeza y los pies sobre el suelo. 3) Fase de Actitudes Pasionales o Poses Plásticas y 4) Fase Delirante.⁷ En el ataque a veces podía faltar alguna de estas fases descritas. Estos estadios se sucedían unos a otros pudiendo durar el ataque entre dos y seis días. Así lo describe Charcot:

Esta enfermedad comienza por un ataque epileptoide muy poco diferente del verdadero ataque epiléptico y que se ha dado en llamar la enfermedad histero-epiléptica, aunque nada tenga de común con la epilepsia.

La fase epileptoide se subdivide en un periodo tónico y un periodo clónico; luego sobreviene el silencio y la fase de los grandes movimientos, con dos aspectos principales: los saludos y el arco circular. En esta fase dominan sea el arco circular, sea los saludos. Se pasa por último a una tercera fase: de golpe, se ve a la enferma mirando una imagen figurada, alucinación que varía según las circunstancias. Tan pronto da muestras de terror como de alegría, según que el espectáculo que crea tener delante sea espantoso o placentero.⁸

Louise Bourgeois se interesó por las teorías de Charcot y en los años 90 realizó numerosas esculturas en forma de “arco circular”, titulado gran cantidad de esculturas y una instalación *Arch of Hysteria* [*Arco de Histeria*], una de las posturas del ataque histérico según la descripción de Charcot.

Charcot estudió entre 1880 y 1890 las parálisis traumáticas que presentaban sus pacientes histéricos a causa del impacto producido por el traumatismo; eran parálisis corporales provenientes del recuerdo del golpe traumático. Así nos lo expone el Catedrático en Psicología y profesor de la U.P.V. José María Gondra:

En 1882 la Facultad de Medicina creó para Charcot una cátedra especial de enfermedades nerviosas. El estudio de las parálisis traumáticas causadas por accidentes físicos le llevó a dar más importancia a los factores psicológicos. Al parecer, las parálisis eran provocadas por los recuerdos del trauma, los cuales se habían dissociado de la conciencia debido a la fragilidad de las conexiones nerviosas del cerebro. Los pacientes revivían estos acontecimientos traumáticos sin integrarlos en la memoria asociativa y estos recuerdos inconscientes daban

origen a las parálisis.⁹

Un modo de quitar las parálisis a sus pacientes era provocándoles ataques histéricos mediante toques en puntos histrogénicos que podían estar bajo el seno, en la espalda etc., ya que según él las personas que sufrían muchos ataques no tenían parálisis.

También se valió de la hipnosis para curar las parálisis traumáticas, aunque más adelante se demostró que estos estados hipnóticos eran fruto de una simulación o adiestramiento involuntario de sus pacientes y no fueron validados.¹⁰ La simulación de los pacientes era uno de los grandes obstáculos para la neuropatología.

Además Charcot estudió casos de histerismo en hombres, aspecto que interesará a Louise Bourgeois como ya veremos al ocuparnos de su obra escultórica. Aunque psiquiatras como el señor Klein ya habían estudiado el histerismo en hombres, otros autores reconocidos en esta época como MM Oppenheim y Thomsen, no asociaban los síntomas que algunos hombres presentaban con el histerismo y pensaban que la histeria era una enfermedad mental únicamente de las mujeres. Charcot dijo:

Hace un momento os decía que hace cuatro ó cinco años Mr. Klein, en su tesis, había reunido 80 casos de histerismo en el hombre; hoy Mr. Batault, que preparaba en nuestra clínica un trabajo especial sobre este asunto, ha reunido 218 casos del mismo género y de los que nueve pertenecen a nuestras salas.
El histerismo masculino no es, pues, muy raro.¹¹

Pierre Janet, director del laboratorio de psicopatología creado por Charcot, estudió y se anticipó a Freud en el estudio y tratamiento de la histeria y las neurosis. Además de esto propuso la teoría del inconsciente antes que Freud y en el estudio de las neurosis utilizó el método denominado “análisis psicológico”. Más tarde Freud

invirtió el orden de los vocablos y creó el psicoanálisis. Según José María Gondra:

Janet dio mucha importancia a los traumas y a los recuerdos derivados de ellos, los cuales daban origen a los síntomas. Dichos recuerdos formaban grupos de “ideas fijas subconscientes”. Las llamó así porque eran difíciles de erradicar y operaban al margen de la conciencia.¹²

El método de Janet consistía en estudiar la historia clínica de los pacientes para después hacer una clasificación minuciosa de los síntomas e intentar reconstruirla valiéndose de la hipnosis o de la escritura automática. Tras descubrir los traumas iniciales y provocar la catarsis emocional, luchaba activamente contra las ideas fijas porque la toma de conciencia no era suficiente para erradicarlas, y trataba de potenciar las funciones de síntesis para combatir la disgregación de la personalidad. Con vistas a esto último, solía proponer a los pacientes trabajos intelectuales que debían realizar en casa con la ayuda de sus familiares. La terapia de Janet no se limitaba a lo emocional e incluía estos ejercicios y trabajos prácticos que debían realizar los pacientes y se pueden relacionar con las posteriores terapias cognitivo-conductuales¹³.

A pesar de la gran importancia de los estudios anteriormente citados Sigmund Freud y el psicoanálisis fueron fundamentales para la elaboración del concepto trauma. Este término a lo largo de sus investigaciones ha evolucionado teniendo diferentes consideraciones.

En Freud, siempre se trata de *trauma*, no de traumatismo. Por lo tanto se podría admitir una distinción: *Traumatismo* se aplica al hecho exterior que golpea al sujeto, y *trauma* al efecto producido por ese hecho *en* el sujeto, y más específicamente en el dominio psíquico.¹⁴

Freud estudió junto con Breuer la histeria y la neurosis traumática y dio también mucha importancia a los traumas como causa de estas patologías. Pero Sigmund Freud, según el filósofo del psicoanálisis Pierre Kaufmann, da especial

importancia al trauma de origen sexual:

Desde el punto de vista histórico, el trauma ocupa un lugar fundamental en el psicoanálisis, en particular el trauma de orden sexual, tal como surge en los *Estudios sobre la histeria* : agresión de las hijas por los padres (o sustitutos) incestuosos.¹⁵

Al advertir el incesto en las pacientes histéricas, Freud explicó la causa de esta patología desde la Teoría de la Seducción hasta 1897 en que la abandonó.

Para S. Freud el trauma es de origen sexual y su origen se sitúa en la vida prepubertaria bajo la forma de una escena de seducción sufrida por el niño, escena que hace nacer en él una excitación sexual inasimilable. Por una asociación de sentido, una segunda escena en la vida pubertaria o pospubertaria reactivará el flujo de excitación sexual provocado anteriormente. Por lo tanto sólo es posteriormente cuando el traumatismo cobra todo su valor.¹⁶

Si se consulta el término neurosis en el *Diccionario de psicoanálisis* (1996) de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, apreciamos que existen diferentes tipos de esta afección. Se refiere a la neurosis actual, la neurosis de angustia, la neurosis de carácter, la neurosis fóbica y la neurosis obsesiva. También aparece la denominada neurosis traumática que investigaron Freud y Breuer. Ésta tiene como síntomas la repetición mental o compulsión de repetición, los sueños reiterativos, la crisis de ansiedad, los estados de agitación y la confusión mental que aparecen con posterioridad al acontecimiento traumático, generalmente cuando la vida del sujeto ha estado en peligro. Algunos psicoanalistas sostienen que en algunos casos el trauma podría ser el desencadenante de una predisposición neurótica ya existente en el sujeto, por lo que en estos casos es difícil objetivar las causas.¹⁷

Jean Laplanche y Pontalis explican la concepción de Freud sobre este tipo de neurosis:

Cuando Freud habla de neurosis traumática, insiste en el carácter a la vez somático (“conmoción” [*Erschütterung*] del organismo, que provoca una afluencia de excitación) y psíquico (*Schreck* : susto) del trauma. Según Freud, es este susto, “ [...] estado que sobreviene cuando uno entra en una situación peligrosa sin estar preparado para ella ”, el factor determinante de la neurosis traumática.¹⁸

Apuntamos pues el carácter tanto somático como psíquico que tiene el trauma. Así como su aspecto de susto o de sobrevenirle al sujeto una situación que le coge desprevenido.

En la historia del termino trauma, cabe incluir el trauma del nacimiento, descrito por Otto Rank. Rank se basa en la afirmación hecha por Freud en 1908 según la cual el acto del nacimiento es una fuente de gran angustia para el niño/a¹⁹. El paso brutal de la vida intrauterina al exterior provocaría un trauma en el bebé y éste jamás desaparece del inconsciente. Este trauma sería el primero y las situaciones de angustia posteriores de la vida de la persona no serían, según Rank, sino repeticiones simbólicas de este evento. El trauma del nacimiento puede ser aliviado a través del psicoanálisis. Así lo describió Otto Rank:

En la situación analítica, el enfermo reproduce, por así decir biológicamente, el periodo de su vida intrauterina, en tanto que al final del análisis, que está señalado por la separación del objeto sustituto (es decir, del médico), reproduce el acto del nacimiento en casi todos sus detalles. Es así como el análisis tiene como último efecto liberar al enfermo, tardíamente, pero de una manera definitiva, de la influencia del trauma del nacimiento, que no ha desaparecido jamás del inconsciente.²⁰

Esta teoría que no contó con la aprobación de Freud, fue descartada más tarde por el propio Rank. En la actualidad, no se sabe con seguridad en qué medida el nacimiento puede ser o no un trauma para el bebé.

Continuando con Freud y la teoría psicoanalítica cabe referirse al punto de vista económico que se aplica a la gestión emocional y al fracaso de la misma en el caso del evento traumático:

En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones.²¹

Esta experiencia vivida o conjunto de ellas aportarían un aumento grande de

excitación en la vida psíquica de la persona y en este sentido fracasaría la liquidación de estas excitaciones por los medios normales, lo que daría lugar a trastornos duraderos dentro del aparato psíquico y de la vida normal del sujeto.

El concepto de traumatismo remite, ante todo, como el propio Freud indicó, a una concepción económica*: “ Llamamos así a una experiencia vivida que aporta, en poco tiempo, un aumento tan grande de excitación a la vida psíquica, que fracasa su liquidación o su elaboración por los medios normales y habituales, lo que inevitablemente da lugar a trastornos duraderos en el funcionamiento energético ” (1 a). El aflujo de excitaciones es excesivo en relación a la tolerancia del aparato psíquico, tanto si se trata de un acontecimiento muy violento (emoción intensa) como de una acumulación de excitaciones, cada una de las cuales, tomada aisladamente, sería tolerable; falla ante todo el principio de constancia*, al ser incapaz el aparato de descargar la excitación.²²

El trauma consiste en una serie de acontecimientos de la vida de la persona que resultan subjetivamente importantes por las consecuencias penosas que pueden desencadenar, modificando de manera permanente su personalidad. Pero el factor individual tiene también importancia y nos muestra que un mismo evento puede afectar a unas personas mientras que a otras no.

El factor individual o subjetivo aparece por lo tanto en el primer plano, y explica la diferencia de reacciones de los sujetos ante una misma situación catastrófica.²³

También existe un factor importante en lo traumático según Freud: el conflicto psíquico, que a su vez es un factor importante en el desarrollo de la personalidad.²⁴ Éste impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia o conjunto de experiencias que le han sobrevenido.

Si el traumatismo tiene suficiente envergadura, puede conducir a un desarrollo anómalo de la personalidad o al arranque de una neurosis traumática siendo uno de sus síntomas la compulsión de repetición²⁵.

(...) en efecto, la *repetición* desempeña un papel principal en el trabajo psíquico del trauma; (...) persisten fijaciones que hacen volver al sujeto al acontecimiento traumatizante y traban su desarrollo o determinan síntomas. Por lo tanto, el objetivo consistirá, no sólo en *recordar* y *repetir* para llevar a la conciencia un hecho reprimido patógeno, sino también en *reelaborar*

(*durcharbeiten*) el recuerdo así reconstituido.²⁶

El psicoanalista de origen austriaco Otto Fenichel nos dice que la finalidad de la compulsión de repetición es descargar el trauma y Laplanche y Pontalis afirman que por medio de la repetición compulsiva, el sujeto intenta conseguir un equilibrio dentro de su mente que el acontecimiento traumático ha alterado. Pero sin embargo en ambos casos se produce el efecto contrario al deseado.

[...] el Yo desea la repetición para resolver una tensión penosa pero la repetición es en sí misma penosa [...]. El enfermo ha entrado en un círculo vicioso. No logra jamás controlar el traumatismo por medio de sus repeticiones, ya que cada tentativa aporta una nueva experiencia traumática.²⁷

Desbordado en sus funciones de ligazón, repetirá de forma compulsiva, especialmente en los sueños (B), la situación traumatizante, a fin de intentar ligarla.²⁸

Parte de la eficacia de la cura en psicoanálisis se apoya en la abreacción.²⁹ La abreacción es un elemento emocional de descarga, un elemento catártico. Para la superación de los traumas es necesaria la liberación del dolor, en términos de psicología la abreacción por medio de la palabra hablada, la hipnosis o por cualquier otro medio. En la práctica psicoanalítica también se habla de transferencia³⁰ y contratransferencia³¹ en el trabajo terapéutico de la cura de lo traumático. Es pues importante el hecho de contarlo y de que alguien lo escuche activamente.³²

La situación psicoanalítica, con la *transferencia* que en ella se desarrolla, parece uno de los marcos en los que puede efectuarse este proceso, si se considera la transferencia como una relación que no sólo repite vínculos antiguos sino que también introduce, gracias al análisis de la contratransferencia, el indicio de algo *nuevo* con lo que tropezará el trayecto neurótico.³³

Otra noción a explicar es la de elaboración del trauma. Este es un concepto técnico del psicoanálisis que más tarde lo será de toda la psicología dinámica. Se refiere a que la persona hace frente a las tensiones cognitivas producidas por el trauma. Mientras que la abreacción es un elemento emocional, la elaboración del

trauma es un elemento cognitivo que consiste en ir poniendo orden en el caos, ir trabajando los significados de la herida traumática. El siguiente paso o fase se denomina reelaboración o reconstrucción se refiere a ir profundizando en los significados. En él se vuelve a dar forma al acontecimiento para que no nos cause dolor y la vivencia se convierte en un recuerdo muy significativo de nuestra vida, pero no un recuerdo tirano que nos hace volver a él una y otra vez y por el cual todavía lloramos. De esta manera se produce una subjetivación mediante la cual, trabajando su relato, el sujeto se apropia de su historia.

Otra noción empleada en psicología es la de mecanismo de defensa. Engloba todos los medios utilizados por la persona para controlar y canalizar sus peligros y miedos, tanto internos como externos. Dentro de los numerosos mecanismos de defensa empleados se encuentra la sublimación, que es un proceso de derivación de los instintos que se da en el arte y explicaremos a partir de la teoría de Freud, quien comenzó a elaborarlo. Cada persona se apoya en sus motivaciones, en aquello que le da confianza, para trabajar o salir de las vivencias negativas que le perturban. Louise Bourgeois, según las declaraciones que veremos posteriormente se apoya en lo profesional (arte), en la escritura y en la afectividad de su marido, hijos y amistades para defenderse de sus miedos.

La teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, asocia el trauma a otro término que recoge de la filosofía de Aristóteles denominado “tyché”. Por medio de éste último hace referencia a una característica del trauma cercana a lo que antes hemos apuntado como “susto” y lo que esto conlleva. Lacan redefine “la tyché” diciendo que es “el encuentro con lo real” y lo relaciona con el azar. Esto es, el acontecimiento es

azaroso, inesperado, tiene un efecto de sorpresa, de gran susto para el sujeto y produce una ruptura, una discontinuidad temporal que amenaza su equilibrio individual o social.

Tyché es lo que en el fenómeno traumático no se puede nombrar, lo innombrable, lo que escapa a todo discurso. Las vivencias traumáticas de las personas poseen una parte inasimilable que escapa a toda explicación. Lo traumático es lo que se resiste al discurso, el trauma se desliza en la superficie del discurso. A este carácter inasimilable es al que Lacan denomina tyché:

La tyché es puramente arbitraria, está más allá de las determinaciones del orden simbólico. Es el golpe en la puerta que irrumpe un sueño, y en un nivel más doloroso, es un trauma. El acontecimiento traumático es el encuentro con lo real, extrínseco a la significación.³⁴

Según el psicoanálisis, la persona accede posteriormente al trauma al encuentro con lo real a través de lo imaginario, lo simbólico y la repetición.³⁵

Lacan hablando de angustia y de trauma dice:

Lo real es el objeto de la angustia; no tiene ninguna mediación posible, y es por lo tanto “el objeto esencial que ya no es un objeto, sino ese algo enfrentado con lo cual todas las palabras cesan y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia”. (...) Lo que se presenta en forma de trauma es el encuentro que falta con ese objeto real. Es la *tyché* ³⁶

Trasladándonos del psicoanálisis a la psicopatología contemporánea, encontramos un perfil distinto en el diagnóstico y tratamiento del trauma. Actualmente las enfermedades mentales están recogidas y clasificadas en el *DSM-IV* o *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, elaborado por la American Psychiatric Association (APA), e *CIE-10* o *Décima revisión de la clasificación internacional de las enfermedades, trastornos mentales y del comportamiento*, elaborado por la Organización Mundial de la Salud de Ginebra. Según estos manuales el trauma se distingue de la emoción negativa, del síndrome,

del síntoma, de la enfermedad, de la alteración, del malestar, de la depresión, de la tristeza, del problema, del duelo etc. Desde la psicopatología, las preguntas serían ¿qué te ha pasado? y ¿qué síntomas tienes? A partir de esto se hace una evaluación del estado de la persona y se diagnostica según las concepciones actuales que se concretan en los manuales citados.

El acceso de Estados Unidos a una posición de liderazgo mundial ha dado lugar a un proceso de americanización, también en el campo de la psicología. Así, las teorías en psicopatología de este país son hoy en día la norma para todo el mundo occidental.

Dentro de este contexto el diagnóstico de estado traumático desde 1996 se denomina Trastorno por Estrés Postraumático (TPET) o Post-traumatic Stress Disorder (PTSD), coincidiendo la descripción y diagnóstico de este trastorno en el *DSM-IV* y en el *CIE-10* referidos.

El Trastorno por estrés postraumático tiene sus raíces en el campo de batalla. El diagnóstico se derivó originariamente de la *neurosis de combate* observada en los soldados expuestos a los estragos de la guerra. Al adaptar esta categoría a la vida civil, el problema se ha centrado en cómo traducir los traumas de combate a los que se encuentran en la vida diaria. En realidad, los accidentes automovilísticos que amenazan la vida, la exposición a desastres naturales y el ser víctima de un delito de violencia son comparables a las experiencias militares en cuanto a su capacidad para causar un Trastorno por estrés postraumático.³⁷

Después de estos sucesos, es normal tener reacciones, conductas, pensamientos y emociones fuertes. Se trataría de ver hasta qué punto es normal o no lo que nos sucede y durante cuánto tiempo perdura. El TPET se encuentra dentro del grupo denominado “trastornos de ansiedad” y desde el punto de vista del diagnóstico el criterio para su evaluación en el *DSM-IV* es el siguiente:

- La persona ha estado expuesta a un acontecimiento traumático en el que ha

experimentado, presenciado o le han explicado uno (o más) acontecimientos caracterizados por muertes o amenazas para su integridad física o la de los demás; además ha respondido con un temor o desesperanza intensos. Si los síntomas que se describen en los siguientes cuatro puntos se prolongan durante más de un mes se diagnostica TPET:

1.- El acontecimiento traumático es reexperimentado persistentemente a través de recuerdos del evento en los que se incluyen imágenes, pensamientos y percepciones, sueños de carácter recurrente o al exponerse a estímulos internos o externos que simbolizan o recuerdan un aspecto del acontecimiento traumático, la persona experimenta respuestas fisiológicas y malestar psicológico intenso.

2.- Existe una evitación persistente de estímulos asociados al trauma y embotamiento de la reactividad general del individuo (ausente antes del trauma) indicados por síntomas como: esfuerzos para evitar pensamientos, conversaciones, actividades, lugares o personas que motivan recuerdos del trauma. También podría presentar una incapacidad para recordar un aspecto importante del trauma o reducción acusada del interés en actividades significativas para el sujeto, sensación de desapego, restricción de la vida afectiva, incapacidad para tener sentimientos de amor y sensación de un futuro limitado.

3.- El sujeto presenta síntomas persistentes de aumento de la activación (*arousal*) ausentes antes del trauma, con síntomas como dificultad para conciliar el sueño, irritabilidad, dificultad para concentrarse, hipervigilancia y respuestas exageradas de sobresalto.

4.-Estas alteraciones provocan malestar clínico significativo o deterioro social,

laboral o de otras áreas importantes de la actividad del individuo.³⁸

El TPET se caracterizara como agudo si los síntomas citados duran menos de tres meses; como crónico, si los síntomas duran tres meses o más; o como de inicio moderado, cuando entre el acontecimiento traumático y el inicio de los síntomas han pasado como mínimo seis meses.³⁹

El rango de eventos traumáticos es muy amplio: violación, ataque violento, accidentes graves, huracanes, avalanchas de lodo, inundaciones, terremotos; exposición a elementos tóxicos, asesinatos en serie, guerra, secuestro, enfermedades que pongan en peligro la vida, mujeres maltratadas, abusos sexuales en la infancia etc.

El TPET puede desembocar en depresión y también en esquizofrenia, aunque en este último caso tiene también gran importancia el factor biológico o hereditario. Aun así, no todos los que se han visto involucrados en estos acontecimientos tienen desarrollos patológicos. De este modo el criterio de tener un trauma o no, no está en el suceso sino en la vivencia del mismo.

Al margen de las causas citadas, los síntomas que hemos descrito también pueden ser padecidos por una persona que sufre un duelo⁴⁰ de un ser querido ya sea por muerte o por ruptura en la relación u otro tipo de crisis vital; y según la psicóloga Mirta Ganbarte también hay situaciones que para el individuo son traumáticas y quizás no están dentro de las situaciones que pueden desencadenar el TPET.

Dentro de lo que se denomina crisis vital se incluyen los siguientes casos: la viudez, el divorcio, el embarazo no deseado, la esterilidad, padres con infancia complicada, las crisis de adolescencia, las crisis de madurez, la jubilación, las

enfermedades agudas como sida o cáncer, las adicciones, el envejecimiento, la muerte de un familiar, etc.⁴¹

En la crisis vital:

Aunque se trata a menudo de un fenómeno universal, la propia experiencia es solitaria y el individuo se siente sólo y único. (...) Aunque con frecuencia es algo anticipado, esto no ayuda a que el individuo se prepare: la crisis vital es vivida como algo impactante, inesperado y que puede sucederles a los demás pero nunca a uno mismo. (...) Implica siempre la pérdida del modo de vivir tal y como éste era antes de la crisis. La vida ya nunca será igual. Muy rara vez se encuentra implicada una elección, y siempre está ausente la posibilidad de elegir una reacción espontánea.⁴²

La diferencia entre las características del TPET y las de la crisis vital según la noción actual, es que las crisis vitales son más generales a todos los individuos, y el evento traumático “siempre se trata de una situación extraordinaria que provoca la alarma pública. La mayor parte de las veces el evento es azaroso, arbitrario. Casi siempre amenaza la vida y siempre connota una pérdida, sea o no inminente”.⁴³

Hay una diferencia de estilo tanto al diagnosticar como al tratar lo traumático entre el psicoanálisis y la actual psicopatología de raíz americana. Esta última hace hincapié en la clasificación exhaustiva de los trastornos mentales y apuesta por la previsibilidad de síntomas concretos (por medios estadísticos); en tanto que el psicoanálisis sitúa al sujeto que padece el trauma en una posición de desconocido, en un lugar inusual e incierto que habrá que llegar a conocer por medio del psicoanálisis.

En este trabajo cuando nos referimos al trauma, o a la elaboración y reelaboración del trauma, estamos hablando de la lucha de la persona inmersa en ese proceso de desorientación, del intento de estar mejor y entenderse a sí mismo/a, de un trastorno que ha sido producido como consecuencia de un acontecimiento o conjunto de acontecimientos que han marcado y todavía marcan la vida del sujeto, se trate de

una crisis vital o de un trauma, según la concepción actual de la psicopatología.

El hecho de considerar un acontecimiento como traumático va a estar unido a la susceptibilidad del sujeto, o dicho de otro modo, a la capacidad que éste tiene para modificar las definiciones de su persona y de lo que le rodea. Es muy importante considerar tanto la situación psicológica en la que se encuentra la persona en el momento del acontecimiento traumático o crisis, como las circunstancias sociales que le rodean. Éstas pueden dificultar o impedir una reacción adecuada por parte de la persona hacia este acontecimiento. Tradicionalmente la mayoría de los autores han destacado la envergadura de los traumas infantiles y de la juventud, porque en esta época la personalidad todavía no se ha configurado de forma definitiva y todo influye de forma más decisiva en la estructura interna de la persona. Además en la infancia, desde el punto de vista psicológico, no se cuenta con la experiencia y los recursos intelectuales con lo que la herida tiene un mayor poder dañino.

Según la psicóloga Carmen Izal⁴⁴ un trauma en la infancia puede tener graves consecuencias en la vida de la persona, pero esto no quiere decir que no sea superable. Hay personas que superan sus traumas considerándolos como una parte más del transcurso de su vida, y otras que sin embargo, se quedan atrapadas por ellos o en una crisis vital durante toda su vida. Éstos reaparecen de manera repetitiva manifestándose en pesadillas, sueños y también por asociación de estímulos de la vida real. En cualquier caso, en opinión de esta psicóloga, todo trauma es superable por medio de la terapia psicológica, la afectividad y sobre todo la fuerza y el optimismo de la persona para querer ir hacia delante.

Por otra parte, está demostrado que un trauma se supera con más facilidad si

ha sido causado por la naturaleza, y al contrario es menos superable si ha sido causado por otro ser humano. En relación a los traumas ocasionados entre personas, hablaremos de los traumas ocasionados por seres queridos y de la noción de traición. La psicóloga estadounidense Jennifer Freyd nos dice que el hecho de vernos traicionados por un ser querido es muy traumático. En el caso en que el niño/a viva en un entorno familiar que para él es traumático, en muchos casos estos desarrollan lo que se llama “ceguera para la traición”. La necesidad de apego y de los vínculos que tiene un niño/a respecto a sus padres cuando es pequeño son fundamentales. En estos casos la “ceguera para la traición” puede ser necesaria para vivir mejor o incluso para la supervivencia.⁴⁵

La traición es la violación de la confianza implícita o explícita. Cuanto más cercana y necesaria sea la relación, mayor será el grado de traición. La traición importante es traumática. Gran parte de lo que es traumático para los seres humanos supone cierto grado de traición.⁴⁶

En muchos casos, las personas que han sufrido un trauma en la infancia lo confrontan en la edad adulta cuando se tiene mayor potencial intelectual; así desde la psicología se le da al lenguaje un gran poder en el tratamiento de los traumas y su recodificación.

El potencial de la curación depende en la psicoterapia de la relación entre el terapeuta y el cliente. Cada terapeuta sabe cuál es el modo en que ha de trabajar con su paciente. Según Freyd:

Tiene una importancia especial que el o la terapeuta preste atención a los límites interpersonales y mantenga una postura respetuosa, de manera que el sujeto se dé cuenta de que, fundamentalmente, es suya la responsabilidad de reconocer su propia verdad⁴⁷

El papel curativo de la comunicación en la psicoterapia puede relacionarse parcialmente con la recodificación de la información sensorial y afectiva en formas compartibles, (...) Al hablar o escribir sobre los recuerdos traumáticos, el cliente crea de manera espontánea una interpretación episódica y la integración de los recuerdos sensoriales y afectivos antes inconexos. (...) La información sensorial almacenada de forma continua puede hacerse más discreta y categórica cuando se comparte y, a su vez, la información puede hacerse más

accesible a otros módulos cognitivos que sirven para integrar y controlar la actividad mental.⁴⁸

Sin embargo, también hay personas que son capaces de hacer esta especie de recodificación narrativa sin hablar con un terapeuta u otra persona de confianza.

Freyd nos dice que :

Para algunas, basta con escribir las palabras o, incluso, con elaborar un diálogo mental de los recuerdos, aunque para la mayoría es importante la comunicación real. La fuerza del lenguaje no está sólo en el acto externo, sino también en el interno: el uso de la “voz” para reconstruir, recodificar, establecer nuevas conexiones.⁴⁹

Freyd nos dice que en muchos casos el hecho de compartir las vivencias traumáticas que no han sido superadas ayuda a ubicarlas de una manera más estable en nuestro interior:

La compartibilidad es una teoría (...) propone que, mediante el proceso de puesta en común de la información, recodificamos el material interno para que sea discreto-estable en el espacio y en el tiempo - y, por tanto, comunicable con mayor facilidad. (...) Es más, la misma finalidad de la conciencia puede estar relacionada con la puesta en común social de la información. (...) la conciencia desempeña un papel crucial en la personalidad, es decir en la integración del yo.⁵⁰

La información compartida se hace más categórica que cuando se representaba, en su origen, en la mente individual.⁵¹

A propósito del tema central de nuestra tesis doctoral, diremos que aunque el arte puede ser un medio de confrontar las vivencias traumáticas, en la superación de lo traumático entran en juego otros factores importantes para el desarrollo del individuo. Esto es, los procesos psicológicos a trabajar y el dolor necesitan tiempo así como realizar nuevas experiencias positivas que compensen las vivencias negativas y de este modo se obtiene una visión del mundo menos dañina. La afectividad (amistades, pareja y familia) pueden desempeñar un papel fundamental en la superación de los traumas. Los traumas merman la autoestima, que es lo más difícil de elevar, por eso en muchas ocasiones para poder confrontar un estado traumático puede ser necesario salir fuera del contexto donde se ha producido. Además desde la

psicología se nos dice que lo social tiene un peso muy grande en relación al estado de las personas. Hay personas que han sufrido traumas y con posterioridad han tenido éxito en sus vidas. Si te acompaña la suerte en la vida, las circunstancias pueden beneficiar al estado del individuo. Por este motivo es importante destacar la importancia de lo social. La superación de un trauma está unida al hecho de que la persona consiga bienestar y autoestima. Para tener una adecuada autoestima tiene importancia el equilibrio y el logro de los siguientes factores: las finanzas (sustento económico), la afectividad (familia, amigos), la salud y lo profesional (o la vocación y los intereses de la persona).

La realidad de los acontecimientos pasados es inamovible pero el hecho de que la persona se muestre activa ante éstos e intente verlos de una manera objetiva y desapegada y entenderlos es un logro muy importante. Por otra parte los traumas son inevitables en el transcurso de la historia de la vida. En la actualidad sólo con ver las noticias por televisión somos testigos de sucesos traumáticos diarios; los problemas de inmigración y de desplazamiento de poblaciones que existen a una escala nunca vista en la historia, las guerras, las quiebras de un país, las mujeres y niños/as maltratados⁵², los divorcios, etc. todo ello encierra vivencias de dolor que dejan heridas en lo emocional a las personas que las sufren.

Dado el diferente modo de definir el trauma en la psicopatología y en el psicoanálisis, así como las similitudes que presenta con la noción de crisis vital, hemos barajado la posibilidad de no utilizar la palabra trauma en el título de este trabajo. Sin embargo, al final nos hemos inclinado por mantenerla por varias razones:

- Los acontecimientos referidos por Louise Bourgeois como traumáticos se

ajustan a las definiciones que encontramos en psicología así como en términos generales a lo que se entiende coloquialmente por trauma. Además de ser el término “trauma” el que la propia artista ha utilizado para referirse a sus vivencias.

- Según las investigaciones realizadas y lo referido por la psicóloga Miriam Mendibe, Licenciada en Psicología y Medicina, y por José María Gondra, Catedrático en Psicología, el significado que Louise Bourgeois le da a este término se ajusta más a la noción que da el psicoanálisis. La idea de trauma del psicoanálisis es más amplia y de carácter menos estadístico y clasificatorio que la de la psicopatología, además de que se mantiene vigente por la continuidad de la práctica psicoanalítica. La palabra trauma abarca tanto el trastorno por estrés postraumático del *DSM-IV*, como el de la crisis vital. También consideramos que una crisis vital en la infancia puede ser traumática, de acuerdo con lo que hemos apuntado sobre la envergadura de estos hechos en la niñez.

Una y otra vez, en sus escritos y haciendo referencia a sus esculturas, Louise Bourgeois nos remite a su infancia y a aspectos concretos de su vida como fuente de sus miedos y ansiedades. Una y otra vez, de modo repetitivo, estos aspectos son tratados en sus obras que son consideradas la manera de negociar con sus traumas.

Además de utilizar el término trauma en sus declaraciones, describe emociones como la ansiedad, el miedo, el dolor, el terror, la pérdida de control y de orientación, la compulsión de repetición... que son características sintomáticas del trauma. Así se muestra:

Yo encuentro el pasado terriblemente doloroso aunque me ato a él⁵³

No hay ningún misterio, pero hay una incapacidad para situar las cosas correctamente - una incapacidad por mi parte. No estoy acusando a nadie. Es un sentimiento de derrota el que motiva el trabajo, para reparar el daño que se ha hecho. No es miedo, es el trauma de abandono⁵⁴. Que ha pervertido lo más insignificante, lo social, absolutamente todo, incluso.⁵⁵

Una vez estaba acosada por la ansiedad. No podía distinguir la derecha de la izquierda ni orientarme. Podría haber gritado con terror al encontrarme perdida. Pero expulsé mis temores estudiando el firmamento, determinando dónde estaba la luna y por dónde saldría el sol por la mañana. Me vi a mi misma en relación con las estrellas. Comencé a llorar y supe entonces que estaba bien, en mi sitio. Esta es la manera de cómo hice uso de la geometría. El milagro es que yo soy capaz de hacerlo por medio de la geometría.⁵⁶

Retorno al capítulo del miedo, miedo no, mejor dicho, terror, terror que hace que me quede debajo, arrodillada, que me confunde y me *hace dar vueltas en espiral*, totalmente perdida, desolada. No es posible aprender, puesto que estoy completamente destruida por el miedo, asaltada por un animal que me devora. Quiero hacérselo saber a la gente e impresionarles, me encuentro en la orilla de la desesperanza, y esto me sucede cuatro veces al día, ya he tenido suficiente, quiero abandonar, rendirme, no ver a nadie, huir, terminar, buenas noches.⁵⁷

Ella se fragmentó... La pérdida de control lleva a la fragmentación. ¿Estás entero? Encuéntrate a ti mismo. Permanece entero.⁵⁸

El arte es la experimentación, o mejor, la re-experimentación del trauma.⁵⁹

Siempre hay un peligro, una amenaza con la cual se puede tratar, se puede negociar pero no la podemos cambiar. El cambio no existe.⁶⁰

El trauma es el secreto de mi ansiedad⁶¹

El miedo es un estado pasivo. El objetivo que me marco es pasar de ser un elemento pasivo a uno activo, tomar el control, ir desde la pasividad a la implicación. Si no negamos el pasado en el presente, resulta imposible vivir; experimentamos las sensaciones como si fuéramos zombis, y la vida pasa sin que nos demos cuenta.⁶²

Como vemos, la artista hace referencia a la ansiedad, que tal y como se apunta en psicoanálisis y psicopatología es uno de los síntomas del trauma. Así mismo, hace alusión a una idea con la que se puede negociar pero no se puede cambiar. La idea de que no se puede cambiar sería lo inasimilable, lo traumático que se encuentra en la vida de la artista, la *tyché* de Lacan, lo indecible, así como el acontecimiento mismo que por haber sucedido ya es inamovible. También habla de trauma de abandono. Desde la psicología es un impacto emocional intenso que sufre la persona en su

infancia, cuando tiene una experiencia fuerte de abandono por parte de sus padres. En la infancia se tiene una gran dependencia emocional y necesidad de apego con los padres, más notoriamente con la madre. En el trauma de abandono, hay una deficiencia al no haber tenido unos referentes de identificación estables. Pero además muestra que en muchas ocasiones el trauma es la motivación de la obra.

Louise es una coleccionista de espacios y de memorias pero sobre todo se ocupa de trabajar las que para ella son dolorosas. Concibe la memoria como una forma arquitectónica y ella por medio del arte intenta que esa forma de su memoria sea más sólida, reparando por medio de la creación la fractura que el trauma ha generado en su vida.

Louise Bourgeois es una artista que explica su obra desde lo psicológico y existencial. Estudió psicología y se interesó por los estudios de Charcot, Freud y Lacan. Sin embargo Louise está más del lado de los existencialistas que de los teóricos del psicoanálisis según nos dice ella misma :

Los existencialistas desaparecieron cuando aparecieron los estructuralistas, con Lacan a la cabeza. Los estructuralistas estaban interesados en el lenguaje, la gramática, las palabras; mientras Sartre y los existencialistas enfocaron su atención en la experiencia. Como es obvio, yo estoy de parte de los existencialistas.⁶³

Tanto en su obra como en sus declaraciones hace referencia a Jean-Paul Sartre y a Gaston Bachelard y se refiere así a este último: “Gastón Bachelard explicaba este aspecto cuando decía que la cosa que ha de ser expresada era algo tan difícil y doloroso que uno había de sacarlo de dentro de sí mismo, amputárselo.”⁶⁴

También se interesó por la psicología del arte a través de ideas y conclusiones sacadas a partir de su obra. Louise es francesa y el psicoanálisis era en definitiva la tendencia psicológica dominante en Francia durante la juventud de la artista.

Como contemporáneo de Louise Bourgeois en la época de su emigración a EE.UU, cabe referirse al psiquiatra y escritor Victor E. Frankl que estuvo en el campo de concentración de Auschwitz.⁶⁵ El Dr. Frankl, se ha ocupado de obtener teorías objetivas que puedan suponer una aportación a la psicopatología de la vida en cautiverio a partir de sus experiencias traumáticas. A partir de su vivencia inventó un método de gran importancia para el tratamiento de los traumas denominado “logoterapia”.⁶⁶ No todos los aspectos de la “logoterapia” se pueden relacionar con Louise Bourgeois, pero sí algunos de ellos. Frankl empleó el término “logoterapia” para definir su teoría como sigue:

*Logos es una palabra griega que equivale a “sentido”, “significado”, o “propósito”. La logoterapia (...) , se centra en el significado de la existencia humana, así como en la búsqueda de dicho sentido por parte del hombre. De acuerdo con la logoterapia, la primera fuerza motivante del hombre es la lucha por encontrarle sentido a su propia vida. Por eso hablo de la voluntad de sentido*⁶⁷

(...) al aplicar la logoterapia el paciente ha de enfrentarse con el sentido de su propia vida para, a continuación, rectificar la conducta en tal sentido.⁶⁸

Tanto Frankl como Louise, se ocupan de trabajar sus traumas a través del medio que dominan, lo profesional. Cada uno de ellos parece haber inventado dentro de lo profesional un método terapéutico que se ocupa de expresar estos traumas y de buscar el sentido de su vida, ella a través del arte y de la palabra, y él a través de la descripción del proceso de su vivencia traumática en cautiverio y del hacer de ello un método, la “logoterapia”. Y es que toda crisis a la que se sobrevive nos ofrece la posibilidad de desarrollarnos.

El Dr. en psicología Gordon W. Allport en el prólogo del libro *El hombre en busca de sentido* de Victor E. Frankl, al igual que Louise, está del lado de los existencialistas y curiosamente al igual que ella hace referencia a la reparación del

daño, a tejer la vida.

Tejer estas tenues hebras de vidas rotas en una urdimbre firme, coherente, significativa y responsable es el objeto con que se enfrenta la *logoterapia*, que es la versión original del Dr. Frankl del moderno análisis existencial.⁶⁹

Notas: 1. TÉRMINO TRAUMA

¹ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J-B., *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, D.), Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1996, orig.1967, p.447

² INSTITUTO CIENTÍFICO Y TECNOLÓGICO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, *Diccionario Espasa Medicina, Facultad de Medicina de la Universidad de Navarra*, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid,1999, p.1212

³ MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Edición abreviada, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 2000, p.1385

⁴ INSTITUTO CIENTÍFICO Y TECNOLÓGICO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, op. cit., p.1212

⁵ Aunque Lacan no es una figura central en el desarrollo de la noción de trauma explicaremos sus aportaciones puesto que la artista Louise Bourgeois siendo francesa, hace alusión tanto a sus teorías como a las de a las de Freud, si bien se muestra reticente respecto al primero. Las teorías de Lacan en torno al arte están presentes en la crítica actual y apuntaremos sus consideraciones sobre trauma con el fin de poder relacionar posteriormente los tres campos de interés que nos ocupan: trauma, arte y Louise Bourgeois.

⁶ Vid., CHARCOT, J. M., *Lecciones sobre la Histeria Traumática*, Ediciones Nieve, Madrid, 1989, orig.1887.

⁷ Cfr., GONDRA, J. M., *Historia de la psicología. Introducción al pensamiento psicológico moderno*, Volumen I: Nacimiento de la psicología científica, Editorial Síntesis S.A., Madrid, 1997, pp.257-258

⁸ CHARCOT, J-M., “ Gran Histeria o Histero-Epilepsia”, en *Las Histerias*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, 1984, orig.1887-8, pp.116-117

⁹ GONDRA, J. M., op. cit., p.258

¹⁰ Cfr., *Ibidem*

¹¹ CHARCOT, J. M., *Lecciones sobre la Histeria Traumática*, Ediciones Nieve, Madrid, 1989, p.37

¹² GONDRA, J. M., op. cit., p.269

¹³ Los cognitivistas señalan que el problema básico está en la atribución que cada sujeto hace de una determinada percepción. La terapia cognitivo-conductual se estructura en tres pasos. El primero contempla los problemas que trae la persona y traza los objetivos del tratamiento. Para resolver un problema hay que modificar determinadas conductas en un sentido amplio (modificación de pensamientos, sentimientos y emociones). En el segundo se realiza un análisis del problema, enunciándose en términos de conductas. Normalmente se le dan al paciente instrucciones concretas para enfrentarse al trastorno en un periodo corto de tiempo. Finalmente la tercera fase es un seguimiento del paciente. Consiste en la evaluación de la aplicación del programa terapéutico y la realización de los ajustes necesarios para el mantenimiento de los cambios en la conducta del sujeto.

¹⁴ KAUFMANN, P., *Elementos para una enciclopedia de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1996, orig.1993, p.523

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de psicología*, Akal Ediciones, Madrid, 1998, p.557

¹⁷ Cfr., LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J-B., *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, D.), Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1996, orig.1967, p.254

¹⁸ *Ibidem*, p.255

¹⁹ Cfr., RANK, Otto, *El trauma del nacimiento*, Ediciones Paidós, SAICF; Barcelona, 1981, p.102

²⁰ *Ibidem*

²¹ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J-B. ,op. cit., p.447

²² *Ibidem*, pp.447-448

²³ KAUFMANN, P., *Elementos para una enciclopedia de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1996, orig.1993, p.523

²⁴ En psicoanálisis se habla de conflicto cuando en el sujeto se oponen exigencias internas contrarias. El conflicto puede ser consciente (por ejemplo entre un deseo y una exigencia moral, o entre dos sentimientos contradictorios) o inconsciente, pudiendo expresarse este último de un modo deformado en el conflicto consciente y traducirse en síntomas, trastornos de conducta, etc. El psicoanálisis considera el conflicto como algo constitutivo del ser humano y lo mira desde diferentes puntos de vista: conflicto entre las pulsiones de amor y de odio, conflicto edípico, conflictos entre el deseo y la moral, y conflicto entre los diferentes sistemas o instancias de la mente (yo, ello y super-yo). Vid., LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J-B. , op. cit., p.77 El Historiador de arte y psicoanalista que trabajó con Freud, Ernst Kris, consideraba el conflicto psíquico no sólo como un accesorio inevitable en el desarrollo de la personalidad sino además como un ingrediente e incentivo esencial en la evolución de la personalidad. Cfr., KRIS, E, *Psicoanálisis y Arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964, p.27

²⁵ “Con la expresión de compulsión de repetición (...) , Freud designa un mecanismo de reproducción inconsciente de estados o de experiencias psíquicas anteriores, a menudo con afectos negativos.” PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de psicología*, Akal Ediciones, Madrid,1998, p.490

²⁶ KAUFMANN, P, op. cit., p.524

²⁷ Cit., LAPLANCHE, J/ PONTALIS, J-B. .op. cit., p.254

²⁸ *Ibidem*, p.255

²⁹ “Abreacción. La noción de abreacción define, de modo general, toda descarga emocional mediante la que el sujeto se libera del contenido afectivo de un acontecimiento pasado. Esta noción aparece en los *Estudios sobre la histeria* de S. Freud y J. Breuer en 1895, en los que estos autores explican el origen de los síntomas histéricos mediante la represión de acontecimientos traumáticos que no han suscitado, a su debido tiempo, una descarga afectiva suficiente (lágrimas, ira, etc.). El tratamiento de estos síntomas consiste entonces naturalmente en favorecer, lejos ya del traumatismo, la expresión de la carga afectiva no liquidada. El método terapéutico, llamado catártico, debe permitir al paciente recordar, con la palabra, el acontecimiento traumático, y abreaccionar, es decir, liberar así el *quantum* de afecto que le volvía patógeno. La abreacción puede ser provocada también mediante técnicas específicas, en particular la hipnosis y la subnarcosis, y hoy día sobre todo con nuevas técnicas basadas especialmente en la experiencia emocional.” PAROT, F., DORON, R., op. cit., p.13

³⁰ “Transferencia. Designa, en psicoanálisis, el proceso mediante el cual las fantasías inconscientes se actualizan en el curso de la cura y se exteriorizan en la relación con el psicoanalista.” *Ibidem*, p.553

³¹ “La contratransferencia es (...) el conjunto de reacciones inconscientes del analista en particular a la transferencia del analizado (...) [que le sirven al] analista para guiarse en la perspectiva de la interpretación y para conocer mejor los avatares y las vicisitudes de la situación analítica.” Ibidem, p.135

³² En las diferentes escuelas de psicología existen prácticas de tratamiento emocional que consisten en el hecho de que el paciente hable y el psicólogo o terapeuta escuche activamente. En psicoanálisis al respecto se habla de transferencia y de contratransferencia y se intentará poner de manifiesto algún dato reprimido del inconsciente del sujeto. Así pues, existe una interacción e interconexión entre el consciente y el inconsciente de nuestra mente.

³³ KAUFMANN, P., *Elementos para una enciclopedia de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1996, orig.1993, p.524

³⁴ EVANS, D., *Diccionario introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Paidós, Barcelona, 1997,orig.1996, p.42

³⁵ En la teoría de Lacan existen tres órdenes: lo real, lo imaginario y lo simbólico que se explican al comienzo del apartado 2.3.4. Teoría de Jacques Lacan sobre el arte.

³⁶ Ibidem, p.164

³⁷ FRANCES, A., FIRST, M., PINCUS, HAROLD, A., *DSM- IV. Guía de Uso. Compañero del DSM-IV(Manual Diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales)*, Masson, S.A., Barcelona, 1997, pp.321-322

³⁸ Cfr., Ibidem, pp.439-440

³⁹ Cfr., Ibidem, p. 440

⁴⁰ El duelo también puede generar un estado traumático, cuando el estado de angustia por el hecho de la pérdida de un ser querido dura más de lo normal, también en este caso hay un trauma.

⁴¹ Cfr.,WAINRIB, B. R., BLOCH, H.L., *Intervención en crisis y respuesta al trauma. Teoría y práctica*, Editorial Desclée De Brouwer, S.A., Bilbao, 2001, pp.15-70

⁴² Ibidem, p.36

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Licenciada en Psicología por la Universidad de Navarra y psicóloga en la actualidad.

⁴⁵ Cfr., FREYD, J.J., *Abusos sexuales en la infancia. La lógica del olvido*, Ediciones Morata, S. L., Madrid, 2003, orig. 1997, pp.167-172

⁴⁶ Ibidem, p.19

⁴⁷ Ibidem, p.152

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Ibidem, p.153

⁵⁰ Ibidem, p.102

⁵¹ Ibidem

⁵² Al hilo de esto cabe decir que en muchas ocasiones el trauma de la persona se puede repetir en sus hijos. Así se muestra en muchos casos en el caso de los niños maltratados que traspasan el trauma a sus hijos. En este sentido, de acuerdo con el psicoanalista Guy Briole, podemos hablar sobre “la herencia del trauma” que se da en algunos casos. BRIOLE, G., “La herencia de la falta”, *Carretel, Psicoanálisis con niños 2*, pp.31-35

⁵³ GOROVOY, J., *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.268

⁵⁴ Lo que Louise llama trauma de abandono se puede explicar como una profunda experiencia de abandono y desubicación que siente desde su infancia y se relaciona con la actitud de sus padres.

⁵⁵ Ibidem, p.14

⁵⁶ DARRIEUSSECQ, M., *Louise's house*, Serpentine Gallery, London, 1997, p.1

⁵⁷ BOURGEOIS, L., *Dstrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, Louise Bourgeois, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.170

⁵⁸ Ibidem, p.119

⁵⁹ Cit., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, Madrid, 1999, p.29

⁶⁰ Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.

⁶¹ Ibidem

⁶² BOURGEOIS, L., op. cit., p.129

⁶³ Ibidem, p.132

⁶⁴ Ibidem, pp.77-78

⁶⁵ Según me sugirió la psicóloga Miriam Mendibe.

⁶⁶ Uno de los métodos usados por el organismo Proyecto Hombre a la hora de tratar con los traumas de los enfermos toxicómanos es la logoterapia.

⁶⁷ FRANKL, V. E., *El hombre en busca de sentido*, Editorial Herder, Barcelona, 1988,orig. 1946, p.98

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Ibidem, p.7

2. ACERCAMIENTOS AL ARTE DESDE EL PSICOANÁLISIS

2.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo veremos diferentes teorías que han surgido a partir del psicoanálisis y versan sobre el arte. Louise Bourgeois se ocupa de ahondar en los traumas de su infancia y en este sentido, tiene gran interés por su pasado y por investigar su inconsciente, al igual que la teoría psicoanalítica. En términos generales los objetivos que persiguen la práctica psicoanalítica y los de Louise Bourgeois son los mismos aunque el método de trabajo utilizado en cada caso difiere.

Louise Bourgeois ha dicho que ella realiza su propio psicoanálisis por medio del arte y hace uso de parte de la terminología que autores como Sigmund Freud han empleado al hablar sobre el arte.

Las teorías que surgen a partir del psicoanálisis son las que más se aproximan a nuestro objeto de estudio: la relación entre el trauma y el arte y concretamente en el caso de Louise Bourgeois. Si bien apreciamos que la artista usa la terminología psicoanalítica, ha dicho que las opiniones de Sigmund Freud y las de Jacques Lacan sobre el arte le defraudaron, quizás por quedarse según su punto de vista en “teorías”.

Dentro del apartado psicoanálisis y arte, haremos una introducción sobre ¿Qué es el psicoanálisis? y a continuación mostraremos cronológicamente las teorías freudianas o desarrolladas a partir de Freud. Son diferentes teorías que estudian el arte y muestran sus aspectos beneficiosos en relación a la realidad del sujeto que lo practica. En este sentido, veremos las reflexiones más relevantes que desde el

psicoanálisis se han hecho sobre el arte por parte de Sigmund Freud, Melanie Klein, D.W. Winnicott y Jacques Lacan.

Freud introduce el concepto de sublimación, que expondremos más adelante, para explicar un proceso que se da en la práctica artística. Además, considera que el inconsciente y la infancia de la persona son determinantes para su futuro y afirma que algo de esto quedará plasmado en la obra de arte. Por otra parte, Melanie Klein, amplía el concepto de sublimación de Freud y añade a éste la noción de reparación. El arte según ella es actuar por medio de los instintos de vida, es un acto de amor y una practica de reparación para el artista.

Winnicott, muestra la evolución y procedencia del quehacer artístico a partir de lo que denomina “objetos y fenómenos transicionales”, que explicaremos más adelante. Según él, en la práctica artística se da un espacio de transición en la persona que lo practica, es un espacio de transición que se aleja de la realidad y pertenece a la ilusión, a la fantasía.

Jacques Lacan, habla del arte desde distintos recorridos conceptuales. Su teoría de la sublimación parte de la teoría de la sublimación de Freud pero introduce algunos cambios. Se apoya en un texto de Melanie Klein y dice que el arte se organiza en torno a lo que él llama “la cosa”, que tiene que ver con el placer y según él es la causa de las pasiones humanas fundamentales.

Mostraremos también la teoría de Anton Ehrenzweig, un músico y profesor de educación artística que se dedicó a estudiar la imaginación y la creatividad artísticas durante muchos años. Explica por medio de la terminología psicoanalítica los procesos por los que pasa el artista en la creación de su obra y la importancia del inconsciente en este terreno. Sus teorías están más cerca del arte y por este motivo lo

hemos elegido. Ehrenzweig nos dice que el arte sirve para equilibrar las diferentes partes de la mente del artista.

Por último, veremos la nueva disciplina denominada arte-terapia, para valorar y conocer el origen y uso del arte dentro de esa psicoterapia. Siendo una disciplina muy joven, parte de su base teórica es el estudio de las teorías psicoanalíticas sobre el arte.

2.2. PSICOANÁLISIS Y ARTE ¿QUÉ ES EL PSICOANÁLISIS?

Según nos refiramos a diccionarios de tipo general o a específicos de psicología, encontramos definiciones más o menos desarrolladas de la noción. Así, el diccionario de María Moliner dice:

Método de tratamiento de los enfermos psíquicos introducido por el psiquiatra austriaco Sigmund Freud [1856-1939], basado en el descubrimiento de sus tendencias afectivas reprimidas e inconscientes.¹

Definición que puede extenderse desde la explicación que se le da en psicología:

Freud da del psicoanálisis una definición que en realidad es triple: Procedimiento de investigación específico de las formaciones de pensamientos inconscientes (contenido latente); Método terapéutico de los trastornos neuróticos; nueva disciplina en el campo de la psicología.²

Según el psicoanálisis, la vida anímica está dominada por el sistema inconsciente. Este es un área psíquica con deseos e impulsos propios, principalmente sexuales, que tiene formas de expresión y mecanismos especiales. El psicoanálisis intenta hacer consciente lo inconsciente para la cura de los síntomas que presenta la persona.

Según Laurie Schneider Adams, profesora de Historia del arte y de Teoría psicoanalítica en la Universidad de New York, el psicoanálisis de Freud estuvo

influenciado por la arqueología cuyo nacimiento se data en 1738³. Los descubrimientos y la investigación de Herculano, Pompeya, los jeroglíficos Egipcios, Troya, Micenas y Creta de Minos, fueron anteriores al psicoanálisis y estaban presentes cuando Freud comenzó a investigar sobre la mente humana. Freud realizó su propia introspección, que constituyó una excavación personal, y la arqueología fue una metáfora para describir el proceso del psicoanálisis. Según Freud:

En la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera.⁴

Por consiguiente, debemos someternos a la comprobación de que sólo en el terreno psíquico es posible esta persistencia de todos los estadios previos (...) Lo pretérito puede subsistir en la vida psíquica, (...) En la vida psíquica la conservación de lo pretérito es la regla más bien que una curiosa excepción.⁵

Del mismo modo que la arqueología intenta reconstruir antiguas civilizaciones a partir de ruinas arquitectónicas y de restos de objetos tales como cerámicas, así también, el psicoanálisis mediante el proceso de “libre asociación” reconstruye la historia pretérita del paciente, analizando fenómenos tales como los sueños, bromas, recuerdos, fantasías, síntomas, lapsos, etc, que le abren la vía al inconsciente.

En el nacimiento del psicoanálisis también podemos ver la influencia de Darwin, quien hizo un estudio evolutivo de la humanidad, un estudio de nuestros orígenes para comprender nuestro presente.

El romanticismo también influyó en el psicoanálisis. Antes que Freud artistas como Francisco de Goya, John Henry Fuseli y los simbolistas se habían ocupado de representar fenómenos psíquicos tales como los sueños o ensoñaciones en el arte. El psicoanálisis tiene mucho de romanticismo y de idealismo, pero también de positivismo ya que Freud se ocupó de decirnos que estábamos determinados por

nuestro sistema inconsciente, a la vez que subrayó la importancia del sistema consciente de nuestra mente como vía para el desarrollo de la humanidad.

Las piedras angulares del psicoanálisis son la sexualidad infantil y el complejo de Edipo⁶, el poder del inconsciente, el conflicto entre formaciones de pensamiento y la teoría de la pulsión⁷.

Como ya se ha dicho, una de las reglas del método terapéutico que emplea es la “libre asociación” de ideas. El paciente expresa su pensamiento consciente por medio de la palabra.

La regla fundamental (...) que instaura la situación psicoanalítica (“Hable”) comprende dos aspectos: La regla de libre asociación de ideas: “Hable libremente”, y la regla de abstinencia: “En sus relaciones con el psicoanalista, usted no puede más que hablar”. (...) El primer sistema de interacción entre el paciente y el psicoanalista (asociaciones libres, atención flotante) (...) organiza la búsqueda y la comunicación de las significaciones inconscientes.⁸

En psicoanálisis la idea de lo íntimo y de lo oculto son muy importantes. La persona oculta a los otros una parte de su vida, como pueden ser los secretos de su familia, sus traumas etc. La consulta del psicoanalista se asemeja a un dormitorio, donde se desvelan las heridas secretas. La persona se despoja de su cuerpo, de la imagen de sí mismo, de su cuerpo activo e imaginario. Nadie va a escuchar lo que ahí se dice, este sentimiento de intimidad es indispensable.

La persona tumbada en el diván recrea y abre el fondo de su alma al psicoanalista para reflejar por medio de la palabra lo que no se dice en la vida ordinaria.⁹ Es el lugar del poder de la palabra donde la persona se encuentra echada en el diván, como si fuera una cama. La cama es un lugar donde se nace, donde pasan cosas importantes y donde se muere; todo comienza y todo termina en una cama.

El psicoanálisis se basa en la escucha y en la palabra. Se trata de desvelar algo que estaba oculto dentro del paciente. El psicoanalista lo debe poner de manifiesto para que los síntomas desaparezcan.

En tanto que método terapéutico, se apoya en la relación real y fantasmática con el psicoanalista. (...) Se reactivan las formaciones inconscientes implicadas en el conflicto neurótico. Gracias a la relación, la comunicación de sentido (interpretación) y la toma de conciencia de las formaciones del inconsciente permiten una mayor libertad de pensamiento, una mayor flexibilidad en el juego de la actividad mental y un proceso de cambio de esta última.¹⁰

La finalidad del psicoanálisis es la búsqueda de la felicidad del individuo. El psicoanálisis es un método donde lo que se intenta es quitar, desenmascarar, desocultar, los pensamientos reprimidos para que la persona pueda buscar su verdad. Logra así hacer entender a la persona lo que le ha sucedido y abre vías de desarrollo de sus virtudes.

El psicoanálisis es un cuerpo teórico y curativo que sustenta terapias concretas. Existen diferentes corrientes dentro del psicoanálisis. Los investigadores más conocidos de los continuadores de Freud o postfreudianos son: Melanie Klein, Donald W. Winnicott, Heinz Kohut, Jacques Lacan, Margaret Mahler y Donald Meltzer. En siguientes apartados de la tesis nos referiremos a lo que algunos de estos autores dicen sobre el arte. Los autores citados han fundamentado sus trabajos en las teorías e hipótesis de Freud haciendo las modificaciones que cada uno de ellos ha encontrado necesario y usando una dinámica semejante en relación a los pacientes. Actualmente hay diferentes asociaciones y/o institutos psicoanalíticos en diferentes lugares del mundo: México, Chile, Buenos Aires, Madrid, París, Bilbao... Las teorías, dentro de una misma corriente, se desarrollan a través de estudios y comunicaciones entre los centros de los distintos lugares del mundo.

Muchos han sido los autores/as, psicoanalistas o no, que han escrito sobre el arte y el psicoanálisis. Todos ellos parten directa o indirectamente del pensamiento psicoanalítico de Freud. Entre estos autores podemos señalar a Melanie Klein, Ernst Kris, Laurie Schneider Adams, E.H. Gombrich, Jacques Lacan, Roberto Harari, Francois Regnault, Julia Kristeva, Jean-François Lyotard, Donald Kuspit, Hal Foster, Sarah Kofman, o Gérard Wajcman.

El psicoanálisis se ha incorporado al discurso del arte visual y de la crítica del arte actual. Éste, además de las lecturas tradicionales, formales e iconográficas, de las artes visuales, ofrece la posibilidad de las llamadas “lecturas dinámicas”:

El término dinámico se refiere a la determinación de la psicología humana a través de fuerzas en conflicto: fuerzas y deseos instintivos y subconscientes en conflicto con la realidad; El yo, el ello, y el superyó en conflicto entre sí, etc. Al tener en cuenta el conflicto interno del artista, el psicoanálisis puede establecer relaciones entre la vida y la obra de un artista y revelar en ambos significados que, de otro modo, podrían no ser evidentes.¹¹

No existe un enfoque psicoanalítico único y definitivo del arte. Ya sólo teniendo en cuenta los psicoanalistas, cada uno de ellos aporta al tema su propia tendencia intelectual, formación, experiencia, y reacción estética.

Por medio de la teoría psicoanalítica se ha abierto un camino de comprensión y valoración dinámica del arte. Podemos decir que el arte se ha valido del psicoanálisis para investigar sobre una parte muy importante de su práctica a la vez que el psicoanálisis se ha servido del arte para una comprensión más profunda del individuo. Parece que el estudioso del arte y el artista comparten presumiblemente un terreno común con el psicoanálisis y ambos trabajan con materiales similares.¹²

Las nociones que el psicoanálisis ha desarrollado en su vinculación con el arte desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX son: el simbolismo, la sublimación, la creatividad y la biografía del artista.

La lectura de los símbolos es un aspecto esencial en la interpretación de las artes tanto para la comprensión de las culturas y civilizaciones como para el análisis de los pensamientos del individuo.

Tanto Freud como su discípulo Ernest Jones según dice Schneider trataron la simbolización:

Aunque hay una enorme variedad de símbolos, el número de ideas que simbolizan es reducido. Los símbolos psicoanalíticos se limitan al cuerpo y a sus funciones, especialmente las sexuales. Estos símbolos representan los miembros de la familia, el nacimiento y la muerte. Al psicoanálisis a menudo se le ha criticado esta visión reduccionista de la interpretación simbólica de las imágenes.¹³

Winnicott, contribuyó más tarde a la teoría de los símbolos por medio de lo que él llamó “objetos transicionales y fenómenos transicionales” que explicaremos más adelante.¹⁴

El francés Jacques Lacan abordó el simbolismo en el contexto de la lingüística partiendo de las ideas de Ferdinand de Saussure:

Para Saussure, la palabra o (“significante lingüístico”) no tenía una relación natural con el objeto o idea que “significaba”; un símbolo psicoanalítico, en cambio, está relacionado de algún modo articulable con aquello que simboliza. (...) según Saussure, el significante y el significado se relacionan en virtud de exigencias estructurales, lingüísticas, y no por analogía. Lacan intentó integrar el enfoque estructural y lingüístico del simbolismo con el psicoanálisis, con la afirmación de que el subconsciente está estructurado como un lenguaje. Contemplaba la estructura del lenguaje como algo contenido dentro de un orden simbólico, con las leyes de un padre simbólico un legislador al que denominó “el Nombre del Padre ”que puede considerarse un equivalente simbólico del superyo.¹⁵

La sublimación es un proceso de derivación de la energía pulsional. La energía pulsional queda neutralizada en el arte y se dirige a metas socialmente valoradas. La explicaremos al ocuparnos de la teoría de Freud, de Melanie Klein y de Jacques Lacan.

Entre los diferentes analistas que se han ocupado de la cuestión de la estética y de la creatividad podemos mencionar a Daniel E. Schneider, Ernst Krist, Anton

Ehrenzweig, William G. Niederland y Gilbert Rose. Según Laurie Schneider Adams

los distintos autores coinciden en la función de la expresión estética:

Con ciertas variaciones, la mayor parte de los escritores analíticos que se han ocupado de la creatividad consideran que la forma estética es la solución o la reconciliación de los impulsos internos y estados del ser, en oposición a las exigencias del mundo externo. Debido a su carácter estético, la obra de arte permite una complacencia consciente de deseos e impulsos prohibidos que residen en el subconsciente. Por ejemplo un niño pequeño puede expresar enfado con su madre dibujando una bruja de uñas largas o con su padre dibujando un ogro.¹⁶

El psicoanálisis también ha abordado de manera analítica la biografía y autobiografía de artistas. Es lo que se denomina psicobiografía. Ésta se apoya en los estudios clínicos y analiza los sueños, recuerdos, síntomas y modos de conducta del artista. Se han abordado diarios, cartas y declaraciones hechas en entrevistas de artistas. Existe una estrecha relación entre la historia de la vida del artista, en el sentido psicoanalítico y su obra. En este sentido, la psicobiografía relaciona la biografía del sujeto con varios aspectos de su trabajo para hacer un análisis del individuo. Laurie Schneider Adams dice que “la psicobiografía ideal de un artista combina la documentación literaria existente con varias evidencias visuales”.¹⁷

Por medio del psicoanálisis se ha ampliado el concepto tradicional de documentación en la Historia del arte así como la terminología para abordarlo; además del análisis de las obras se tratan también las evidencias de vida.

2.3. TEORÍAS FREUDIANAS SOBRE EL ARTE

2.3.1. TEORÍA DE SIGMUND FREUD SOBRE EL ARTE

De la misma manera que la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud (1856-1939) sobre la mente humana ha tenido gran influencia en las teorías del

comportamiento humano, sus teorías en torno al arte han introducido un modo revolucionario y dinámico de enfocar el arte y el estudio de los artistas. Sus reflexiones son de suma importancia para ver los beneficios del arte en relación a un trauma. Nos dice que a partir de la obra de arte podemos desenmascarar fantasías inconscientes entorno a la infancia del artista. También considera la creación artística como una actividad beneficiosa para vivir de una manera más placentera en la realidad y por consiguiente disminuir los efectos psíquicos de lo traumático.

Freud se interesó tanto por el arte del pasado como por el de su época. El prestigioso autor de la Psicología del arte, Alfonso Álvarez Villar, sostiene que hay en Freud una vocación artística reprimida y nos quiere dar así una clave de la importancia que en el psicoanálisis tienen los fenómenos creadores.

Freud visitó el Louvre y galerías importantes del mundo, en 1883 después de visitar galerías en Dresden donde había obras de Rafael, Holbein y Tiziano, escribió a su novia refiriéndose a la fascinación que ejercieron sobre él.¹⁸

Al igual que Charcot coleccionó objetos de Arte Antiguo y del Próximo Oriente, tal y como lo refiere E.H.Gombrich:

Tan pronto pudo permitirse el lujo, Freud empezó a coleccionar *objets d'art* y del Próximo Oriente. (...) La pasión por las antigüedades y la devoción por las colecciones estaban entre las pocas indulgencias que Freud se permitía.¹⁹

Freud aborda de forma específica la interpretación del arte en diferentes ocasiones. Cinco de sus más importantes trabajos en este terreno han sido reunidos en el libro titulado *Psicoanálisis del arte*. Nos referimos a: “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen” (1907), “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910), “El ‘Moises’ de Miguel Angel” (1914), “Un recuerdo infantil de Goethe” (1917) y “Dostoievski y el parricidio” (1928). En estos trabajos Freud aborda la creación

literaria y la poética de una manera psicoanalítica ya que en la literatura se podían recoger ciertos temas relacionados con la fantasía y/o la vida del autor. Sólo los escritos sobre Miguel Angel y Leonardo da Vinci se refieren a las artes plásticas. A estos relatos nos referiremos más adelante. También escribió artículos en la revista *Imago*, dedicada a las aplicaciones del psicoanálisis al arte, la literatura y la cultura en general.

Las teorías de Freud sobre el arte nos sirven para responder a dos importantes cuestiones que se suscitan en esta tesis en torno al trabajo de Louise Bourgeois.

- ¿De qué manera puede mediar el arte con la realidad?
- ¿Puede el arte recoger la parte traumática del artista?

Desarrollaremos la teoría de Freud alrededor de tres aspectos que responden las cuestiones referidas:

- A) La determinación de la infancia en el futuro de la persona y el poder del inconsciente.
- B) El malestar en la cultura: la sublimación y el poder de la fantasía
- C) El arte es capaz de recoger lo que el artista reprime. Proyección del estado anímico del artista en su obra

A) La determinación de la infancia en el futuro de la persona y el poder del inconsciente

Según Freud en el aparato psíquico permanece todo lo que una persona ha vivido, así la infancia es determinante para nuestro futuro:

En los tres o cuatro primeros años quedan fijadas ciertas impresiones y establecidas ciertas formas de reacción ante el mundo exterior que no pueden ser despojadas ya de su importancia y sentido por ningún suceso ulterior.²⁰

No podemos dudar de la importancia de nuestros primeros años infantiles.²¹

Además como ya hemos dicho, Freud señaló el poder del inconsciente en la vida de una persona. El psicoanálisis reconoce en todos los productos del género humano la marca de los conflictos inconscientes. En este sentido, tal y como hemos apuntado anteriormente, si el trauma deja su huella en el inconsciente, tendrá por fuerza consecuencias en la estructura psíquica del individuo y algo de esto aparecerá en la producción artística.

B) El malestar en la cultura: la sublimación y el poder de la fantasía

Freud ve la vida de nuestra cultura como un sufrimiento continuo. A pesar de todos los adelantos científicos y técnicos para dominar la naturaleza, parece que a la persona le cuesta ser feliz en esta sociedad. Los propios miembros de la sociedad restringen su capacidad para la satisfacción. Según Freud nuestras facultades para la felicidad, para el goce, están ya limitadas en principio por nuestra propia constitución. En este sentido, es mucho más fácil experimentar el malestar que la felicidad, pues ésta nos puede venir de diferentes fuentes: del propio cuerpo que va envejeciendo, del mundo exterior o de la insuficiencia de nuestros métodos para relacionarnos con los otros seres humanos, tanto en la familia, como en la sociedad. Así lo expresa:

Tal como nos ha sido impuesta, la vida nos resulta demasiado pesada, nos depara excesivos sufrimientos, decepciones, empresas imposibles. Para soportarla, no podemos pasarnos sin linitivos ("No se puede prescindir de las muletas", nos ha dicho Theodor Fontane). Los hay de tres especies: Distracciones poderosas que nos hacen parecer pequeña nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas que la reducen; narcóticos que nos tornan insensibles a ella. Alguno cualquiera de estos remedios nos es indispensable.²²

Freud nos dice que el problema de la felicidad es un problema de la economía de la libido de cada individuo. Cada persona debe buscar la manera de ser feliz. También valora la fuerza de cada individuo para modificar o buscar lo que desea.

Según Freud, el amor es una de las vías para el logro de la felicidad, es un modo inigualable para el goce y el placer. Este camino también resultará adecuado para lograr un mejor estado del individuo traumatizado. Otra de las vías es el goce de la belleza. Se refiere a la belleza de las formas, de la naturaleza, de las creaciones artísticas o de los gestos humanos. Freud diferencia esa apreciación de la belleza de la práctica del arte donde destaca la noción de sublimación como un mecanismo de defensa para evitar el sufrimiento que acarrea vivir en nuestra sociedad.

Es por la presión de la cultura que la pulsión sexual no logra plena satisfacción (...) Pasa a ser la fuente de los más grandiosos logros culturales que son llevados a cabo por medio de una sublimación (...) de sus componentes pulsionales²³

El término «sublimación», introducido en psicoanálisis por Freud, evoca tanto la palabra sublime, utilizada especialmente en el ámbito de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza y elevación, como la palabra sublimación, utilizada en química para designar el proceso que hace pasar directamente un cuerpo del estado sólido al estado gaseoso.²⁴

Freud utiliza el concepto de sublimación para describir algo que sucede con la pulsión sexual que es innata en el ser humano. La persona no puede satisfacer directamente la totalidad de la pulsión sexual en esta sociedad, ya que de ser descargada en su totalidad daría lugar a formas sociales inaceptables como la conducta perversa. Así, ésta se desvía a actividades como el arte o el trabajo intelectual, donde tomando la energía de la pulsión sexual se consigue su satisfacción por medio de una meta indirecta no sexual. En este sentido, se da un mecanismo de neutralización de la energía pulsional que se dirige a actividades u objetos socialmente valorados. Así explican Laplanche y Pontalis el proceso de sublimación:

Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados.²⁵

Por medio del arte podemos lograr sublimar en su totalidad las pulsiones sexuales según Freud y así se conseguiría que no quedasen reprimidas. Pero su limitación es que sólo la pueden llevar a cabo unas pocas personas particularmente prodigiosas o cultas.

Pero el punto débil de este método reside en que su aplicabilidad no es general, en que sólo es accesible a pocos seres; pues presupone disposiciones y aptitudes peculiares que no son precisamente habituales, por lo menos en medida suficiente.²⁶

La sublimación ocupa un lugar importante en los mecanismos de defensa usados por la persona para lograr sus metas instintivas.

[La sublimación] Pone en marcha un mecanismo de neutralización de la energía pulsional, y no moviliza ningún contrainvestimento. Por eso ocupa un lugar aparte con respecto a otros mecanismos de defensa.²⁷

En el concepto de sublimación, Freud da gran importancia a la valoración social. Ésta será otra de las maneras que darán satisfacción al artista, además de la belleza del propio quehacer artístico. Será, en los términos de Freud, una “complacencia narcisista”. En definitiva, Freud considera que es un proceso que da al ser humano “la posibilidad de mantenerse sano”.²⁸

A lo largo de la obra de Freud las menciones a este proceso son numerosas y variadas y en ocasiones contradictorias. Laplanche, psicoanalista y director de diversas publicaciones psicoanalíticas, se ha ocupado de este tema junto con Pontalis y aunque consideran que no se puede prescindir de este concepto en psicoanálisis, consideran que la teoría de Freud en este terreno no queda bien definida y que todavía hoy tiene lagunas²⁹. No obstante, manifiestan que las consideraciones apuntadas desde el psicoanálisis sobre este terreno son aceptables.³⁰

A lo largo de su obra, Freud únicamente hace referencia a las pulsiones sexuales. Pero, según Laplanche y Pontalis, al final de su obra sugirió también la posibilidad de una sublimación de las pulsiones agresivas.³¹ En este sentido, Ernst Kris, historiador de arte y psicoanalista que trabajó con Freud, articula y explica esta sugerencia de Freud del siguiente modo:

La sublimación, clasificada también como uno de los mecanismos de defensa del yo, designa dos procesos tan claramente vinculados entre sí, que podría surgir la tentación de hablar de un solo y único proceso: se refiere al desplazamiento de energía, de una meta socialmente inaceptable a una aceptable, y a una transformación de la energía descargada; para este segundo proceso adoptamos aquí la palabra “neutralización”.³²

Según Kris, la obra de arte a veces puede conservar todavía la marca de la libido o de la agresión.

En la primera década del siglo XX Freud aborda su teoría psicoanalítica de la creación poética en dos textos: “La creación literaria y el fantaseo” (1908) y “El delirio de los sueños en la ‘Gradiva’ de W.Jensen” (1907), donde aborda el fenómeno de las fantasías. Freud ve en la fantasía una manera para alejarnos de esta sociedad que no nos deja gozar.

Formula la hipótesis según la cual la obra de arte sería de alguna manera una continuación del juego infantil y de la inconfesable pero nunca abandonada práctica fantasmática³³ del adulto. Así lo expresa Freud:

A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales (...) y cómo logra conmovernos con ellos. (...) Em prenderíamos su indagación con la esperanza de obtener un primer esclarecimiento sobre el crear poético. (...) ¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? (...) el poeta hace lo mismo que el niño que juega: Crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio³⁴

Relaciona la fantasía con una situación de malestar que tiene el sujeto, porque según él solo las personas que están insatisfechas recurren a la fantasía.³⁵ Nos dice que la fantasía es un medio de buscar el placer, pues se ocupa de corregir un

fragmento de la realidad y ajustarlo a nuestros deseos. Freud también relacionó la fantasía de los poetas con los sueños y dijo que “los sueños (...) son satisfacciones disfrazadas de deseos reprimidos.”³⁶ Posteriormente, en 1920, tras haber tratado a las víctimas de la Primera Guerra Mundial que volvían a experimentar su trauma con pesadillas repetidas, tuvo que ampliar su hipótesis.

Freud no pudo seguir manteniendo la opinión de que todos los sueños tienen como motivo la satisfacción de un deseo. Modificó su teoría e incluyó el recién descubierto “impulso de repetición”, que relacionó con el instinto de muerte. En los sueños el impulso de repetir es esencialmente un intento fracasado de regresar a un trauma anterior e intentar “resolverlo”.³⁷

La psicoanalista Mariela Michelena nos dice que Freud concibe al artista como una persona que se aparta de la realidad porque no se resigna a vivir con lo que ésta le impone. El artista por medio de la obra de arte, crea su mundo imaginario y encuentra el camino de encuentro con la realidad.³⁸ En este sentido, el proceso creativo sería una manera de unir la fantasía (el principio de placer o instinto de muerte) con el principio de realidad de nuestra cultura. Además, por medio de la fantasía podemos mostrar de una manera placentera cosas que de modo real no nos causarían goce alguno. Tal y como afirma Freud:

De la irrealidad del mundo poético derivan muy importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía; y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta³⁹

Además Freud relacionó el arte con la religión por el papel que puede desempeñar en la vida de una persona:

(...) Nos hablan de las relaciones que la religión guarda con el arte y la ciencia. Helas aquí: Quien posee Ciencia y Arte, también tiene Religión; quien no posee una ni otra, ¡tenga Religión!

Este aforismo (...) enfrenta, por una parte, la religión con las dos máximas creaciones del hombre, y por otra, afirma que pueden representarse o sustituirse mutuamente en cuanto a su valor para la vida.⁴⁰

La religión es una creación poética y simbólica que sirve para explicar cosas que son inconcebibles o inexplicables para las personas. Coincide con el arte en el uso de la metáfora y otros modos poéticos que se referirán de manera no literal a la realidad. Además, tanto el arte como la religión por medio de la fantasía, tendrían para Freud ese poder de consolación y de narcosis que nos ayudan a transfigurar la realidad.

Las satisfacciones sustitutivas como nos la ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene en la vida anímica.⁴¹

C) El arte es capaz de recoger lo que el artista reprime. Proyección del estado anímico del artista en la obra

Como ya he dicho en el primero de los tres apartados referidos a la teoría de Freud sobre el arte, nuestra infancia, y en particular la relación mantenida con nuestros padres en ella es determinante para nuestra vida futura. En el caso de que haya habido traumas o conflictos, éstos aparecerán de alguna manera en la obra del artista, aun de forma involuntaria e incluso ignorada por el propio artista. Según Freud:

(1930) La idea de que los logros de un artista están internamente condicionados por las impresiones de la infancia, la suerte, las represiones y los desengaños, nos ha proporcionado mucha luz y esta es la razón por la que le damos tanta importancia.⁴²

La bondadosa naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos, ignorados incluso por él mismo, y esta exteriorización nos conmueve profundamente, sin que sepamos de dónde proviene tal emoción.⁴³

El arte tiene la capacidad de exteriorizar lo oculto considerándose que el hecho de exteriorizar lo reprimido o lo traumático, tiene un carácter terapéutico si se

pone de manifiesto. Se valora que es mejor exteriorizar de modo aceptable lo que nos inquieta a que permanezca dentro de nosotros.

Según Freud, si analizamos los temas de las obras de un artista, sus características formales, las sensaciones que nos provoca y tenemos datos de la vida del autor, el psicoanálisis puede desenmascarar el fundamento del conflicto psíquico del artista, lo traumático, lo oculto en su infancia y sus relaciones familiares. Freud aplicó este punto de vista psicobiográfico a Leonardo da Vinci, Miguel Angel, Goethe y Dostoievski. Utilizó recuerdos infantiles mencionados por estos autores y los interpretó de acuerdo a la tipología de sus pacientes analizados, para sacar conclusiones sobre los artistas.

El psicoanálisis se apoya en distintos detalles de sus biografías, incluso en algunos aparentemente irrelevantes, para sacar sus interpretaciones.

En “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”(1910), Freud hizo la primera psicobiografía que jamás se había hecho sobre un artista. Tomó la biografía escrita por Vasari en el siglo XVI sobre la infancia y la vida de Leonardo, analizó temas y características propias de su obra y psicoanalizó el siguiente recuerdo de la infancia escrito por el propio artista:

Parece como si me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de los primeros recuerdos de mi infancia es el de que hallándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella, repetidamente, entre los labios.⁴⁴

Freud explicó el arte de Leonardo por medio de la sublimación. Según él en la vida de Leonardo no hubo una actividad sexual muy intensa. Leonardo extrajo de la energía de la lúbrica su fuerza y la transformó en ansia de saber y en arte.

Un individuo en el que se den estas circunstancias investigará, por ejemplo, con el mismo apasionado ardor que otros ponen en amar, y podrá sustituir el amor así por el estudio.(...) La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consiguen

derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. El instinto sexual (...) resulta susceptible de sublimación, esto es, puede sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos.⁴⁵

Por otra parte, en la obra de arte de Leonardo da Vinci quedarían impresas las fantasías inconscientes relativas a su infancia.

Al pensar en las pinturas de Leonardo, recordamos todos la singular sonrisa, fascinadora y enigmática, que tanto nos encanta en los labios de sus figuras femeninas. Esta sonrisa inmóvil, (...) resulta característica del maestro da Vinci y es conocida con el calificativo de “leonardesca”. En el rostro bellamente singular de la florentina Monna Lisa del Giocondo ha fascinado e intrigado con máxima intensidad a los contemporáneos.⁴⁶

Si las bellas cabezas de los niños eran repeticiones de su propia persona infantil, las mujeres sonrientes no podían ser sino repeticiones de Catalina, su madre, y comenzamos a sospechar de que la misma poseyera aquella sonrisa enigmática, perdida luego para el artista y que tanto le impresionó cuando volvió a hallarla en los labios de la dama florentina [la modelo que posó para él]⁴⁷

El estudio psicobiográfico sobre Leonardo trajo grandes controversias por parte de historiadores y críticos de arte como Meyer Shapiro o E.H. Gombrich entre otros⁴⁸. Parte de él posteriormente no se ha considerado válido, pero introdujo un modo revolucionario de entender el arte y a los artistas.

De manera singular, en cada caso, Freud interpreta la relación entre las vivencias de Leonardo, Miguel Angel, Goethe y Dostoievski y sus obras, interesándose por el contenido psicológico de las mismas.

El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia.⁴⁹

Freud dice que la obra de arte transpone las fantasías inconscientes del artista propias de su infancia y de su sexualidad. Desenmascara lo oculto, lo traumático elaborando una simbología personal. Así pues el arte se entiende como una producción simbólica al servicio de nuestras fantasías inconscientes.

El psicoanalista Roberto Harari nos dice que con Freud se ha abierto un nuevo camino de la estética constituyéndose como “doctrina de las cualidades de nuestra sensibilidad”⁵⁰ Freud amplía el campo de referencia de la estética para ocuparse de

los sentimientos contradictorios, desagradables, ocultos y traumáticos. Roberto Harari y R.G. Aguirre nos dicen que a la estética además de lo bello y lo sublime, a partir de Freud podemos adicionarle los siguientes aspectos:

Oculto, desconocido, desacostumbrado, insólito, desconcertante, equívoco, confuso, espantable, intempestivo, extraño, difícil, inquietante, (...)secreto, misterioso, (...) ⁵¹

Freud también se interesó por la reacción estética que el arte causa en el espectador, como se puede ver en su texto “El ‘*Moisés*’ de Miguel Angel” (1914). Según él lo oculto, lo traumático de un artista es lo que nos conmueve cuando disfrutamos una obra.

2.3.2. TEORÍA DE MELANIE KLEIN SOBRE EL ARTE: EL CONCEPTO DE REPARACIÓN

Melanie Reizes (1882-1960), más conocida como Melanie Klein al tomar el apellido de su marido, se dedicó a investigar los impulsos inconscientes en la mente infantil. Su obra se desarrolló entre 1920 y 1960 aproximadamente, primero entre Budapest y Berlín, y luego en Londres. A partir de las teorías de Freud fue más allá creando una nueva escuela en el campo de la teoría del psicoanálisis. Su teoría se encuentra dentro de la llamada Escuela de Relaciones de Objeto. Se trata de una escuela diferente a la de Winnicott, que explicaremos más adelante.

Melanie Klein a lo largo de sus escritos hace referencia al arte en diferentes ocasiones, sin embargo en 1929 en el texto titulado: “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador” se refiere a él concretamente. La analista kleiniana Hanna Segal, nos dice hacia 1955 que los

escritos de M. Klein sobre arte han contribuido a la explicación tanto de la sublimación como del impulso creador del artista:

La labor de Melanie Klein ha arrojado luz sobre el problema del impulso creativo y la sublimación, y ha provisto de un nuevo estímulo a los escritores analíticos sobre arte.⁵²

Melanie Klein, introduce un nuevo concepto para referirse a la creación artística; a la noción de sublimación tal como la definió Freud, incorpora el concepto de “reparación”.

Melanie Klein introduce dos términos muy parecidos, restauración y reparación, aunque a lo largo de sus teorías se decanta por el segundo. El mecanismo de reparación tiene su origen en el periodo de sadismo infantil de una persona. Se trata de una situación de angustia anterior a la descrita por Freud en el conflicto edípico.

El concepto de reparación forma parte de la concepción Kleiniana del sadismo infantil precoz, que se traduce por fantasmas de destrucción (*Zerstörung*), de desplazamiento (*Ausschneiden; Zerschneiden*), de devoramiento (*Fressen*), etc [a la madre]. La reparación va ligada esencialmente a la posición depresiva (...), que aparece simultáneamente con la relación al objeto total [la madre]. (...) El niño intenta mantener o restablecer la integridad del cuerpo materno.⁵³

La “posición depresiva” [término introducido por Melanie Klein en 1925], como la describe Melanie Klein, es alcanzada por el niño cuando reconoce a su madre y a otras personas, entre ellas su padre como objetos reales. Sus relaciones objetales sufren entonces un cambio fundamental. Donde antes tenía conciencia de “objetos parciales” percibe ahora personas completas; en lugar de objetos “disociados”-idealmente buenos o abrumadoramente persecutorios - ve un objeto bueno entero, a un tiempo bueno y malo. El objeto total es amado e introyectado y constituye el núcleo de un yo integrado.⁵⁴

La reparación es un mecanismo general del ser humano que es definido por Laplanche y Pontalis como sigue:

Mecanismo, descrito por Melanie Klein, en virtud del cual el sujeto intenta reparar los efectos de sus fantasmas destructores sobre su objeto de amor. Este mecanismo va ligado a la angustia y a la culpabilidad depresivas: la reparación fantasmática del objeto materno, externo e interno, permitirá superar la posición depresiva asegurando al yo una identificación estable con el objeto benéfico.⁵⁵

El concepto es de suma importancia en el ámbito que nos ocupa. Según Melanie Klein, el arte no consistiría únicamente en un cambio de meta de la

pulsiones, además de ello, el artista estaría haciendo una reparación en su estructura mental.

El término reparación fue introducido por Melanie Klein en el texto antes citado “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador” si bien se fue elaborando a partir de sus estudios teóricos posteriormente. Para este trabajo hemos estudiado el concepto de reparación de Melanie Klein a partir de diferentes textos; algunos de ellos se incluyen en sus *Obras Completas* y otros en escritos de psicoanalistas posteriores que estudian sus teorías. Son Hanna Segal, José Antonio Lorén, Laplanche y Pontalis, Wilfred R. Bion, Donald Meltzer, Mariela Michelena, Marion Milner y Silvia Pérez-Galdós. El concepto de reparación y su relación con el arte y el trauma, podemos resumirlo tratando los siguientes puntos de interés:

- A) La reparación como instinto de vida o acto de amor, frente a las fantasías depresivas
- B) La importancia de la madre. La capacidad del ser humano para desplazar su amor y su odio a otras personas o cosas como el arte
- C) La sublimación en el arte como acto de reparación

A) La reparación como instinto de vida o acto de amor frente a las fantasías depresivas

Según la teoría psicoanalítica en la vida de una persona coexisten los instintos innatos de amor y de odio que son sinónimo de los instintos de vida y los de muerte. La lucha entre amor y odio aparece ya en la primera infancia y coexiste durante toda la vida de la persona. El niño proyecta sobre su madre estos dos instintos en el periodo de sadismo infantil.

Melanie Klein se ocupa de hacer un estudio sobre los instintos de vida, que los relaciona con el concepto de reparación. Así nos lo dice el psicoanalista de prestigio internacional León Grinberg en la introducción del libro *Amor, Odio y Reparación* (1937) escrito por la propia Melanie Klein y la psicoanalista Joan Rivière:

El amor y el odio son los sentimientos básicos que sustentan la teoría dualista instintiva desarrollada por Freud que admite la coexistencia de los instintos de vida y muerte. (...) Melanie Klein desarrolla los conceptos relacionados con las emociones provenientes del instinto de vida, sobre todo las que se refieren a la culpa, al amor y a la necesidad de reparar el daño que se siente haber cometido, en la fantasía o en la realidad, a los seres queridos.⁵⁶

El mecanismo de reparación es un elemento fundamental en el amor y en todas las relaciones humanas. El amor está vinculado con el deseo y es una fuerza que armoniza y unifica, dirigida hacia la vida y el placer. El niño desde muy temprana edad tiene fantasías de placer, fantasías destructivas y fantasías de reparación. En su fantasía destruye al objeto amado, su madre, y a continuación tiene la necesidad de repararlo.

Los sentimientos de culpa y el impulso de reparación están íntimamente ligados a la emoción amorosa.⁵⁷

Melanie Klein considera el concepto de reparación como un método fundamental para manejar temores inconscientes y sentimientos de culpa. También nos dice que si estos sentimientos son muy fuertes, inhiben las actividades y los trabajos productivos.

Melanie Klein también nos habla del carácter positivo de lo traumático una vez hemos logrado superarlo, pues toda crisis constituye una opción para la superación personal. Así asegura que la capacidad de una persona para solucionar sus conflictos, contribuye al desarrollo de su personalidad:

Muchos no quisiéramos siquiera haber evitado las experiencias dolorosas, porque han contribuido al enriquecimiento de nuestra personalidad.⁵⁸

B) La importancia de la madre. La capacidad del ser humano para desplazar su amor y su odio a otras personas o cosas como el arte

Melanie Klein considera importante el primer lazo de amor entre el bebé y la madre. La madre es el objeto que satisface todos los deseos del niño. Es entendido como objeto total desde la teoría psicoanalítica kleiniana.

El primer lazo infantil (...) como figura gratificante, amistosa y protectora, está (...) basado en la relación con la madre⁵⁹

Así mismo el amor del padre se crea a partir del amor de la madre. El proceso de desplazar amor es de suma importancia para el desarrollo de la personalidad y para las relaciones humanas y podríamos decir, incluso, para el desarrollo de la cultura y de la civilización.

El proceso por el cual desplazamos el amor de los primeros seres queridos hacia otros, se extiende, desde la primera infancia en adelante, a todas las cosas. De éste modo desarrollamos intereses y actividades en los que ponemos algo de amor que originariamente se dirigía a las personas.⁶⁰

Según Melanie Klein aunque una persona se haya apartado de su madre, inconscientemente busca algunos aspectos de ese primer vínculo a lo largo de su vida en otras personas o cosas. En este sentido, desde su teoría psicoanalítica considera el arte como una manera de encontrar o recrear el amor de la madre.

Del mismo modo el escultor que da vida a su objeto de arte, ya sea que éste represente una figura humana o no, inconscientemente está restaurando o re-creando a las personas a quienes amó primero y a las que destruyó en su fantasía.⁶¹

Melanie Klein también menciona el valor de refugio que tiene el arte. Esto es, nos dice que ante las dificultades de relación entre las personas, hay quienes se refugian en el arte con el fin de manejar sus conflictos y desplazar su amor.

Muchas personas buscan solución a estas dificultades mediante el recurso de reducir su capacidad de amor "negándola" o suprimiéndola, y evitando toda emoción fuerte. Otras escapan a los peligros del amor desplazándolo predominantemente de las personas a los objetos. El desplazamiento del amor a las cosas e intereses forma parte del crecimiento normal. Pero en algunos se transforma en el método principal para manejar conflictos, o mejor, para evitarlos. Todos conocemos al individuo que se rodea de animales, al

coleccionista apasionado, al científico, al artista y otros seres capaces de un gran amor y hasta de sacrificios por los objetos de su devoción o por su tarea favorita.⁶²

Autores como el crítico de arte Donald Kuspit y el profesor de filosofía y escritor Giorgio Agamben también han mencionado el coleccionismo de objetos, sean o no de arte, como modo de llenar un vacío. Así, Agamben relacionando el coleccionismo y el fetichismo, se refiere a la impalpable función que tiene el fetiche para el no-coleccionista⁶³ y Donald Kuspit relaciona el coleccionismo de objetos, con la seguridad y bienestar que estos le proporcionan al individuo. Al igual que Melanie Klein, estos autores relacionan la capacidad de dar nuestro amor a las cosas como una manera sustitutoria del bienestar que nos proporciona imaginariamente el afecto maternal.

Me propongo sostener que el coleccionismo es una cuestión narcisista, sea lo que sea socialmente. (...) El coleccionista colecciona para satisfacerse a sí mismo (...) ¿Por qué volver a las propiedades estéticas para un sentido elemental de bienestar, de contento consigo mismo, que podría extraerse de otros objetos y con menos problemas? Pero el coleccionista ha alcanzado inconscientemente un punto en la vida en que se da cuenta de que no hay otros objetos, de que no hay objetos que puedan ser tan satisfactorios como los objetos artísticos. Percibiendo que todos los demás objetos acaban por fallarle, incluso- especialmente- los más íntimos, se vuelve a los objetos artísticos como su última esperanza de instaurar una relación profunda. Establece con ellos una intimidad basada en el supuesto de que nunca le fallarán. Son un espejismo profundo. Se relaciona con ellos como un bello sueño. Esta relación regresiva se asemeja a la de un recién nacido con el pecho nutricia, ese maravilloso objeto parcial que parece un mundo en sí mismo.⁶⁴

Pero este rodearse de cosas aunque nos proporcionen placer, no es comparable al amor entre las personas; puede ser beneficioso pero se considera psíquicamente saludable alternar entre el amor que damos a los objetos y el amor entre las personas. El objeto que adoramos es perfecto para nosotros, porque lo hemos idealizado y fetichizado. En muchos casos lo que el coleccionista se propone es conseguir la inmortalidad a través de la propiedad de estos objetos que en el futuro le harán figurar en el rótulo de algún museo o en una nota a pie de página en un libro. En cualquier caso se trata de una reparación imposible.

El coleccionista pueril nunca puede obtener, como se ha dicho, un reconocimiento materno recíproco del objeto artístico, por más que invierta en él. Desde el principio sabía que éste no tenía nada para dar - sabía que era un objeto falso, un objeto fingido.⁶⁵

Como hemos dicho anteriormente, el arte es entendido por Melanie Klein como un modo de reparación. Sin embargo, es un modo que procura una reparación incompleta y que, como tal, tiende a la repetición.

Los mecanismos de reparación, en la medida en que no se hallen bien asegurados, pueden aproximarse (...) a los mecanismos obsesivos (repetición compulsiva de los actos reparadores).⁶⁶

Esto es más claro en el caso en que el arte se use como medio para confrontar lo traumático. Según el psicoanalista y profesor en la Universidad de Los Ángeles Robert Stoller:

Como dice Robert Stoller, “como cura de un trauma, la emoción estética es tan efectiva como rascarse lo es contra la inoculación de un veneno. Persiste la repetición”⁶⁷

Según Melanie Klein “El éxito de la reparación supone la victoria de las pulsiones de vida sobre las pulsiones de muerte.”⁶⁸ En la función de estructuración de la mente del artista por medio del arte interviene la simbolización, ya que toda reparación a nivel psíquico o artístico es igualmente una actividad simbólica. Es un modo del cual se sirve el artista para elaborar el sentido de sus conflictos.

C) La sublimación en el arte como acto de reparación

Melanie Klein al igual que como declara la psicoanalista Hanna Segal consideran que la reparación desempeña un papel importante en la creatividad y en la sublimación.

Este deseo de restaurar y recrear es la base de la posterior sublimación y creatividad ⁶⁹

Se trata siempre de reparar el objeto y/o de recrearlo. Melanie Klein nos dice que el inconsciente de una persona no difiere mucho de la mente infantil. Afirma que en la mente infantil cualquier objeto redondeado puede representar el seno de la madre y posteriormente la belleza y la bondad, todo lo satisfactorio recuerda a la madre y a su pecho.⁷⁰ En este sentido Melanie Klein relaciona el placer o la belleza que un artista puede lograr en su arte con el placer asociado a ese primer vínculo.

En su texto “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador” (1929), Melanie Klein analiza el material psicológico subyacente en la Ópera de Ravel *La palabra Mágica* y en el artículo escrito por Karin Michaelis titulado “El espacio vacío”, que habla sobre el trabajo de su amiga la pintora Ruth Kjær. Este último artículo servirá de base para parte del concepto de sublimación que desarrolla Lacan en su *Seminar 7 (1959-60)*.⁷¹

Freud ya había descrito una temprana situación infantil de angustia y conflicto edípico que a lo largo de la vida sufre modificaciones. Melanie Klein describió situaciones de angustia anteriores a ésta, en la fase del destete. En la primera obra citada, la representación de la Ópera de Ravel *La palabra Mágica*, Melanie Klein parte casi textualmente de un relato de Eduard Jacob en el periódico Berliner Tageblatt. Este relato describe muy bien las sensaciones de angustia que tiene el niño/a en la fase del destete o sadismo infantil. El niño ataca el cuerpo de la madre con todas las armas que posee: rompe cosas, la muerde, la araña... el miedo hace que vea los objetos de alrededor más grandes y animados. Cuando el niño/a hace las paces con su madre, nuevamente las cosas vuelven a la normalidad.

El análisis del segundo artículo, “El espacio vacío”, tiene mucha más importancia para el arte. En este texto Melanie Klein describe el estado de una persona depresiva y sus relaciones con el arte.

Karin Michaelis da un relato del desarrollo de su amiga, la pintora Ruth Kjär. Ruth Kjär poseía un notable sentido artístico, que empleaba especialmente en el arreglo de su casa. (...) A veces era presa de accesos de profunda depresión, (...) decía algo así: “Hay un espacio vacío para mí, que nunca puedo llenar”. (...) Su hogar era una galería de arte moderno. El hermano de su marido era uno de los más grandes pintores del país, y sus mejores cuadros decoraban las paredes de la habitación. Pero antes de la Navidad el cuñado se llevó un cuadro, que sólo le había prestado. El cuadro fue vendido. Esto dejó un espacio vacío en la pared, que en alguna forma inexplicable parecía coincidir con el espacio vacío dentro de ella. Cayó en un estado de la más profunda tristeza.⁷²

Ruth pensó que lo que haría sería pintar en la pared el espacio vacío que había dejado el cuadro. Compró los mismos materiales que usaba su cuñado, y así lo hizo. Su cuñado no podía creer que ella había realizado esa pintura. Más tarde Ruth realizó varias obras y las expuso ante críticos de arte.

Melanie Klein se pregunta por el espacio vacío sentido por Ruth y más específicamente por esa situación corporal de carencia. Este vacío según Klein tiene su origen en la primera situación de angustia vivida por la persona. Melanie Klein nos intenta demostrar cómo la actividad pictórica de Ruth es el resultado de intensos impulsos reparadores que buscan llenar el vacío que siente. Se trata del vacío resultante de las fantasías depresivas hacia la madre o hacia el padre, y por lo tanto hacia ella misma. El arte según Melanie Klein repara las fantasías destructivas referidas a la madre, y de esta manera al mismo tiempo, la persona se repara a sí misma. Se trata de recrear a la madre. Ruth Kjär en sus pinturas posteriores se ocupó de hacer unos retratos sobre sus parientes llenando ese vacío.

“El espacio vacío ha sido llenado”. Es obvio que el deseo de reparar, de arreglar el daño psicológicamente hecho a la madre, y también restaurarse a sí misma, estaban en el fondo del impulso a pintar esos retratos de sus parientes. El de la anciana, en el umbral de la muerte, parece ser la expresión del deseo sádico primario de destruir. El deseo de la niña de destruir a su madre, de verla vieja, gastada, desfigurada, es la causa de la necesidad de representarla en

plena posesión de fuerza y belleza. Al hacerlo la hija puede apaciguar su propia angustia y puede tratar de reparar a la madre y hacerla nueva a través del retrato. En los análisis de niños, cuando la representación de deseos destructivos es seguida de la expresión de tendencias reactivas, encontramos constantemente que el dibujo y la pintura son utilizados como medios de reparar a la gente. El caso de Ruth Kjær muestra claramente que esta angustia de la niña es de la mayor importancia para el desarrollo del yo en las mujeres, y es uno de los incentivos de realizaciones.⁷³

El concepto de reparación de Melanie Klein nos interesa para saber que las personas desarrollamos ya desde la infancia fantasías de reparación.

El psicoanalista W.R. Bion nos dice que ante un trauma se pueden hacer dos cosas: evitar pensar sobre él, o elaborarlo y confrontarlo. En este sentido también se ha mostrado Klein al relacionar el concepto de reparación con el trabajo de elaborar el duelo, la pérdida de un ser querido que también resulta traumático. Un artista que interioriza mucho su obra podría llevar a cabo su modo particular de reparación personal elaborando en la propia obra una integración de factores internos y externos. Esto guarda relación con lo que expresa el psicoanalista José A. Lorén de que en la reparación cada cual usa aquello para lo que está mejor dotado.⁷⁴

José A. Lorén considera la sublimación de Freud y la reparación de Klein como conceptos parciales implicados en la creación artística.

Freud hizo derivar las actividades creativas (...) de su concepto de sublimación, y Klein de su concepto de reparación, yo entiendo que son conceptos parciales que sólo iluminan algunos aspectos de esta realidad por lo demás tan oscura.⁷⁵

Este autor nos recuerda las acepciones dadas al término reparación por María Moliner en el *Diccionario de uso del Español* (1982):

De las siete acepciones que le da María Moliner al término (lat., *reparare*, de *parare*) (...) tres hacen referencia a un sentido físico: restauración, arreglo, retoque, de algo deteriorado o roto; una a un sentido moral: Compensar o remediar una falta cometida o un daño causado; y tres más a un sentido epistemológico: Advertir, darse cuenta de, percatarse.⁷⁶

Lorén, siguiendo las ideas del psicoanalista W.R. Bion, se muestra interesado principalmente por el sentido epistemológico de este término. Le interesa ese “darse

cuenta de” que se da en la persona cuando es consciente del daño, la culpa, el malestar que hay en su fantasía. Cuando es consciente de sus fantasmas destructivos. Según él es ésta acepción la que empuja al sujeto a la reparación; “es ella la causante del deseo de reparar al objeto dañado”.⁷⁷ Ver en qué situación se encuentra la persona es fundamental en el arreglo o reparación de un trauma, es necesario aceptar y partir o “darse cuenta” del propio vacío. “Darse cuenta de...” es muy importante para llevar a cabo la reparación por medio de la simbolización que explicaremos más adelante.

Melanie Klein, Hanna Segal, Freud, Ernest Jones, W.R. Bion, D.Meltzer y J.A. Lorén entre otros consideran la simbolización como un acto defensivo que utiliza la mente ante sus conflictos. Los símbolos exteriorizan las fantasías y las distinguen de uno mismo distanciándose así, de él o de ella, su angustia persecutoria.⁷⁸

Ernest Jones se ocupó del estudio del simbolismo y al igual Melanie Klein, consideraban que éste era el fundamento de toda sublimación refiriéndose ambos al concepto de “ecuación simbólica”:

Según Jones, el principio de placer hace posible la ecuación entre dos cosas completamente diferentes por una semejanza de placer o interés. Hace algunos años, escribí un artículo basado en estos conceptos, en el que llegué a la conclusión de que el simbolismo es el fundamento de toda sublimación y de todo talento, ya que es a través de la ecuación simbólica que cosas, actividades e intereses se convierten en tema de fantasías libidinosas.⁷⁹

Según Hanna Segal el artista diferencia entre el símbolo y el objeto a que se refiere, sabe que ha sido creado por él y que lo puede usar con libertad⁸⁰ De manera similar Lorén, al igual que Bion y Meltzer consideran que la simbolización es una técnica creativa que pone en marcha la persona que quiere elaborar su trauma; es decir, que además de defensivo, el simbolismo sería un medio generador de significado y de sentido en el trabajo de la reparación.⁸¹

En esta dirección puede verse el análisis que hace la psicoanalista Mariela Michelena sobre la obra de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*. Nos dice que esta obra se trata de un proceso de sublimación entendido como acto de reparación. El propio Gabriel García Márquez, citado en este escrito, dice que el interés principal de la novela era el contar la historia de una familia obsesionada por el incesto.⁸²

Gabriel García Márquez no conoció a sus padres hasta los siete años ya que fue cedido a sus abuelos. Sólo al morir su abuelo, cuando ya tenía ocho años, se mudó a vivir con sus padres y hermanos, así el tema de la cesión aparece reiteradamente en su obra:

Desde sus primeros cuentos hasta *Del amor y otros demonios*, su última novela, toda su obra está plagada de niños cedidos al cuidado de abuelos cariñosos o “abuelas desalmadas”. (...) Hay una infinita gama de cesiones para todos los gustos, de padres desconocidos a primos imaginarios (Rebeca en *Cien años...*), entre hermanos, de hijos a madres, o de hijas a madres, etc. En *Cien años de soledad*, por ejemplo, excepto la primera generación, que sólo fueron temporalmente dejados al cuidado de una cría, y el último Aureliano devorado por las hormigas, todos los demás personajes (9 en total) nacidos a lo largo de la obra, fueron cedidos.⁸³

No nos vamos a exceder contando la historia de este escritor. Gabriel nació del incesto, y descubrió este caso en las anteriores generaciones familiares. Comenzó a escribir *Cien años de soledad* a los dieciocho años y pasaron veinte para que pudiera completar esta tarea, dada la dificultad psicológica de la misma.

Fue necesario vivir mucho y mirar la vida desde otra perspectiva, desde otra posición, la posición depresiva reelaborada en un momento en el que se está en el centro de la vida, a la misma distancia de lo que se ha vivido y de lo que falta por vivir, para encarar su historia personal, para entenderla, para perdonarla y usarla a su favor (y al nuestro), al escribir una obra como *Cien años de soledad*.⁸⁴

Se trata de un duelo que el escritor mantiene con la realidad donde lo que se intenta es restaurarla, entenderla, elaborarla por medio de la fantasía y la creación. Lo que el artista busca es su ubicación y unificación.

Por otro lado, la analista Kleiniana Hanna Segal se refiere a Marcel Proust para exponer su idea de la creación partiendo de la situación depresiva. Marcel Proust ve la obra de arte como una recreación de los objetos perdidos u objetos amados que se encuentran destruidos. El artista en este duelo con la realidad se ve obligado a recrearlos, así nos lo explica Hanna Segal:

Según Proust, un artista está obligado a crear por su necesidad de recuperar el pasado perdido. Pero un recuerdo puramente intelectual del pasado, aunque es asequible, no tiene valor emocional y está muerto. (...) Para apresarlos, para darles vida permanente, para integrarlos con el resto de su vida, debe crear una obra de arte. (...) [En palabras de Marcel Proust] (“Tuve que hacer salir de la penumbra eso que yo había sentido, volverlo a convertir en un equivalente espiritual. Pero esta forma que me parecía la única, ¿qué otra cosa era sino crear una obra de arte?”)⁸⁵

En el último volumen de su obra Marcel Proust cuenta cómo decidió sacrificar el resto de su vida a escribir al tratar de encontrar a sus viejos amigos después de una larga ausencia. Se encontró con que su mundo interno, sus viejos amigos, con el paso del tiempo habían cambiado o fallecido. En la creación literaria da a esas personas y lugares perdidos una nueva vida eterna y así representa su mundo interno y deja de temer a la muerte.⁸⁶

Dentro de este enfoque epistemológico donde el trabajo artístico además de reparar tiene una función positiva de elaboración de significado, puede considerarse la aportación de la psicoanalista inglesa Marion Milner. Para ella los símbolos recién elaborados constituyen una “nueva creación” que sirve para orientar y aportar novedad al mundo sensible del ser humano.

Marion Milner comparte la idea de que el artista hace una recreación, una restauración del objeto perdido. Piensa que la vida sensible requiere como alimento a la obra artística, tanto como el intelecto necesita del pensamiento y de la palabra. (...) Y sólo la obra de arte aporta una novedad para dar forma y orientar la sensibilidad. La autora aporta la idea de la *nueva creación* a la de recreación del objeto perdido, como parcela del mundo exterior que enriquece de sentido y de “realidad”, dándole forma.⁸⁷

2.3.3. TEORÍA DE D.W. WINNICOTT SOBRE EL ARTE, A PARTIR DE LOS: “OBJETOS Y FENÓMENOS TRANSICIONALES ”

En 1951 Donald Woods Winnicott (1896-1971) formuló su hipótesis sobre los llamados “objetos transicionales y fenómenos transicionales”. Él es uno de los principales miembros de la Escuela Inglesa de Relaciones de Objeto dentro del psicoanálisis. En la referida teoría habla sobre la posesión del primer objeto de la persona que se sitúa en la etapa pre-edípica, entre los cuatro y doce meses de edad.

Para explicar la noción de “objetos transicionales” nos referiremos primero al término objeto tal y como lo definió Freud:

En psicoanálisis el objeto es el correlativo de la pulsión, del amor o del odio: es investido antes de ser percibido; aparece a menudo con ocasión de los efectos de su pérdida.⁸⁸

En psicoanálisis, el término «objeto» designa a toda persona, animal, cosa o idea en la que se invierte energía. Freud menciona por primera vez dicho objeto en 1851, en términos que posteriormente denomina “anaclíticos” (del griego *anaklitos*, que significa «retroceso» y denota desamparo o dependencia). Cuando un niño desamparado recibe satisfacción de alguien, se crea un nexo; a la inversión de energía del niño en ese alguien que se produce como resultado, Freud la denomina “catexis”, del griego *kathexis*, que significa “apropiarse de, algo.”(...)

Según Freud, el primer objeto anaclítico del niño es el seno materno. El segundo objeto es narcisista (por ejemplo, la madre, proveedora de alimento, y el padre protector), porque refuerza el yo o la identidad del niño. Entre los objetos de posteriores etapas de desarrollo se encuentran los objetos anales, fálicos, edípicos, y así sucesivamente. Freud distingue entre el objeto y el objetivo de un instinto, (...) Por ejemplo durante la fase oral, todo va a parar a la boca del bebé (la fuente) en un intento de satisfacer el objetivo instintivo (que es la incorporación). El objeto es lo que satisface a ese objetivo instintivo.⁸⁹

A partir de 1930 en la escuela inglesa comenzó a aparecer una concepción menos instintiva del objeto.

Winnicott identificó el objeto de transición como el primer símbolo del seno materno, se trata de un objeto sustitutorio que ayuda al niño a separarse de su madre cuando esta está ausente. Como fenómeno, se sitúa entre los cuatro y seis meses de edad y dura hasta los ocho o doce meses. Es un objeto que al niño le da seguridad y

en el cual puede apoyarse cuando va a dormir o en estados de intranquilidad y de ansiedad. Éste se sitúa entre la vida interior y el mundo exterior del niño, en una zona intermedia.

Este objeto especial es la primera posesión que no forma parte del cuerpo del niño; cronológicamente sucede al apego autoerótico a lo que *sí forma* parte del cuerpo como el pulgar. El objeto puede ser cualquier cosa, un oso de peluche, un chupete, la esquina de un trapo;⁹⁰

La propuesta de Winnicott es de gran importancia para explicar el origen del quehacer artístico así como para mostrar cómo la persona comienza a usar juguetes con el fin de vivir de una manera más equilibrada el alejamiento físico de su madre, que para el bebé resulta un factor de desorientación equiparable al estado de angustia producido por un trauma.

Como sucede en el caso de otros símbolos, para los adultos o alguien ajeno el objeto transicional es algo externo pero para el niño existe en cierta medida como parte de sí mismo así como fuera de él. Winnicott reconoce que en algunos casos no existe un objeto transicional o que se da un desarrollo anómalo en el bebé que no le permite gozar de ese estado de transición.

Además de los objetos ya mencionados, Winnicott identifica los “fenómenos de transición” que se sitúan en el mismo periodo y tienen la misma función y significado que éstos. El balbuceo, las melodías, el canto o el juego pertenecen a esta categoría.

Lo más importante tanto de los “objetos transicionales” como de los “fenómenos transicionales” es que designan un espacio de transición más que la cosa en sí. Como ya hemos dicho los objetos serían símbolos del pecho materno, pero su importancia es que implican un proceso de desarrollo.

Para Winnicott lo característico de este espacio de transición, ya se trate de objetos o de fenómenos, es su carácter de ilusión. La capacidad de crear una ilusión

defiende al niño contra la angustia de estar sólo. Así estos elementos se encuentran en lo que Winnicott define como “área de ilusión”. Una tercera área donde posteriormente en la vida adulta se sitúa el espacio cultural, tanto el arte como la religión.

Si bien la ilusión vinculada a la madre no pierde su importancia y su desapego debe darse con un ritmo razonable, el niño durante su desarrollo va haciendo que el objeto de transición pierda su significado a la vez que se desapega de él, dándose lo que el autor llama decatexis. El juego, que también es considerado un espacio de transición va expandiéndose y ocupando una esfera más amplia.

[El objeto transicional] Pierde significación, y ello porque los fenómenos transicionales se han vuelto difusos, se han extendido a todo el territorio intermedio entre la “realidad psíquica interna” y “el mundo exterior tal como lo perciben dos personas en común”, es decir, a todo el campo cultural.⁹¹

Winnicott hace referencia a las derivaciones del objeto transicional y dentro de ellas incluye, además de la creación y apreciación artística, el juego, los sentimientos religiosos, los sueños, el fetichismo, las mentiras, la adicción a las drogas etc.⁹²

La tesis de Winnicott se apoya en su concepción sobre el juego. Éste se valdría de esa capacidad que tenemos las personas de crear un espacio intermedio entre lo que está afuera de nosotros y lo que está dentro, entre la realidad y nuestro mundo interior. El juego se sitúa en un espacio de transición y sería el origen de la experiencia cultural.

En 1953 Baudelaire, coincidiendo con Winnicott, advirtió que “en el juguete, un artista inteligente podía encontrar materia de reflexión.”⁹³ Él mismo en un artículo publicado en el *Monde Littéraire* del 17 de abril de 1953 con el título de “Moral del Juguete” nos cuenta la visita que hizo siendo niño a la casa de M. Panckucke. A esta señora la recuerda como un Hada del juguete, pues un día le llevó al desván de su

casa y el recinto desaparecía bajo la gran cantidad de juguetes maravillosos. Desde entonces no la olvidó y siempre se paraba a contemplar los juguetes de los escaparates.

De la misma manera Rilke, desarrollando las observaciones de Baudelaire, dijo que los niños mantienen con sus juguetes una relación fetichista. Así escribe sobre las muñecas diferenciándolas de otras cosas:

Con respecto a las cosas, la muñeca es, por una parte, infinitamente menos, porque es lejana e inasible (“solo de ti, alma de muñeca, no se puede decir nunca dónde estás realmente, pero por otra, quizá justamente por eso, es infinitamente más, porque es el objeto inagotable de nuestro deseo y de nuestras fantasías.”⁹⁴

Laurie Schneider Adams, siguiendo las teorías de Winnicott, ha relacionado distintas manifestaciones artísticas de la cultura con los objetos transicionales. Así, se refiere a los megalitos y los crómlech como objetos de transición, tomando los estudios de Mircea Eliade sobre la arquitectura megalítica en Europa Occidental:

Los megalitos –escribe Eliade– constituyen una relación sin igual entre los vivos y los muertos; crean una transición entre los estados de vida y muerte. Además representan una transición en relación con el espacio, porque están situados en un “espacio destacado de culto” que, al mismo tiempo, constituye un centro social. (...) Como el objeto de transición del niño, las estructuras megalíticas son simultáneamente interiores y exteriores. (...) Poseen una relación de objeto materno simbólico por su relación con la tierra (...) Postulan una continuidad “entre los rituales para que los niños se vayan a la cama y los rituales y el arte de las costumbres funerarias en una cultura” (...) Como el objeto de transición original, resultan tranquilizadoras⁹⁵

Asimismo Schneider relaciona el arte basado en objetos con los objetos transicionales porque como estos elementos infantiles, son tomados de la realidad y dotados de un significado particular para la persona.⁹⁶El artista al igual que el niño, se apropia de un objeto de la realidad y le da su significado. Ella dice que en el proceso creativo se da el paso del objeto, al símbolo o metáfora visual; y una metáfora visual, puede ser el puente entre los objetos y los sentimientos.

2.3.4. TEORÍA DE JACQUES LACAN SOBRE EL ARTE

La teoría psicoanalítica de Lacan parte de las teorías de Freud y las desarrolla creando la denominada Escuela Lacaniana del Psicoanálisis del Campo Freudiano.⁹⁷ Añade a las teorías de Freud tres sistemas que ayudan a comprender nociones del psicoanálisis. Son los sistemas u órdenes⁹⁸ de “lo real”, “lo imaginario” y “lo simbólico”.

Lo Real se corresponde con lo corpóreo, lo biológico, lo continuo de un ser humano. Es un mundo sin sustitutos y vivido directamente, es la identificación con la madre, es lo relativo a la pulsión y al objeto pulsional.

Está siempre en su lugar (...) es absolutamente sin fisuras, es lo simbólico lo que introduce “un corte en lo real” en el proceso de significación (...) lo real surge como lo que está fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización. “Es lo que resiste la simbolización absolutamente” o “el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización”. “Lo real es lo imposible”, porque es imposible de imaginar, imposible de integrar en el orden simbólico e imposible de obtener de algún modo. Es este carácter de imposibilidad y resistencia a la simbolización lo que le presta a lo real su cualidad de traumático. (...) LO real tiene también connotaciones de materia (...) [Estas connotaciones] vinculan el concepto al reino de la BIOLOGÍA y con el cuerpo en su fisicalidad bruta (opuesta a las funciones corporales imaginarias y simbólicas). Por ejemplo, el padre real es el padre biológico, y el falo real es el pene físico, en tanto opuesto a las funciones simbólica e imaginaria de este órgano.⁹⁹

Este orden es el más misterioso y elusivo de los tres. Nunca está claro si lo real es externo o interno. A menudo parece que lo real se refiere a lo externo biológico, pero también incluye cosas tales como las alucinaciones o los sueños traumáticos.

Lacan emplea este concepto para tratar de aclarar algunos fenómenos clínicos como la angustia, el trauma y las alucinaciones.

Lo imaginario, se caracteriza por relaciones duales. Representa la relación del yo con la imagen. Es relativo a la imagen que tenemos de nosotros mismos, del otro,

del padre...como identificación imaginaria. Es el campo de la imaginación creadora que se ocupa de representar la realidad por medio de representaciones sensibles tales como obras artísticas, sueños, mitos y fantasías.¹⁰⁰

Lo simbólico es el reino de las leyes y estructuras tanto biológicas como de nuestra sociedad. Están creadas más allá de nuestro control consciente y son identificados con el significante del lenguaje.

[Este orden}] es esencial para el psicoanálisis; los psicoanalistas son fundamentalmente “profesionales de la función simbólica”(…) los conceptos de LEY y ESTRUCTURA son impensables sin el lenguaje, lo simbólico es en lo esencial una dimensión lingüística. (...) todo aspecto (...) que tenga estructura de lingüística pertenece al orden simbólico. Sin embargo, Lacan no equipara sencillamente el orden simbólico con el lenguaje; por el contrario, el lenguaje además de la dimensión simbólica, involucra también las dimensiones imaginaria y real. La dimensión simbólica del lenguaje es la del SIGNIFICANTE.(...)es el ámbito de la alteridad al que Lacan designa como el Otro.[Como el inconsciente está estructurado como un lenguaje,]el INCONSCIENTE es el discurso de ese OTRO, y por lo tanto pertenece totalmente al orden simbólico. Lo simbólico es el reino de la ley (...)es el reino de la cultura, (...)El orden simbólico es también el reino de la MUERTE, (...) la FALTA (...) [la que regula]el PRINCIPIO DE PLACER (...)¹⁰¹

El arte occidental se sitúa entre lo imaginario y lo simbólico. El arte es una representación simbólica, metafórica o metonímica materializada. Interviene la imaginación del artista para su representación y se sitúa en el orden simbólico de la cultura de nuestra sociedad. Pero también puede apuntar a lo real cuando apunta a lo traumático, a la fisicalidad del cuerpo en su estado bruto, a lo biológico o a la identificación con la madre.

En opinión de Lacan y de acuerdo con Freud, el arte es independiente y precede al psicoanálisis en su capacidad de ahondar en el inconsciente.

La única ventaja que un psicoanalista puede sacar de su posición, aun reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista lo precede siempre y que no tiene que andar ejerciendo de psicólogo allí donde el artista le abre camino.¹⁰²

En este sentido, a diferencia de Freud, Lacan no aplica el psicoanálisis al arte, sino que estudia el arte para sacar conclusiones que se puedan llevar al psicoanálisis. Freud intenta ver en la obra de arte lo que hay de reprimido en el artista; sin embargo

el propósito de Lacan no es ver lo que el artista o la obra tienen reprimido, sino que investigan el arte para aclarar lo que la teoría psicoanalítica desconocía.

Las teorías de Lacan nos ayudan a ver el papel que tiene el arte como mediador entre la realidad traumática y el artista. Para esto elabora tres temas: el diagrama de visualidad o estudio sobre el ojo y la mirada, la explicación de ¿qué es un cuadro?, y por último, trata de nuevo el problema de la sublimación. El estudio del ojo y la mirada, nos servirá para entender mejor el hecho de qué es un cuadro.

Según el psicoanálisis, la persona está incompleta para entender el espectáculo del mundo. Lacan nos dice que el ser humano es un sujeto de falta, un sujeto enfermo en este universo que nos crea malestar; es un sujeto traumatizado.

En la obra de Lacan, el término “falta” siempre está relacionado con el deseo. Es una falta que causa el sentimiento del deseo (...) [Al sujeto] le falta siempre el significante que podría completarlo. Este “significante que falta” es siempre constitutivo del sujeto.¹⁰³

En la teoría de Lacan, debemos diferenciar entre el trauma originario y el trauma personal. El primero es el corte que se da en la relación homeostática entre el bebé y la madre, cuando interviene el padre o el lenguaje. Ahí se da una fractura, un trauma común a todas las personas. Por otra parte, el encuentro con lo real en un nivel traumático representa, desde la perspectiva Lacaniana, una ruptura y desbaratamiento total de la concepción que tiene el sujeto de sí mismo. Esta idea de uno mismo es imaginaria, es fantasmática. Dentro de esta teoría al encuentro traumático o encuentro con lo real se le denomina tyché como ya lo dijimos en el apartado del término trauma. Supone una ruptura brutal de nuestra localización fantasmática en el mundo, es un choque violento y total.

En la vida anímica de una persona intervienen dos principios: el principio de placer y el principio de realidad, que son opuestos. En el principio de placer se sitúan

los procesos primarios: el inconsciente, los instintos y el goce. En este universo primordial, el principio de placer queda reprimido por medio de la moral y de los acontecimientos de la propia realidad. El goce, que sería ese fluir del deseo propio del placer, queda reprimido. El psicoanálisis nos dirá que en el inconsciente hay una parte del sujeto que no ha sido realizada y en consecuencia se encuentra reprimida y censurada.

El hecho de que una persona tenga una consideración específica de sí misma y sobre el mundo, tiene mucho que ver con el modo en que se mira a sí misma y al mundo. La terapia trata de desenmascarar el fantasma que el acontecimiento del trauma ha generado en el sujeto. Tratará de quitarle al sujeto el sentimiento de culpa que no le deja gozar y de liberarle de su sufrimiento gracias a la comprensión de lo sucedido.

Para que su estado mejore resulta conveniente liberar o atrapar en alguna medida esa excitación que se encuentra reprimida e intentar completar la visión que tenemos de nosotros mismos con medios que nos ayuden a ver lo ocurrido de una manera más objetiva y menos dolorosa. Considerando la importancia de la mirada o la perspectiva que tiene el sujeto sobre sí mismo y considerando que el sujeto puede apaciguar esta mirada completándola por medio de la representación, son de importancia los tres temas ya referidos: el diagrama de visualidad, la explicación de ¿qué es un cuadro? y la sublimación, que expondremos a continuación.

En 1964 en su Seminario 11 titulado *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan formula su teoría de la mirada como objeto a .¹⁰⁴

En 1957 a comienza a ser concebido como objeto de deseo. (...) a designa el objeto que nunca puede alcanzarse, que es realmente la CAUSA del deseo. (...) por esto Lacan lo llama

“el objeto-causa” del deseo. (...) las pulsiones no intentan obtener el objeto *a* sino que giran en torno a él.¹⁰⁵

La mirada es el lugar donde están implicados el deseo y la falta del sujeto. La persona se dirige a ver el mundo que le rodea en base a su deseo y a su falta. Al igual que Jean-Paul Sartre, Lacan distingue entre la vista (o el ojo) y la mirada. De la misma manera que Maurice Merleau-Ponty, sitúa la mirada del sujeto en el mundo.

Lacan piensa en una relación antinómica entre la mirada y el ojo: el ojo que mira es el del sujeto, mientras que la mirada está del lado del objeto, y no hay coincidencia entre una y otra¹⁰⁶

De este modo posicionado, el sujeto tiende a percibir la mirada como amenaza, como si ésta lo interrogara. Así nos lo dice Lacan:

Sólo veo desde un punto, pero en mi experiencia soy mirado desde todas partes¹⁰⁷

Maurice Merleau-Ponty lo puntualiza, que somos seres mirados, en el espectáculo del mundo.¹⁰⁸

De la misma manera sucede con las cosas que reflejan mucha luz o un color muy intenso; ante este tipo de imágenes el sujeto se siente amenazado porque entiende que esta siendo observado por el “otro.” Se trata pues, desde el diagrama de visualidad de Lacan, de una mirada que proviene del objeto.

Sin embargo el sujeto tiende a mirar hacia el origen o procedencia de luces llamativas que se encuentran en las cosas. Le atraen y le agradan sus reflejos y destellos porque entiende que llenan su falta.

La teoría de Lacan, donde se trata de la mirada recíproca entre el objeto y la persona, puede explicar el papel que tiene el arte para llenar la falta de ser del artista y concretamente en el caso de la presente investigación el intento de llenar la falta y el deseo de Louise Bourgeois.

Lacan utiliza un esquema que nos ayuda a ver la función que desempeña el arte como lugar de mediación con la realidad traumática y medio para capturar el goce y

lo reprimido en el texto “¿Qué es un cuadro?”¹⁰⁹. Parte de la base de que el sujeto (S) es un sujeto de falta y que ama en el objeto de deseo (O) que mira, precisamente lo que le falta (F). Para acceder a esta falta habrá un espacio que es el espacio de la representación, el arte, al que denomina espacio del velo o pantalla. El artista puede simbolizar en la pantalla la falta central de su deseo. La creación del artista se hace pues al nivel del deseo. Pero además, el ser del artista está en la propia obra y por consiguiente, es en la representación donde el sujeto va a capturar imaginariamente, algo del inconsciente, lo reprimido, lo censurado, algo del trauma.

Anteriormente hemos dicho que la mirada viene desde el objeto, desde el cuadro. Es un cuadro que nos mira porque nos “da a ver” una imagen que nos atrapa, nos satisface o nos cobija. El cuadro es una trampa de cazar miradas puesto que el buen cuadro convoca al espectador. Es un cuadro que se muestra como mirada, y esta mirada puede recoger el deseo pero también lo reprimido, lo traumático de manera imaginaria. Es en este lugar de mediación donde la persona se proyecta. Donde, por medio de esta representación, se posibilita la integración de la mirada del sujeto en el mundo.

El sujeto humano, el sujeto del deseo que es la esencia del hombre- a diferencia del animal, no queda enteramente atrapado en esa captura imaginaria. Sabe orientarse en ella. ¿Cómo? En la medida en que se aísla la función de la pantalla y juega con ella. El hombre en efecto sabe jugar con la [pantalla] como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso el lugar de la mediación es la pantalla.¹¹⁰

Según él todo arte aspira a una *dompte-regard*, a una doma de la mirada:

la pintura tiene algo de doma-mirada, esto es, que el que mira una pintura siempre se ve obligado a deponer la mirada¹¹¹

Entre 1959 y 1960 Lacan trata en su seminario 7 titulado *La Ética del Psicoanálisis* el concepto de sublimación. Este concepto es complicado, así lo

expresa el propio Lacan al titular el capítulo donde se expone el tema “El problema de la sublimación”.

Freud nos incita a reflexionar sobre la sublimación o, más exactamente, nos propone en el modo mismo en que intenta definir su campo, toda suerte de dificultades que merecen que hoy nos detengamos en ellas.¹¹²

La sublimación describe un proceso de derivación de la energía pulsional que en vez de satisfacerse libidinalmente, es desviada y neutralizada hacia otros fines socialmente valorados. La persona tiene un cuerpo enfermo, un cuerpo que goza pero que goza mal. Algo va mal en el principio del placer. Según Lacan, el secreto de la falta del goce de existir está relacionado con la relación sexual. En 1970 Lacan dijo: “no hay relación sexual”. Esto es, hay acto pero no relación sexual, hay trato pero no hay amor y el arte actual es capaz de “dar a ver” algo de esta realidad del sujeto.

Lacan retoma el concepto de Freud al subrayar como básico el reconocimiento social y habla de sublimación con respecto a la producción artística. Las pulsiones han sido sublimadas en la medida en que se han desviado hacia objetos socialmente valorados. Pero a diferencia de Freud, Lacan piensa que la energía pulsional no puede ser sublimada completamente. Si bien la energía de los instintos se comporta de una manera plástica, pudiendo cambiar de meta, sin embargo también tiene sus límites:

En suma, para comenzar a abordar el problema de la *Sublimierung*, la plasticidad de los instintos debe ser recordada, aunque deba decirse a continuación que por razones aún no dilucidadas, en el individuo no toda sublimación es posible. (...) Algo no puede ser sublimado¹¹³

Lacan explica la función de la sublimación en referencia a lo que llama “la cosa” o también, el agujero, el vacío o *Das Ding*, término que recoge de Freud. “La cosa”, se encuentra en el núcleo del orden de lo real. Se encuentra en el núcleo de la economía libidinal. Lo real es lo corpóreo de la persona, lo continuo, la homeóstasis,

lo biológico, el principio de placer. “La cosa” se considera la causa de las pasiones humanas fundamentales.

“La cosa” o *Das Ding*, estará siempre representada por un vacío.¹¹⁴ Afirma que la persona para lograr su satisfacción lo que hará es dirigirse hacia ella y girar en torno a ella. Así lo expresa :

Este texto complementa la articulación dada primero por Freud de la posición fundamentalmente conflictiva del hombre en lo tocante a su satisfacción como tal. Por esta razón es esencial hacer intervenir desde el comienzo a *das Ding* [la cosa] *Das Ding*, en la medida en que el hombre, para seguir el camino de su placer, debe literalmente contornearla.¹¹⁵

En toda forma de sublimación el vacío será determinante. Vacío que la persona rodea o gira en torno a él para lograr su satisfacción y “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío.”¹¹⁶ Por medio del arte en el espacio de la pantalla se puede acceder a “la cosa” por medio de la representación.

Pero, ¿Cómo nos podemos enfrentar con el trauma por medio de la creación? El trauma como tal es algo inasimilable e inalcanzable alrededor del cual sólo podemos girar y girar. Una manera de enfrentarnos con el trauma, es por medio de la creación, siendo ésta una solución fantasmática para el sujeto, un recurso de la fantasía, de la ilusión. Según el psicoanalista Roberto Harari:

Quien fantasmaliza procura rectificar un insatisfactorio estado de falta, pues aquello que se ensueña es lo que no se tiene¹¹⁷

Por tanto la creación sublima las pulsiones y llena la falta de entendimiento que produce el trauma, a través de la ilusión o transfigurando la realidad de una manera imaginaria. En el caso de la escultura el medio será la materialización, la corporeización en tres dimensiones de una obra que antes no existía y que actúa como

una representación que brinda vínculos perceptivos dando cuerpo y presencia social a lo fantástico o fantasmático.

Pero el velo o la pantalla debe de construirse una y otra vez. Así el artista evoluciona en su obra, por medio de nuevos modos de representación, nuevos significados, nuevos materiales, que le posibilitan una regeneración y enriquecimiento tanto de la obra como de su persona.

Daniel Zimmerman, miembro de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, dice que el objeto *a* funciona como lugar de captura de goce. Todo creador recupera en su arte justamente ese objeto *a*. El artista es capaz de producir el objeto *a*, y por esa vía encuentra su modo de elaborar el goce¹¹⁸ y el modo de representar “la cosa”.

2.4. TEORÍA DE ANTON EHRENZWEIG: LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA Y EL PROCESO DE CREACIÓN

Anton Ehrenzweig (1908-1962) estudió Derecho, Ciencias Políticas, Historia del arte y Psicología en la universidad de su Viena natal. Desde 1938, tras emigrar a Londres ejerció como profesor de Educación artística en el Goldsmiths College y entre 1956-1957, como becario de la Bollingen Foundation, investigó la imaginación y la creatividad artísticas. El resultado de estas investigaciones y de su práctica artística y docente las podemos ver en sus libros *El orden oculto del arte* (1962) escrito tras doce años de investigaciones y *Psicoanálisis de la percepción artística* (1965). Escribió también numerosos artículos sobre este tema en diferentes revistas de países europeos y en Estados Unidos. Se trata de un autor que cuenta con gran formación y práctica tanto en el campo de la psicología como en el del arte. Sus estudios parten y se dirigen al arte, dando más importancia a la explicación de los procesos mentales y

perceptivos que intervienen en esta actividad, que a sacar o verificar teorías psicoanalíticas. La descripción que hace del proceso mental que se da en el trabajo creador resulta muy cercano al artista y sus estudios tuvieron gran aceptación por parte de los artistas norteamericanos. Para la exposición de sus ideas pone ejemplos del arte moderno, de la música y la educación artística.

Al igual que Jacques Lacan y Sigmund Freud da mayor importancia al arte que al psicoanálisis para el estudio de los procesos mentales por los que pasa el ego en la creación.

Pero, según sostendré, puede demostrarse que el psicoanálisis de la obra creadora es mejor instrumento para sondear los niveles más profundos de la actividad creativa del ego que toda la experiencia acumulada por el analista en su gabinete de consulta.¹¹⁹

Las ideas de Ehrenzweig en el tema que nos ocupa nos aportan una visión sobre la creatividad. Da mucha importancia a los procesos de percepción conscientes e inconscientes y a la interacción entre un estado consciente y un estado más automático y espontáneo, donde quedará impresa la personalidad del artista. Habla también de la percepción profunda o difusa que usa el artista para guiarse en su trabajo de creación, cuando tiene que ver la totalidad de los elementos que integran su obra al mismo tiempo y llegar a una unidad. Habla de la creación como de un proceso que sigue unas fases dando mucha importancia a la labor del ego.

A) La relación entre la necesidad personal del artista y su arte. Interacción entre la percepción superficial consciente y la percepción profunda o inconsciente

Por medio del psicoanálisis vemos que hay una conexión entre el proceso primario (inconsciente) y el proceso secundario (consciente). Esto también se puede ver a través de los sueños y en el arte, según la acertada teoría de Antón Ehrenzweig.

Según Ehrenzweig y coincidiendo con los principales psicoanalistas vistos en este trabajo, en la verdadera obra de arte, hay una conexión entre la necesidad interna del artista y la obra de arte como existencia externa. Éste en su trabajo abandona su modo consciente y racional de pensamiento y da un salto hacia lo desconocido, hacia lo que le llama la atención, hacia el deseo, o hacia lo que quiere expresar. De este modo lo expone el compositor Albert Sarda en la introducción del libro *Psicoanálisis de la percepción artística*, esta unión entre el artista y su obra:

La verdadera obra de arte se nutre de la no - disociación entre una necesidad interna y una existencia externa. Uno come porque tiene hambre, del mismo modo que escribe, pinta o compone porque tiene necesidad, urgencia de expresarse.¹²⁰

Ehrenzweig se refiere al modo cómo se va forjando esta unión entre la obra y su creador, mediante su teoría sobre el psicoanálisis de la percepción artística.¹²¹

El trabajo artístico no es un trabajo donde actúa únicamente la parte consciente de la mente; por medio del arte, podemos bajar a niveles más profundos. Así en el quehacer artístico interactúan una percepción superficial consciente que explica la teoría de la gestalt¹²² y una percepción profunda, espontánea, o gestal-libre que se plasma en el arte enriqueciéndolo y guiando el trabajo creador del artista. Los elementos artísticos producidos inconscientemente y la visión profunda que usa el artista en su trabajo son de suma importancia.

La percepción superficial, es un modo de percepción consciente que guía nuestra percepción hacia una buena gestalt. La teoría de la gestalt fue formulada a principios del siglo pasado por Max Wertheimer en Alemania en contra de las teorías empiristas que consideraban que la percepción de un objeto se daba por medio de la percepción de sus partes componentes. A diferencia de esto, desde la gestalt se dice que el sistema visual tiende a organizar la percepción en estructuras simples, coherentes y

compactas de modo que la percepción superficial tiene una tendencia articulante y una cualidad global.

Rudolf Arnheim¹²³ nos expone los dos principios indivisibles de la gestalt:

- Que en los procesos de campo la estructura del todo interactúa con la de sus componentes.
- Que los esquemas gestálticos tienden a adoptar la organización más simple, regular y simétrica posible en las condiciones vigentes.

La clásica teoría de la gestalt consideraba que los mecanismos gestálticos se daban en niveles profundos. Por el contrario, de acuerdo con teorías más recientes sobre la percepción de V.S.Ramachandran, J. Monserrat, Richard Gregory, I. Rock y L. Brogsole, vemos que las teorías de Ehrenzweig no estaban equivocadas al considerar lo que él llama la percepción superficial como un proceso secundario¹²⁴ que se da en niveles conscientes de procesamiento como resultado de la actividad cognitiva del sujeto.

(...) los mecanismos gestálticos actúan en diferentes estadios del proceso visual, dependiendo del proceso de configuración de la imagen. No siempre es un fenómeno temprano, sino que puede ser en muchas circunstancias considerado tardío. Esto implica que los últimos estadios de organización gestáltica pueden ser consecuencia de la actividad cognitiva del sujeto que analiza la escena percibida con atención.¹²⁵

Ehrenzweig nos dice que la psicología del arte y la psicología de la gestalt, se ocupan únicamente de la percepción superficial en el arte y no se ocupan del estudio de la percepción profunda y de los elementos producidos inconscientemente. Desde su punto de vista, considera incompleta una explicación de la estética que omite el papel del inconsciente ya que esta es la parte intuitiva y espontánea del artista que deja su huella emotiva y personal en la obra.

El trabajo de Ehrenzweig en este ámbito es muy importante si bien como él dice, la psicología de la percepción inconsciente está aún por escribirse.¹²⁶ Ehrenzweig considera que la idea de inconsciente de Freud debe ser revisada. Freud consideraba el trabajo mental consciente y el inconsciente como opuestos, por lo menos a un nivel moral, mientras que Ehrenzweig considera que el trabajo mental que interviene en la creación artística se da por medio de una interacción, no siempre sencilla y explicable, entre estos dos modos de funcionamiento psíquico.

El conflicto entre los procedimientos de trabajo deliberados y los espontáneos es verdaderamente profundo. Mientras la atención consciente del artista puede ocuparse en ir realizando su composición a gran escala, su (inconsciente) espontaneidad añadirá las innumerables y apenas articuladas inflexiones que constituyen su escritura y estilo personales.¹²⁷

Respecto al carácter del inconsciente, Ehrenzweig dice así:

La revisión del concepto de proceso primario está ahora sobre el tapete. Esto se debe en parte - como decía Marion Milner en su conferencia con motivo del centenario de Sigmund Freud, "Psychoanalysis and art"- a dos problemas planteados por la naturaleza del arte. Se consideraba que la estructura de los procesos inconscientes estaba inestructurada e incluso era totalmente caótica. La evidencia de la producción artística prueba lo contrario. La subestructura del arte está conformada por procesos profundamente inconscientes y puede presentar una organización compleja de naturaleza superior a la estructura lógica del pensamiento consciente.¹²⁸

El psicoanálisis dice que el inconsciente es caótico porque su estructura no puede diferenciar entre opuestos ni existe una distinción en el espacio y el tiempo. Según Ehrenzweig, el carácter caótico del inconsciente responde a una manera superficial de entender su estructura. Por el contrario él considera que la estructura del inconsciente es poderosa, compleja y abarca una multitud de aspectos. Para definir su estructura hace uso del término "indiferenciado" o "matriz indiferenciada" que distingue de lo caótico.

La mente profunda o el inconsciente se simboliza en lo que él llama "técnica gestalt-libre". Tanto el sueño, el chiste y el arte, usan la técnica gestalt-libre. En la

creación artística, intervienen elementos inarticulados o gestalt-libres. Son aquellos que produce el artista de forma automática y escapan a la razón. Son los garabatos aparentemente accidentales, distorsiones, irregularidades, o manchas de color. Estos aspectos encontrarían analogía con las marcas caligrafías que en grafología se estudian como indicios del carácter.

La percepción profunda, también denominada visión indiferenciada, se ha confirmado por medio de los experimentos hechos con la visión subliminal por autores como Charles Fisher. Según Ehrenzweig, “(...) la visión indiferenciada es, en resumidas cuentas, más aguda para penetrar estructuras complejas.”¹²⁹ La estructura de la percepción profunda tiene unos poderes a la hora de captar superiores a la percepción consciente o superficial. Ésta capta todas las distorsiones e irregularidades que desecha la estructura estática de la percepción superficial para conseguir una percepción sencilla y articulada. Por lo tanto hay una represión en la estructura de la percepción superficial. La percepción inconsciente, profunda, indiferenciada o gestalt-libre sirve de receptáculo principal del simbolismo inconsciente.

El artista en su creación hace uso de una visión difusa, para poder captar de un vistazo diferentes elementos de su trabajo al mismo tiempo. Esta percepción que es muy familiar a los artistas, se asemeja a la visión sincrética que tiene el niño antes de cumplir los ocho años de edad. La visión sincrética pasa por alto los detalles, es una visión global en la que el niño puede captar las cosas aunque permanecen indiferenciadas en cuanto a sus detalles componentes. Un niño/a normal puede dibujar unas rayas y decir que es su madre, o coger un palo y usarlo como si fuera un caballo. Su percepción de las cosas es más libre que la de los adultos, su simbolismo más rápido, omite los detalles, pero para él se trata de una representación muy

concreta. A partir de los ocho años, el niño desarrolla una percepción analítica, donde se van identificando las cosas de acuerdo a sus diferentes componentes. La percepción sincrética, nunca queda destruida del todo y puede ser un poderoso instrumento en manos del artista. E.H.Gombrich menciona que la confrontación que un artista hace entre su representación y la realidad puede ser analítica, o sincrética. Se da por ejemplo en los retratos no realistas que ha realizado Picasso donde logra un gran parecido con la persona representada.

Klee hace uso del término multidimensional para expresar la visión difusa que usa el artista y Goethe utiliza el término “secreto desarrollo psicológico” para expresar el trabajo intuitivo que lleva a cabo en su obra.

Paul Klee establece el nexo entre la pintura y la música. Llama a su atención dispersa, que puede atender a todo el plano pictórico, “multidimensional” (calificación que pone felizmente de realce su estructura irracional) y también “polifónica”. Éste es asimismo un buen nombre.¹³⁰

[Goethe en su obra *Fausto* se dejó guiar por las necesidades de una lógica más profunda] En carta a su amigo W. Von Humboldt habla de un “secreto desarrollo psicológico” que merecía “investigación científica”¹³¹

El artista debe saber mirar los elementos que integran su obra con una mirada indiferenciada y difusa. A menudo hay un espacio de tiempo en ese mirar neutro donde el artista decide por dónde continuar con su obra. Se trata de un proceso intuitivo que está a un nivel profundo de la conciencia. En este sentido la percepción profunda tiene un valor constructivo en el quehacer artístico.

¿Cuántas veces no hemos observado cómo un pintor se detiene de pronto dejando de aplicar los pinceles al lienzo, retrocede unos pasos y examina su obra con una mirada curiosamente fija y perdida al mismo tiempo? (...) Durante esta ausencia de la mente diríase que se abre paso una intuición inconsciente. De pronto, como surgiendo de Dios sabe dónde, algún llamativo detalle no percibido hasta aquél preciso momento saltará a la vista. Él era la clave del equilibrio del cuadro, pero hasta ahora había permanecido sin descubrir.¹³²

Hay en ese caos un “orden oculto” que sólo el lector sagaz, avezado y amante del arte puede percibir. Toda estructura artística es esencialmente “polifónica”: No sigue en su desarrollo una única línea de pensamiento, sino varias a la vez que se superponen unas a otras. De ahí que la

creatividad requiera una especie de atención difusa, desperdigada, ajena y contraria a la que solemos poner en juego normalmente cuando pensamos con lógica.¹³³

En el arte tradicional, los elementos inarticulados y gestalt-libres quedan ocultos en favor de la buena forma. Sin embargo, en el arte moderno podemos ver cómo los elementos inarticulados quedan en la superficie de la obra, y no siempre se consigue una buena gestalt. Según Erenzweig:

La estructura gestalt-libre de la pintura moderna se explica por la total inactividad de la mente superficial. El artista moderno tiende a crear cada vez más automáticamente, con menos control consciente de la forma, que el artista tradicional. Al principio sólo sabe vagamente, si es que lo sabe, lo que va a producir; su mente está curiosamente vacía cuando contemplamos pasivamente las formas que van creciendo bajo su pincel. El control automático de la forma significa que la mente profunda ha tomado posesión de la producción formal que, por tanto, refleja ahora la estructura gestalt-libre de esa mente profunda.¹³⁴

Tanto Cézanne como el expresionismo, el cubismo y las sucesivas vanguardias artísticas ponen de manifiesto este ataque a la sensibilidad consciente. Hoy no podemos percibir el ataque que produjeron contra la razón en su época, el ataque contra la gestalt. De todos modos con posterioridad el llamado “proceso secundario” se ocupa de racionalizar los modos de expresión de cada vanguardia. Se mira la totalidad de los artistas destacando los elementos que tienen en común. Se da, por así decirlo, una racionalización y simplificación de lo que antes resultaba diverso. Una vez nos hemos acostumbrado a estas construcciones quebrantadoras, en los tiempos posteriores estos códigos son vistos con normalidad y a menudo se consideran agradables piezas decorativas.

B) La importancia del trabajo del ego en la creatividad artística y las tres fases de la creatividad

La teoría psicoanalítica hace una diferencia entre ego, ello y superyó o superego. Ehrenzweig nos dice que el ego es capaz de alternar entre una posición

consciente o diferenciada y una posición profunda, indiferenciada o desdiferenciada.¹³⁵

En el trabajo creador, el papel del ego es muy importante resultando desarrollado con él siendo muy importante después de haber sufrido un trauma. En muchos casos, después de un estado traumático, aparecen signos de culpabilidad en el sujeto. Es el papel que hace el superyó en la mente de la persona, cuando como si de un juez se tratase éste lo critica duramente y escinde a la persona que es a la vez juez y parte.

(...) su función [del superyó] es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo. (...) Hace resaltar que la función crítica así designada constituye una instancia que se ha separado del yo y parece dominar a éste, como muestran los estados de duelo patológico o de melancolía, en los que el sujeto se critica y menosprecia: “Vemos cómo una parte del yo se opone a la otra, la juzga y la critica y, por así decirlo la toma como objeto”.¹³⁶

El ego, según Ehrenzweig pasa por tres fases en el proceso creativo: fase esquizoide o fase de proyección; fase maniaca, indiferenciada o captación inconsciente y fase de reintroyección.

-La fase esquizoide o fase de proyección, es la primera fase que se puede dar en la creación. El artista proyecta las partes fragmentadas de su ego en la obra o fragmentos de su personalidad. Ehrenzweig menciona la matriz esquizoide del arte moderno por su excesiva fragmentación.

[Es la] proyección de las partes fragmentadas del ego en la obra; los elementos no reconocidamente separados aparecerán entonces con calidad de accidentales, fragmentarios, no queridos e importunamente tenaces.¹³⁷

Es la fase en que el artista cuenta con diferentes ideas, materiales o elementos que Ehrenzweig denomina fragmentos porque todavía están sin concluir en una organización definitiva.

-En la fase maniaca, indiferenciada o de captación inconsciente, el artista usa su percepción profunda e indiferenciada y va articulando los diferentes elementos fragmentados. El artista sabe que se puede perfeccionar mucho la impresión general de un cuadro o de una escultura si todas esas combinaciones formales invisibles son debidamente consideradas y confrontadas con cariño. Según Ehrenzweig el ego, en este estado de la mente más profundo, se libera del superyó fragmentador. Ehrenzweig nos dice que este estado profundo se asemeja al estado que Freud y los místicos han denominado como oceánico. Freud describió un estado oceánico que se da en la religión y dijo que el arte podría tener la misma finalidad que ésta. Los místicos también explican la sensación del sentimiento oceánico, el vacío, como un modo para conseguir la paz interior y la purificación mental.

Es el nivel "oceánico" en el que sentimos que nuestra existencia individual se esfuma y desvanece para unirse místicamente con el universo. Este nivel corresponde a la imagen de Jung del mandala y su arquetipo del niño divino autocreador.¹³⁸

Como ya hemos visto, la sensación oceánica se da cuando el niño succiona el pecho materno y en la etapa donde no diferencia su cuerpo del de la madre. Según Ehrenzweig muchos autores psicoanalíticos como Jacques Lacan, Melanie Klein, D.W. Winnicott o E. Krist vienen a decir que cualquier experiencia creativa, puede producir un estado psíquico de sensación oceánica asociando este sentimiento a una regresión infantil. Por el contrario para Ehrenzweig es la capacidad del ego de sumergirse en la captación inconsciente lo que produce el estado oceánico. Se trata de un nuevo ambiente mental en el que el artista se encuentra inmerso, una experiencia alejada de la percepción corriente del espacio y del tiempo.¹³⁹

- En la última fase, la reintroyección, parte de la oculta subestructura de la obra vuelve a entrar, a un nivel mental más alto y consciente, en el ego del artista. Es un

proceso de asimilación. La estructura completa es de nuevo reintroyectada en el ego del artista y “contribuye allí a la mejor integración de las partes de su personalidad, hasta entonces separadas.”¹⁴⁰

En esta fase a veces el autor se siente deprimido al enfrentarse al resultado de su obra. Y contempla detenidamente la obra realizada. En este momento son inevitables la revisión secundaria y la proyección de una mejor gestalt.¹⁴¹

Es cuando más se percibe la existencia independiente de la obra de arte que actúa como otra persona viva con la que conversamos y parece poseer vida propia. Este estadio más independiente de la obra implica decidir qué ha de exponerse y calcular el efecto que produce la obra realizada en una sala de exposiciones. El artista se enfrenta con lo que él ha realizado de una manera diferente al modo que lo hace en su taller.

La aceptación de que la obra posee vida independiente exige una humildad que es parte esencial de la capacidad creadora; presupone también un aminoramiento de los temores obsesivos a recibir en uno mismo las partes separadas de la propia personalidad.¹⁴²

El artista debe tener una buena relación con su obra. Si él sabe relacionarse con su obra con libertad, también la obra lo podrá hacer con otras personas.

Ehrenzweig relaciona la labor que hace el psicoanalista en su consulta con la labor creadora. Al igual que el paciente, el artista proyecta en su obra el material fragmentado o los elementos gestalt-libres por medio de una libre asociación. El analista, al igual que la obra de arte, sirve de receptáculo de estas proyecciones. El creador debe usar una visión profunda y al igual que el analista debe llevar a cabo una atención flotante que le permita ver los elementos importantes que salen a la luz. En la última fase, se da una reintroyección por parte del paciente y del artista. La interpretación y la reintroyección se hacen de una manera consciente. Será como un

renacer del ego, al igual que por medio del arte se lleva a cabo una regeneración, enriquecimiento y nueva articulación de uno mismo.

Ehrenzweig dice que al alternar entre la visión superficial y la profunda y por medio de las tres fases por las que pasa la creatividad, el ego tiene la función de equilibrar nuestra mente; es decir de solucionar o reconciliar los impulsos internos y estados del ser en oposición a las exigencias del mundo exterior.¹⁴³

Las fases que propone Ehrenzweig para explicar la creatividad nos muestran cómo en el trabajo creador también interactúan los instintos de muerte (Thánatos) y los instintos de vida (Eros), innatos a toda persona. Las investigaciones de este autor coinciden con las investigaciones de Melanie Klein sobre estos aspectos. Los instintos de muerte son la fragmentación, el ataque a la razón, los impulsos autodestructivos. Los instintos de vida son los que tienden a articular, a construir, dando lugar a nuevas creaciones. El placer estético según Ehrenzweig se da en el proceso secundario, una vez se ha concluido la obra y mientras se la ha ido formando hacia una gestalt. La interacción entre estos dos instintos forma parte de un sano funcionamiento del ego. Anton Ehrenzweig dice que sus teorías han sido posibles gracias al estudio comparativo del arte con las creaciones plásticas de los esquizofrénicos. Éstos no son capaces de sumergirse en un estado de indiferenciación y después desde un estado consciente ver lo que simboliza la representación. Tienen un ego débil que no distingue entre la realidad y la fantasía, entre la percepción consciente y profunda, por eso Ehrenzweig nos dice que su trabajo no es creativo porque no pueden pasar de la primera fase del proceso creativo, la fase esquizoide o fase de proyección.¹⁴⁴

2.5. ARTE-TERAPIA

2.5.1. ¿QUÉ ES ARTE-TERAPIA?

Arte-terapia también conocida como “psicoterapia¹⁴⁵ por el arte” es una modalidad de tratamiento que utiliza el arte como medio asistencial. Según Lilia Polo Dowmat.¹⁴⁶

Desde hace algunas décadas, el arte se utiliza terapéuticamente como rehabilitación, como catarsis y finalmente como un instrumento de autoconocimiento dirigido a personas con necesidades educativas especiales, enfermos y enfermos mentales, de prolongada internación, terminales; colectivos de cualquier edad con problemas de adaptación social, tercera edad, personas condenadas a prisión, víctimas de malos tratos, traumas de guerra, abusos de diferente naturaleza, etcétera. El espectro es tan amplio como diversos los grupos sociales y sus necesidades.¹⁴⁷

El término fue introducido en 1940 en Gran Bretaña, pero hasta 1980 no se establecieron los criterios para la formación de esta disciplina. Este tipo de terapia se ha desarrollado ampliamente en Inglaterra y Estados Unidos donde se utiliza como parte de la asistencia médica y social.

La arte-terapia se puede ofrecer como única modalidad de tratamiento o dentro de un contexto clínico como parte integrante de un conjunto de terapias. Según el Centro de estudios en arte-terapia Metáfora¹⁴⁸ que está en Barcelona:

(...) estudios recientes demuestran que los tratamientos médicos y psicológicos convencionales se ven considerablemente reforzados si se utilizan a la vez que el arte terapia de supervisión clínica o educacional para profesionales de la salud y la educación¹⁴⁹

Es una alternativa al uso exclusivo del lenguaje en la psicoterapia, usando como mediador la comunicación visual no verbal. Es un modo de llegar a la estructura psíquica de las personas a través de las propias imágenes, porque éstas llegan a donde las palabras no alcanzan.

En este modo de psicoterapia intervienen tres elementos clave que son: el sujeto, la imagen u objeto y el arte-terapeuta, creando una relación triangular. Lo más importante es la persona y su proceso de desarrollo. En arte-terapia no se trata de la libre creatividad del sujeto, se trata de usar la imagen como herramienta supletoria en la ayuda de lo que desde la psicopatología se le ha diagnosticado al sujeto. Este camino tiene más que ver con la psicoterapia y menos con la creatividad y la valoración estética.

Los medios gráficos o plásticos se utilizan para permitir al sujeto expresar, crear y sirven para hablar sobre temas o aspectos que hay que trabajar con la persona. El sujeto sabe que puede hablar de sus problemas con el terapeuta y que dicha información es totalmente confidencial. No es una terapia ocupacional¹⁵⁰, ni tampoco su finalidad es el aprendizaje y la adquisición de destrezas en las diferentes técnicas artísticas. Se parte del sujeto y lo que importa es sobre todo el proceso de creación y la interpretación que hace el sujeto de sus producciones artísticas. El usuario de la arte-terapia no necesita poseer aptitudes artísticas para beneficiarse de esta modalidad de tratamiento y normalmente no se contempla la fase de difusión o exposición de los objetos e imágenes creadas. No se le da importancia a la apreciación de dicho objeto por el “otro”, el espectador, así como al reconocimiento social. De tal modo que puede hablarse de arte entre comillas.

Los terapeutas de esta profesión normalmente realizan cursos de especialización en arte-terapia o masters, que suelen tener una duración de dos años a tiempo completo o tres años a tiempo parcial, dependiendo del país donde es realizado.

Las bases teóricas de esta disciplina son la psicodinámica,¹⁵¹ la psicología del desarrollo¹⁵² y el arte.

Existen diferentes organizaciones de arte terapeutas en el mundo que se encargan de describir la ética de la arte-terapia, desarrollar esta disciplina, promover la investigación, crear lazos entre los diferentes lugares donde se practica y sobre todo trabajar para su validez y homologación como profesión en el ámbito de la salud pública o privada, del sistema educativo y de la asistencia social.¹⁵³

En España existe la posibilidad de realizar estudios de postgrado sobre arte-terapia dentro de la Universidad de Barcelona, en el Centro Metáfora, y en La Universidad Complutense de Madrid, aunque la profesión como tal todavía no está reconocida.

En Inglaterra los estudios de Diplomatura en arte-terapia cuentan con asignaturas teóricas para formar a los estudiantes en el ámbito de la psicología y de las aplicaciones de la arte-terapia. Dentro de lo que se denomina Professional Studies [Estudios Profesionales] se imparten las asignaturas de: Dinámica de grupos, Escuelas de psicología, Psicopatología general, Psicopatología infantil y Ética profesional. También asisten a conferencias sobre terapias creativas o impartidas por arte-terapeutas, realizan comentarios de textos y prácticas en centros asignados con supervisión. En cuanto al trabajo práctico que se realiza en el periodo de formación, al estudiante se le adjudica un centro donde llevar a cabo sus prácticas. Deberá realizar informes que han de ser entregados en el centro asignado y que recojan las imágenes realizadas por cada sujeto, la interpretación del que ha realizado la imagen, lo que ha ocurrido en cada sesión, así como las consideraciones oportunas del tipo de trastorno mental que se está tratando.

2.5.2. ORIGEN DE LA ARTE-TERAPIA. JUNG Y EL PODER AUTORREGULADOR DE LA PSIQUE

Desde 1801 hay constancia en los textos de psiquiatras como Pilippe Pinel o Benjamín Rush de la producción artística en los psiquiátricos por parte de los enfermos mentales. En 1845 Pliny Earle, publicó un ensayo sobre la producción pictórica de los enfermos mentales. Se extendió de manera generalizada la idea de considerar a los locos como personas más creativas que las demás personas. Era una idea romántica sobre la locura y la creatividad artística, donde parecía que se trataba de una relación de causa y efecto. Esta idea, sin embargo ya aparece en Aristóteles quien menciona la relación entre las mentes creativas y la bilis negra. En su obra *Problemata* se pregunta sobre el por qué de la melancolía. Desde los antiguos griegos hasta el renacimiento se consideró la melancolía o bilis negra como la causa de las enfermedades mentales y se asociaba al poeta y al artista.¹⁵⁴

Aristóteles afirmaba que (...) “los poetas eran claramente melancólicos”. Las mentes creativas están enfermas o, por lo menos según los antiguos, están alojadas en un cuerpo en el que predomina la bilis negra, la causa de la demencia.¹⁵⁵

La asociación entre creación y enfermedad psíquica se extendió tanto a los estudios sobre la producción artística de los enfermos mentales como a la de los artistas. Así lo reflejan psiquiatras como el británico Forbes Winslow, el antropólogo italiano César Lombroso y el psicopatólogo Karl Jaspers¹⁵⁶. En 1830 Winslow hizo un trabajo que tituló *Sobre la locura del hombre genio*, en 1864 Lombroso publicó un libro titulado *El genio y la locura*¹⁵⁷ y en 1922 Jaspers publicó *Genio artístico y locura Strindberg y Van Gogh*. En este último, se relaciona la supuesta enfermedad mental de estos artistas con su obra. Psiquiatras como Max Simon hicieron categorías

diagnósticas a partir de las producciones artísticas, pudiéndose interpretar la enfermedad mediante sus creaciones.

A comienzos del siglo XX se acuñó el uso clínico del término esquizofrenia y las producciones artísticas de estos enfermos mentales tuvieron un papel cada vez más importante tanto para su diagnóstico como para su tratamiento. También se relacionaron los aspectos formales que presentaban estas producciones con las obras de artistas como Vasilie Kandinsky o Paul Klee.

En 1922 el psiquiatra Hans Prinzhorn publicó un libro titulado *Bildneri der Geisteskranken* [La producción artística de los enfermos mentales]. Él realizó junto con Wilmann el proyecto Heidelberg. Consistió en seleccionar las creaciones más selectas que hicieron los enfermos de largo internamiento de diferentes sanatorios mentales para su exposición. El 70 % de los pacientes seleccionados eran esquizofrénicos. La colección Heidelberg y el libro citado de Hans Prinzhorn, tuvieron gran relevancia en vanguardias artísticas europeas como el Surrealismo y el Expresionismo¹⁵⁸, así como en artistas y escritores como Antonin Artaud. También tuvieron influencia sobre psicoanalistas como Jacques Lacan.

Uno de los trabajos que queremos destacar de la colección Heidelberg, hoy conocida como colección Prinzhorn, por la semejanza que mantiene con obras de la autora a la que se dedica este estudio, es el realizado por Katharina Detzel.

El británico R.D. Laing, gurú de la psiquiatría en los años setenta, defendía a ultranza que los dementes son más creativos que quienes no lo son¹⁵⁹. Para él la locura es una respuesta creativa a un mundo insoportable: la familia, o quizás incluso la sociedad, está afectada de una locura destructiva; aquellos a los que la sociedad etiqueta como enfermos mentales lo único que hacen es reaccionar ante la locura que les rodea renovándola creativamente.¹⁶⁰

Sin embargo y contradiciendo todas las aproximaciones anteriormente citadas, de acuerdo con el escritor y crítico de arte Peter Fuller¹⁶¹, tal como se expresa en el



Trabajo artístico de Katharina Detzel.

prólogo del libro *Pictures at an exhibitions Selected Essays on Art Therapy*, entendemos que el arte no es un síntoma¹⁶² y que de ninguna manera se trata de una relación de causa (locura) y efecto (arte). Tanto el lenguaje hablado o escrito como la creación de imágenes y objetos, son representaciones simbólicas de carácter universal que recogen los pensamientos y cultura del autor en su época, sirven para promover la autoexpresión, la creatividad, la innovación, el juego, la contemplación, la relación con los demás y el desarrollo personal del artista. Desde este punto de vista, tanto para los enfermos mentales como para los artistas que han mostrado alguna supuesta

patología, como dice el psiquiatra Vallejo Nágera, la producción artística es lo mejor que les estaba ocurriendo. La actividad del arte no se debe patologizar, sería algo así como si patologizamos el hecho de que una persona se exprese por medio del lenguaje hablado.

Además, en la enfermedad mental de carácter grave, en los momentos de crisis extrema aparece un bloqueo total en el individuo que no le permite concentrarse y expresarse, funciona como un obstáculo para su creatividad y es una fuente de sufrimiento para el individuo.

Hay que tener presente que la enfermedad mental de carácter grave, o los momentos de crisis extrema en un proceso psicopatológico, parecen ser un bloqueo, un obstáculo, una dificultad para la creación más que como algo que la facilite y potencie. Sobre este particular parece existir un acuerdo bastante general:

“Entonces el pintor deja de pintar, el músico de componer, el poeta de escribir, el sabio de pensar, el profeta de hablar.[...] la alienación mental, [...] la demencia y los accesos violentos, la de la exaltación y la sinrazón, la mirada extraviada, ofuscada, alelada, [...] esa no permite ningún tipo de creación”.¹⁶³

Siguiendo con la exposición del origen de la arte-terapia, debemos mencionar a Carl Gustav Jung ya que es considerado en los textos de esta disciplina, una de las claves de su origen.

Los primeros usos terapéuticos del arte en psicoterapia los realizó el psicoanalista Carl Jung, utilizando la pintura, un arte que él mismo practicaba.¹⁶⁴

Entre 1913 y 1919 Jung vivió unos años difíciles. Comenzó a tener una avalancha de sueños, un agolpamiento de imágenes que no cesaron durante años. Estos sueños no constituían una ayuda, sino que daban lugar a un aumento de sensación de desasosiego. Según Jung este viaje interior por el inconsciente, fue muy peligroso.

Refiriéndose a este viaje interior, mencionó posteriormente que era un camino de muerte en el que muchos se habían perdido. Nietzsche y Hölderlin se estrellaron allí.¹⁶⁵

Usó el método analítico pero no le sirvió y probó en él mismo lo que luego sería la esencia de su tratamiento de psicoterapia. Se abandonó a los impulsos del inconsciente y retomó un juego que hacía de pequeño, un juego con piedras. Después de acabar con sus pacientes iba todos los días a la playa, cogía guijarros y construía aldeas. Durante estas construcciones brotaban en él fantasías que iba redactando cuidadosamente.

Para él siempre fue fundamental el encuentro con las piedras. Trabajando sobre ellas, o construyendo, solía solucionar el estancamiento interno que surgía en determinados momentos vitales¹⁶⁶

El uso de los montajes de piedras y de la pintura continuó como método de análisis y liberación en su vida posterior.

Para Jung la imagen es un aspecto fundamental del lenguaje de la psique, es el idioma natural de la fantasía. Por este motivo la configuración de imágenes de dos y tres dimensiones es un método apropiado y terapéutico para trabajar con el inconsciente y la exploración psíquica.

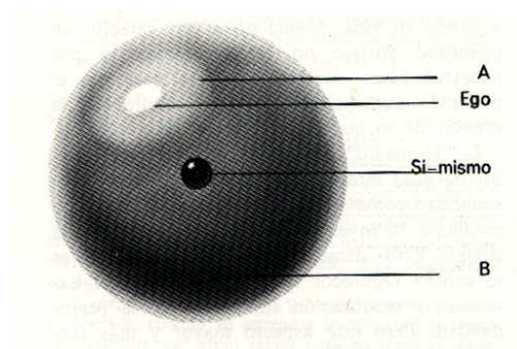
Mi experimento me afirmó en la convicción de lo valioso que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones¹⁶⁷

La teoría del inconsciente de Jung es diferente a la de Freud. La teoría de Jung habla del inconsciente colectivo y el inconsciente personal. Al igual que el ser humano comparte unos rasgos anatómicos con los demás seres humanos por encima de las diferencias de raza y cultura, el inconsciente también tiene una estructura que responde al carácter de esta colectividad a la que pertenecemos. Para Jung, el inconsciente ocupa la mitad del ser de una persona, el lenguaje del inconsciente son los símbolos y su medio de comunicación son los sueños. La función de los sueños es la de compensar la psique del individuo. Además Jung vio en ciertos sueños la señal de algo premonitorio, por este motivo también consideró que el inconsciente tenía a

veces una función de guía, que nos podía avisar o dirigir hacia futuras vivencias. Como la función de los símbolos y la de los sueños es la de compensar la psique generando una conexión más apropiada entre el inconsciente y la conciencia, Jung animó a sus pacientes a que produjeran cuadros de sus sueños. Jung usó la pintura, el dibujo, la escritura y el modelado como las maneras para crear puentes entre el inconsciente y el consciente. Estos trabajos no se realizaban en presencia del terapeuta como se hace en arte-terapia en la actualidad, se traían ya hechos de casa y su interpretación servía a Jung como una primera modalidad de exploración de la persona.

Jung realizó viajes al norte de África, a Nuevo México, Kenia y Uganda, haciendo un estudio de carácter antropológico que dio lugar a un libro dirigido al público en general titulado *El hombre y sus símbolos* (1964). En este libro Jung y otros autores explican tanto su idea del inconsciente como las conexiones que se dan en las diferentes culturas entre el arte, los símbolos, las leyendas y los mitos.

Además de la importancia de la fantasía y del poder terapéutico que atribuyó Jung al dibujo de las imágenes de los sueños, es importante su idea sobre la capacidad de autorregulación de la psique. En el núcleo de la psique se halla lo que Jung denominó como el “sí-mismo”.¹⁶⁸



Jung atribuyó una importancia especial a la obra de arte en el proceso de autorregulación. En ella no encontró indicios psicopatológicos y/o neuróticos, sino signos de lo que él llamaba el “sí-mismo”. Según Jung, éste “sí-mismo” tiene gran significación para la psique, tanto para autorregularse como para otorgar seguridad y desarrollo al individuo.

El arquetipo¹⁶⁹ del “sí-mismo”, es el arquetipo de la totalidad. Así, aparece en el contenido de lo religioso, los mitos, los sueños y leyendas de todo el mundo. El Mandala y las representaciones de los dioses son símbolos arquetípicos del “sí-mismo”.

Jung dio mucha importancia al proceso de individuación. Esto es, al proceso de crecimiento personal donde la persona participa conscientemente. Según él, un proceso de individuación efectivo, es el acuerdo consciente con nuestro mundo interior. Las obras de arte tienen a la vez un carácter inconsciente y un desarrollo consciente. Según Jung, muy próximo a Ehrenzweig en este punto, el arte contribuye al proceso de equilibrar nuestra psique y a nuestro proceso de crecimiento personal consciente. Además Jung dio gran importancia a los símbolos, por su capacidad para unir lo opuesto:

La reminiscencia de recuerdos infantiles y la reproducción de formas arquetípicas de la conducta psíquica pueden crear un horizonte más amplio y una extensión mayor de consciencia, a condición de que se consiga asimilar e integrar en la mente consciente los contenidos perdidos y luego recuperados. Puesto que no son neutrales, su asimilación modificará la personalidad al igual que ellos tendrán que sufrir ciertas alteraciones. En esa parte de lo que se llama “proceso de individuación” (...) la interpretación de los símbolos desempeña un papel práctico importante. Porque los símbolos son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos dentro de la psique.¹⁷⁰

Según Jung, tanto la interpretación de la obra que hace su creador como la obra misma, no son sino acciones compensatorias para la autorregulación de la psique.

A menudo las manos saben resolver un enigma con que el intelecto trabaja en vano¹⁷¹

El acercamiento de Jung a la pintura en el contexto terapéutico es iconográfico, pues analiza los iconos donde identifica el “sí-mismo,” los arquetipos, el simbolismo y puede tener en cuenta también las variaciones de color.

Algunos seguidores de Jung han creado una especie de tipologías sobre el significado de diferentes símbolos para la interpretación de los dibujos considerando el significado de elementos recurrentes como “la montaña”, “el sol”, “la espiral”, etc. Según Tessa Dalley existen tipologías simbólicas muy diversas entre los psicoanalistas Jungianos que muestran enfoques distintos de la imagen.¹⁷² Entre ellos podemos citar a Gregg Furth, quien tras quince años de estudio sobre los niños y adultos con problemas mentales, en su libro *El secreto mundo de los dibujos, sanar a través del arte* (1998), presenta los elementos esenciales para descifrar y comprender los dibujos como revelaciones del estado de una persona cuando los hace. Es un juego misterioso y a la vez una labor científica. Según Gregg Furth:

Por lo general, considero que ninguno de los elementos esenciales de un dibujo puede indicar por sí solo lo que ocurre en la psique del paciente. Hay que analizar una serie de dibujos, considerando todos sus elementos esenciales, antes de hacer un diagnóstico o un pronóstico.¹⁷³

El artista y arte-terapeuta David Maclagan explica las ideas de James Hillman, psicólogo norteamericano discípulo de Jung, sobre la importancia terapéutica del arte desde la perspectiva arquetípica de esta manera:

Desde una perspectiva arquetípica, la importancia de la pintura no es el hecho de que es un formulario de la expresión personal de un individuo, sino más bien la situación opuesta: como un testimonio de una dimensión de la psique más allá del individuo¹⁷⁴

Cuando hablamos de psicoterapia por el arte o arte-terapia, existen diversas orientaciones derivadas de las distintas escuelas de psicología. Así podemos hablar de arte-terapia y psicoeducación, arte-terapia conductual, arte-terapia cognitivo-conductual, arte-terapia dirigida al desarrollo cognitivo, arte-terapia gestalt, arte-terapia humanista, arte-terapia expresiva centrada en la persona, arte-terapia transpersonal, y arte-terapia de orientación analítica. Entre las escuelas de psicología citadas, salvo en la última, no existe una manera de abordar la creación de imágenes y objetos. En este sentido, en estas prácticas predominan los criterios y pautas que cada escuela toma a la hora de tratar a un paciente. Las escuelas que más se han ocupado del estudio de las imágenes y objetos o de la relación de éstos con la persona son las de orientación analítica tal y como hemos podido ver a través de los anteriores apartados de la tesis. Por este motivo dentro de los intereses de la arte-terapia se encuentran las teorías de Jung y de Freud así como las de Lacan, Winnicott y Melanie Klein.

(...) atendiendo al carácter multidisciplinar de la arte terapia, existen diversas orientaciones derivadas de los distintos enfoques de la teoría psicológica y de la psicoterapia. De este modo, existe un amplio abanico de las tendencias que se practican actualmente cuando hablamos de psicoterapia por el arte.¹⁷⁵

La arte-terapia es un área todavía joven y al no haber unas bases específicas de arte-terapia dentro de las diferentes escuelas de psicología, muchos arte-terapeutas actuales han publicado sus prácticas y consideraciones llevadas a cabo. Estos libros sirven de referencia para los estudiantes y como material específico de esta disciplina. Entre los terapeutas más prestigiosos podemos citar a Tessa Dalley¹⁷⁶, Harriet Wadeson¹⁷⁷ y David Maclagan¹⁷⁸.

2.5.3. EL TERAPEUTA, LENGUAJES DE EXPRESIÓN UTILIZADOS Y APLICACIONES DE LA ARTE-TERAPIA

Existen muchos artistas que tras formarse como arte-terapeutas, ponen al servicio de la terapia sus conocimientos de arte y de psicología. Sin embargo, estos artistas deben de saber distinguir muy bien entre las exigencias del arte y las de la arte-terapia y no se deben dejar seducir por las cualidades estéticas de las imágenes que sus pacientes les presentan. En esto coincidimos con la reflexión de Rudolf Arnheim cuando dice:

Para que la relación terapéutica esté bien encarrilada debe existir un entendimiento total de la diferencia entre el arte como profesión y el arte como terapia¹⁷⁹

En la arte-terapia la relación entre el usuario y el terapeuta es fundamental, es un baile doble de empatía y reflexión. Cada sesión debe de estar muy bien preparada de antemano por parte del arte-terapeuta. Los trabajos dentro de psicoterapia se hacen en una atmósfera muy vigilada y en un entorno tranquilo donde haya suficiente luz y la discusión y evaluación de lo realizado se hace entre el cliente y el terapeuta. El terapeuta se debe acercar a los modos de pensamiento del cliente, a su modo de simbolizar, saber cuales son los problemas importantes que esa persona tiene. El terapeuta ha de tener una actitud abierta ante ese ser complicado que se le presenta. El terapeuta intenta que se superen las inhibiciones y estimula la espontaneidad del sujeto. En muchas ocasiones la persona muestra una resistencia inicial para la creación de imágenes y objetos y el arte-terapeuta le debe estimular en el trabajo. El terapeuta debe desarrollar un sentido espontáneo para producir lo que se denomina respuesta creativa¹⁸⁰. Con el tiempo, el terapeuta sabe cómo se hiere a sí misma esa persona, cómo se ama, cómo se engaña, etc. e intentará reforzar tanto la aceptación de

sí mismo como su amor propio. La imagen y/u objeto que va creando el cliente funciona como una extensión de su persona e informa tanto al terapeuta como al cliente aunque de diferente manera. El terapeuta aprende sobre los temas, los símbolos, el estilo, el trazo... que utiliza esa persona. El material significativo aparecerá una y otra vez. Al usuario su obra le habla mucho más directamente y siendo responsable de ella, la interpreta, siendo esta información de gran valor para su desarrollo personal.¹⁸¹

Las conversaciones sobre las obras son constantes entre el terapeuta y su cliente dando a este último un papel activo, pues mediante la creación y la exploración del significado de sus propias obras entra en contacto consigo mismo¹⁸²

El terapeuta no interpreta los trabajos, más bien intenta reforzar la exploración del cliente a través del “arte”. Usará preguntas como ¿qué representa esa forma?, en vez de ¿qué es esa serpiente?. El cliente sabe que va a haber una confidencialidad absoluta sobre lo que hable, y el terapeuta protegerá siempre la identidad de esa persona. El arte-terapeuta hará una documentación completa de las prácticas que se han llevado a cabo anotando todo lo que ha ocurrido. Dependiendo del contexto este trabajo puede hacerse a continuación, aunque el arte-terapeuta puede ir anotando en el momento de la sesión los datos que crea oportunos de una manera que no resulte incómoda ni entorpezca el trabajo del usuario. Lo ideal es ir haciendo un fichero de cada persona, fotografiar cada uno de los dibujos y objetos que ha realizado y anotar, las conversaciones que han surgido a raíz del dibujo, las preguntas que se le practicaron al sujeto, momentos en que la persona ha dejado de dibujar, cantidad de dibujos realizados el mismo día, sus reacciones así como su nombre y la fecha.

Los lenguajes de expresión artística en los que se apoya la arte-terapia son el dibujo, la pintura, la escultura, el collage, la fotografía y el vídeo. Son algunos de los

medios que se usan en el arte. En el uso de estos diferentes medios, intervienen diferentes modos de trabajo y se despiertan diferentes aspectos perceptivos, motrices y expresivos del sujeto.

Los materiales que se van a usar en la sesión deben ser cuidadosamente seleccionados de acuerdo a la capacidad y manejabilidad del cliente. Por ejemplo, los lápices, los bolígrafos y las pinturas de cera se consideran apropiados y fáciles de utilizar para todas las personas en general, mientras que por ejemplo la arcilla, aunque su contacto es muy agradable y hay muchas personas que le atribuyen una cualidad muy placentera por la sensación que produce en su contacto, es más difícil de manejar de modo controlado.

También existen otros medios como la poesía, la narración, el drama, el psicodrama, la danza, el movimiento corporal y la música, pero el uso de estos en psicoterapia toma el nombre de “terapias creativas”. Se aprecian como especialidades afines pero diferentes a la arte-terapia dando lugar a los tratamientos de psicoterapia denominados musicoterapia, dramaterapia, danzaterapia etc.

Existen diferentes maneras de llevar a cabo el trabajo de la arte-terapia así como diferentes contextos. Su ámbito de aplicación es muy diverso empleándose para el tratamiento psicoterapéutico de la anorexia, geriátricos, psiquiátricos, tratamientos paliativos (con enfermos de cáncer y/o Sida), en los Centros de salud de día, en personas con retraso mental, cárceles, centros de toxicómanos, personas excluidas del ámbito social, en personas con autismo, etc. En todos estos casos, el terapeuta parte de la persona, trabajando los aspectos que en cada caso se consideran adecuados para que evolucione el sujeto. En algunos libros de arte-terapia, aparece cada patología junto a las funciones que se deben ejercitar y casos concretos de prácticas

llevadas a cabo. Aparece la descripción de las funciones que puede cumplir la arte-terapia en determinados casos como desórdenes afectivos, (depresión, psicosis maniaco-depresiva, suicidio...), esquizofrenia, neurosis, adicción, retraso mental...de forma diferenciada, de manera similar a como pueden aparecer las enfermedades mentales en el *DSM-IV*. Esta información presenta descripciones de las producciones que se han llevado a cabo junto con un usuario concreto. Aunque pueden existir similares características formales en cuanto al modo de llevar a cabo la creación de una imagen y/u objeto entre personas que presentan un mismo tipo de trastorno, este material no se debe tomar como clasificación ilustrativa de los modos de dibujar o significado de simbologías de acuerdo a las diferentes enfermedades mentales, problemas o estructuras psíquicas. Como ya hemos dicho, siempre se parte del sujeto en cuestión y el psicoterapeuta se centra en el conocimiento de la persona y en su individualidad. El uso de estas características que podemos encontrar en un libro de arte-terapia para hacer una interpretación asociativa entre los elementos formales que intervienen en la imagen y/u objeto y el problema que se está tratando sin tomar en cuenta al sujeto, realmente es muy peligroso. Según David Maclagan, por la influencia psicoanalítica, las interpretaciones de las obras se traducen a formas o significados figurativos. El material o características que hay sobre las prácticas llevadas a cabo ante un determinado problema, deben de servir al arte-terapeuta, no como claves indiscutibles de razonamiento para la interpretación y lectura de una imagen porque si tomamos las lecturas figurativas y asociativas de una determinada enfermedad como si se tratase de un manual podemos arrojar sobre el individuo problemas que no tiene. En este sentido, ocurre algo similar a lo que decía Jung a propósito de la interpretación de los sueños y los símbolos:

Ningún símbolo onírico puede separarse del individuo que lo sueña y no hay interpretación definida o sencilla de todo sueño. Cada individuo varía tanto en la forma en que su inconsciente complementa o compensa su mente consciente que es imposible estar seguro de hasta qué punto pueden clasificarse los sueños y los símbolos.¹⁸³

Por esta razón yo siempre decía a mis alumnos: “Aprendan cuanto puedan acerca del simbolismo; luego, olvídenlo todo cuando estén analizando un sueño.” Este consejo es de tal importancia práctica que hice de él una norma para recordarme que jamás puedo entender lo suficiente el sueño de otra persona para interpretarlo correctamente.¹⁸⁴

La arte-terapia está especialmente indicada en el tratamiento con niños porque da lugar a una representación simbólica que para ellos es muy familiar y puede resultar mucho más a su alcance que el lenguaje hablado. Por este motivo muchos psicólogos, psicoanalistas y psicoterapeutas infantiles han usado este medio desde hace tiempo. Winnicott utilizó lo que llamaba “el juego del garabato” en sus consultas psiquiátricas con niños como desarrollo del método de “libre asociación” de ideas.

Winnicott y el niño comenzaban con una hoja de papel y un lápiz. Winnicott dibujaba un garabato en su hoja e invitaba al niño a convertirlo en una cosa mediante añadidos. Invariablemente, lo que el niño añadía tenía un significado especial. Siguiendo con esa tarea y participando en ella, Winnicott atraía el interés del niño. Al final acababa por surgir un tema que revelaba las preocupaciones del paciente.¹⁸⁵

Es significativo el hecho de que es en la escuela, a través del dibujo, donde en muchos casos se desvela el abuso sexual a niños.

Según la arte-terapeuta Helena González¹⁸⁶, uno de los contextos en los que más claro se ve el valor que tiene la arte-terapia para el sujeto es en el caso de los niños con problemas extremos como el autismo o la psicosis. La imagen es una representación simbólica que se encuentra entre el lenguaje y la forma, y en estos casos podemos ver que la producción de imágenes tiene tanta importancia como la palabra. Estos niños tienen verdaderos problemas para simbolizar y en este sentido, las mismas dificultades que presentan en el lenguaje las tienen a la hora de crear una imagen.

Los niños con autismo severo no son capaces de usar la imagen como un medio representacional y cuando se les pregunta sobre qué es eso que han dibujado en muchos casos son muy literales y contestan que “es pintura”. Tienen problemas para simbolizar, y con la arte-terapia se intenta hacerles ver que esas rayas de pintura podrían también ser la representación de algo que existe en la realidad. Se les intenta hacer ver que las demás personas usan representaciones simbólicas en la comunicación, se les informa de lo que es el mundo de “los normales”, y se trabaja sobre la representación para que el mundo sea más tolerable para ellos.

2.5.4. FUNCIONES DE LA ARTE-TERAPIA

Tanto la célebre arte-terapeuta Harriet Wadeson como Helena González, ven en la arte-terapia un modo de acompañar al sujeto y posibilitar un mayor bienestar y crecimiento personal, más que un tratamiento o un modo curativo, así lo expresa Harriet:

Yo veo la psicoterapia principalmente como un proceso educativo que ayuda a la gente con problemas en la vida más que como un tratamiento para una enfermedad. Este proceso educativo no se trata del cognoscitivo sino que estaría entendido como algo que facilita su crecimiento emocional.¹⁸⁷

Harriet Wadeson nos habla sobre el sentido y la creatividad que debe de usar una persona en su vida. Las personas que sufren desórdenes nerviosos buscan en la psicoterapia el sentido y el afronte de su vida, el ser conscientes de cómo se sienten, cómo actúan y lo que quieren y precisamente se dirigen ahí para conseguir su bienestar honestamente e ir trabajando aspectos de su vida que los dificultan. Las funciones que puede cumplir la arte-terapia son diversas y están unidas a las necesidades y limitaciones de la persona con que se trabaja. En algunos casos los

aspectos a tratar quedan dictados por un grupo de psicoterapeutas. Entre las funciones que cumple esta disciplina de una manera generalizada y salvando las diferencias entre los diferentes tipos de casos a los que se aplica, podemos destacar además de la citada por Harriet y Helena González las siguientes:

- Proveer al sujeto de una experiencia en que se moviliza el deseo de autoexpresión y construcción de imágenes y/u objetos, trabajando al mismo tiempo algún aspecto de interés de la patología que se está tratando.
- Proporcionar una actividad para personas que están en un centro ya se trate de Centros de Día, Centros de Educación Especial, cárceles, hospitales, geriátricos, psiquiátricos y centros específicos de Arte-terapia.
- Enseñarles y experimentar con lenguajes artísticos, no verbales, que les brinden nuevas experiencias y bienestar.
- Promover la función simbólica. Además del lenguaje, el ser humano posee otras formas de representación simbólica para la comunicación y expresión como el arte. La creación de imágenes es una capacidad que está en las experiencias prelingüísticas. Se desarrolla en los primeros años de vida, antes de aprender a manejar bien el lenguaje. La capacidad de simbolizar accede a la realidad a través de otro código.
- En el tratamiento de traumas, los símbolos nos sirven para reemplazar la realidad por medio de sustitutos. En ocasiones el hecho de enfrentarse al trauma por medio de la imaginación y representarlo simbólicamente, puede tener cierto efecto momentáneo como si este hecho se hubiera llevado a cabo en la realidad. Estas creaciones e interpretaciones que hace la persona no

siempre actúan como meras fantasías. Tendemos a considerar la realidad física como la única realidad que cuenta, pero los seres humanos somos en esencia seres mentales y las cosas nos afectan como experiencias mentales. En este sentido, por medio de la representación se intentará trabajar el conflicto, trastorno o vivencia traumática.

- Servir de puente allí donde la palabra se hace un nudo por la dificultad de hablar de una situación dada. En este caso, la imagen puede ayudar a expresar un aspecto doloroso determinado.

Para muchas personas es difícil expresar con palabras sus sentimientos, emociones y contradicciones. Los objetos de creación realizados en las sesiones de arte terapia pueden ayudar a expresar aquello que no podemos expresar con palabras.¹⁸⁸

Cuando la producción artística sirve de puente, se da lo que Harriet Wadeson denomina proceso de objetivación. Esto es, los sentimientos o las ideas se sacan al exterior, al objeto (cuadro, dibujo, escultura etc.) El objeto de arte permite al individuo separarse de sus sentimientos y reconocer su existencia y por medio de una repetición de este trabajo, los sentimientos se pueden integrar en el sujeto de una manera más objetiva.¹⁸⁹

- Función de equilibrar. De acuerdo con las teorías de Ehrezweig y de Jung, el proceso creativo sirve para equilibrar, compensar y autorregular la psique. Y en el ámbito de la arte-terapia para ayudar al sujeto a evolucionar y buscar cierto equilibrio tal y como afirma F. Medieros Paiva:

El arte no es, por tanto, tan solamente una forma de transmitir cultura, sino es también, sobre todo para nosotros psiquiatras, psicólogos y sociólogos, un modo de equilibrar y reequilibrar la personalidad, tanto de algunos enfermos, como aun de muchos otros individuos en momentos de inestabilidad.¹⁹⁰

Notas: 2. ACERCAMIENTOS AL ARTE DESDE EL PSICOANÁLISIS

¹ MOLINER, M., *Diccionario de Uso de Español*, Gredos, Madrid, 2000, p.1139

² PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de Psicología*, Akal Ediciones, Madrid, 1998, p.456

³ Vid., SCHNEIDER ADAMS, L., *Arte y Psicoanálisis*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p.14

⁴ FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1990, orig.1970, p.7

⁵ *Ibidem*, p.9

⁶ Es el conjunto de deseos amorosos y hostiles que el niño/a experimenta respecto a sus padres. Edipo es una etapa de la vida que se da entre los dos y cinco años de edad. En la forma llamada “positiva” el complejo se presenta como en la historia de Edipo Rey: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma “negativa” se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. El complejo de Edipo desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano. Cfr., LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.-B. , *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, D.), Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1996, orig.1967, pp.61-62

⁷ Esta noción fue introducida por Freud y se usa como sinónimo de instinto y de un empuje que hace tender a la acción. La pulsión tiene por tanto una meta que induce a la satisfacción y la descarga de energía que está bloqueada y un objeto con respecto al cual se puede alcanzar esa meta. Freud tiene un concepto dualista de su teoría de las pulsiones. Por una parte están las pulsiones de vida (que abarcan la pulsión sexual o pulsión libidinal y la pulsión de autoconservación) y por otra parte está la pulsión de muerte (pulsiones agresivas o de destrucción). Según él estas dos pulsiones son innatas al ser humano. Cfr., PAROT, F., DORON, R., op. cit., pp.468-469

⁸ *Ibidem*, p.484

⁹ La posición clásica del paciente es estar tumbado en un diván aunque actualmente también se hace la sesión sentados frente a frente y también existen terapias de grupo.

¹⁰ *Ibidem*, p.456

¹¹ SCHNEIDER ADAMS, L., *Arte y Psicoanálisis*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p.16

¹² Cfr., KRIS, E., *Psicoanálisis y arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964, p.23

¹³ SCHNEIDER ADAMS, op.cit., p.17

¹⁴ En el apartado 2.3.3. de esta tesis doctoral mostraremos la teoría de Winnicott.

¹⁵ *Ibidem*, p.18

¹⁶ *Ibidem*, p.21 En el apartado 2.4. de esta tesis doctoral, veremos la teoría de Anton Ehrenzweig sobre la creatividad.

¹⁷ *Ibidem*, p.22

¹⁸ Cfr., GOMBRICH, E.H., *Freud y la psicología del arte*, Barral Editores S.A., 1971, p.11

-
- ¹⁹ Ibidem, p.15
- ²⁰ FREUD, S., *Psicoanálisis del Arte*, Alianza Editorial, Madrid,1987, orig.,1970, p.33
- ²¹ Ibidem, p.74
- ²² FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, orig.,1970, p.12
- ²³ Cit., ZANÓN, A., “La sublimación en Freud y en Lacan”, *El Calderero nº42*, Junio 1996, p.37
- ²⁴ LAPLANCHE J./ PONTALIS J-B., *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1996, p.415
- ²⁵ Ibidem
- ²⁶ FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, orig.,1970, p.15
- ²⁷ PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de Psicología*, Akal Ediciones, Madrid,1998, p.531
- ²⁸ ZANÓN, A., op. cit., p.38. Louise Bourgeois está de acuerdo con Freud en el aspecto de cordura o capacidad de mantenerse sano que puede proporcionar la sublimación al ser humano. En este sentido en dos de sus instalaciones, la *Cell I* de 1991y *Precious Liquids* de 1992, escribió “Art is the guarantee of sanity”, [El arte es una garantía de cordura].
- ²⁹ Aunque Freud sólo incluye la actividad artística e intelectual como modos de sublimación completa, el exprofesor de clínica psiquiátrica y expresidente de la Asociación Psicoanalítica de Argentina, Jaime I. Szpilka, incluye la práctica religiosa como actividad donde se da el proceso de sublimación. Según él en cierta manera, la religión guardaría relación con la fantasía artística y con el trabajo intelectual. Cfr., SZPILKA, J.I., “ La sublimación”, *Revista de Psicoanálisis. APM, 1995 n°extra*, p.37
- ³⁰ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J-B. .op. cit., pp.416, 417
- ³¹ Cfr., Ibidem, p.417
- ³² KRIS, E., *Psicoanálisis y arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964, p.34
- ³³ Con independencia de la utilización específica que del término fantasmático se haga en la teoría psicoanalítica por parte de distintos autores, en esta tesis se utilizará su acepción común de acuerdo a la definición que de él da el diccionario de la Real Academia Española. “Fantasmático, ca. (De fantasma). 1. adj. Psicol. Dicho de una representación mental imaginaria: Provocada por el deseo o el temor.”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2007, “Diccionario de la lengua española-Vigésima segunda edición”, <http://www.buscon.rae.es/draef/>
- ³⁴ FREUD, S., “El creador literario y el fantaseo”(1908[1907]) en *Obras Completas, Vol. 9 (1906-1908)*, Amorrortu Editores, 2000, orig.,1978, p.127
- ³⁵ Cfr., Ibidem, pp.127-136
- ³⁶ SCHNEIDER ADAMS, L., op. cit., p.132
- ³⁷ Ibidem
- ³⁸ Cfr., MICHELENA, M., “Cien años de cesión y de incesto, El proceso sublimatorio en Gabriel García Márquez”, *Revista de Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Madrid, n°Extra*, 1995, pp.81-94

-
- ³⁹ FREUD, S., op. cit., p.128
- ⁴⁰ FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, orig.,1970, p.11
- ⁴¹ Ibidem, p.12
- ⁴² GOMBRICH, E.H., *Freud y la psicología del arte*, Barral Editores S.A., 1971, p.40
- ⁴³ FREUD, S., *Psicoanálisis del Arte*, Alianza Editorial, Madrid,1987, orig,1970, p.48
- ⁴⁴ Ibidem, p.24
- ⁴⁵ Ibidem, p.20
- ⁴⁶ Ibidem, p.48
- ⁴⁷ Ibidem, pp.51-52
- ⁴⁸ Además de Meyer Shapiro y Gombrich, Rudolf Arnheim y Vygotski también mostraron su oposición a las aproximaciones de Freud al arte. Una de las críticas de Arnheim la podemos ver en su artículo “Artistic symbols-Freudian and otherwise” (1953), donde reprende el hecho de basar sus afirmaciones sólo en algunas pruebas, y porque considera que una obra de arte tan solo refleja el deseo oculto del artista. Cfr., MARTY, G., *Psicología del arte*, Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1999, p.117 Por el contrario, el psicoanalista Ernst Kris, que trabajó con Freud, afirma que sus investigaciones fueron realizadas con absoluta minuciosidad y “su obra consiste en continuas tentativas de unificar observaciones detalladas por medio de un armazón explicativo y en revisar la teoría de tal modo obtenida, a la luz de nuevos datos o impresiones empíricos.” Cfr., KRIS, E., *Psicoanálisis y arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964, p.20
- ⁴⁹ FREUD, S., op. cit., p.75
- ⁵⁰ HARARI, R., *Polifonías del arte en Psicoanálisis*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, p.26
- ⁵¹ Ibidem
- ⁵² SEGAL,H., “Un enfoque psicoanalítico de la Estética”, en *KLEIN,M.,Obras Completas 4*,Editorial Paidós, Buenos Aires,2ªEdición 1979.orig,1955, p.372
- ⁵³ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.-B. , *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, Daniel), Ediciones Paidós Ibérica S.A. , Barcelona, 1996, orig.1967, pp.365,366
- ⁵⁴ SEGAL, H., op. cit., pp.372,373
- ⁵⁵ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.-B. , op. cit., p.365
- ⁵⁶ KLEIN, M., RIVIÈRE, J., *Amor, odio y reparación*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 5ªEdición 1982, orig, 1937, pp.9-10
- ⁵⁷ Ibidem, p.90
- ⁵⁸ Ibidem, p.117
- ⁵⁹ Ibidem, p.67
- ⁶⁰ Ibidem, pp.108,109

-
- ⁶¹ Ibidem, p.113
- ⁶² Ibidem, p. 90,91
- ⁶³ Cfr., AGAMBEN, G., *ESTANCIAS La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2001,orig. 1977, pp.75,76
- ⁶⁴ KUSPIT, D., *Signos de Psique en el Arte Moderno y Posmoderno*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2003, orig.1993, p.419
- ⁶⁵ Ibidem, pp.422-423
- ⁶⁶ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.-B. , *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, D.), Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1996, orig.1967, p.366
- ⁶⁷ KUSPIT, D., op.cit., p.405
- ⁶⁸ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.-B. , op. cit., p.366
- ⁶⁹ SEGAL, H, “Un enfoque psicoanalítico de la Estética”, en *KLEIN, M.,Obras Completas 4*, Editorial Paidós, Buenos Aires,2ªEdición 1979, orig.1955, p.373
- ⁷⁰ Vid., KLEIN, M., RIVIÈRE, J., *Amor, odio y reparación*, Paidós Horne S.A. E.,Buenos Aires, 1982, orig. 1937, p.109
- ⁷¹ Cfr., LACAN, J., *Seminario 7 La Ética del Psicoanálisis 1959-1960*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1988. Traducción Jacques-Alain Miller, p.144
- ⁷² KLEIN, M., “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador (1929), en *KLEIN,M.,Obras Completas 2*, Paidós-Horme , Buenos Aires,1978, orig 1947, p.205
- ⁷³ Ibidem, pp.207,208
- ⁷⁴ Cfr., LORÉN, J.A., “ La `despechada´ elementos para la discusión sobre sublimación y/o reparación, *Revista de Psicoanálisis. Apm* 1995 n°extra, p.21
- ⁷⁵ Ibidem, p.11
- ⁷⁶ Ibidem, p.16
- ⁷⁷ Cfr., Ibidem, p.24
- ⁷⁸ Cfr., Ibidem, p.22
- ⁷⁹ KLEIN, M., “La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo” (1930), en *KLEIN, M.,Obras Completas 2*, Paidós-Hormes , Buenos Aires, 1978, orig 1947, p.210
- ⁸⁰ Cfr., SEGAL, Hanna, op. cit., pp.382,383
- ⁸¹ Cfr., LORÉN, J.A., op. cit, pp.22,33
- ⁸² Vid., MICHELENA, M., “Cien años de cesión y de incesto”, *Revista de Psicoanálisis. APM*, 1995 n°extra, p. 81

-
- ⁸³ Ibidem, p.84
- ⁸⁴ Ibidem, p.93
- ⁸⁵ SEGAL,H., op. cit., p.375
- ⁸⁶ Vid., Ibidem, p.376
- ⁸⁷ PÉREZ-GALDOS, S., “Sin Título”(Algunas consideraciones sobre la pintura), *Revista de Psicoanálisis. Apm* 1995 n°extra, p.98
- ⁸⁸ PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de Psicología*, Akal Ediciones, Madrid, 1998, p.401
- ⁸⁹ SCHNEIDER ADAMS, L., *Arte y Psicoanálisis*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, pp.191-192
- ⁹⁰ Ibidem, p.193
- ⁹¹ WINNICOTT, D.W., *Realidad y Juego*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1982, p.22
- ⁹² Vid., Ibidem, p.22
- ⁹³ AGAMBEN,G., *Estancias. La Palabra y El Fantasma en la cultura occidental*, Pre-textos, Valencia, 1995, p.108
- ⁹⁴ Ibidem, p.110
- ⁹⁵ SCHNEIDER ADAMS, L., op. cit., pp.196-199
- ⁹⁶ Vid., Ibidem, p.204
- ⁹⁷ Las teorías de Lacan están presentes en la crítica de arte actual de la mano de autores como Hal Foster, Gerard Wajcman y Lyotard entre otros.
- ⁹⁸ Vid., EVANS, D., *Diccionario introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Paidós, Barcelona, 1997, orig. 1996, p.142
- ⁹⁹ Ibidem, pp.163,164
- El crítico de arte Hal Foster, en el Capítulo 5 de su libro *El retorno de lo real*, parte de un aspecto de la concepción Lacaniana sobre lo real. A partir de su definición Foster nos habla de las fotografías de Warhol “Muerte en América” en términos de realismo traumático. Warhol de una manera empática y comprometida, nos cuenta la verdad de una sociedad de producción y de consumo. Nos expone lo traumático en obras como *Coche en llamas blanco III* de 1963 o en *Desastre con ambulancia* de 1963. La repetición de las imágenes así como su deterioro representan por analogía los efectos del trauma en la realidad psíquica. Lo innombrable del trauma, lo azaroso, “la tyché” de Lacan, aparece por medio de esas repetitivas denotaciones de la imagen, que Hal Foster equipara al concepto de *punctum* de Barthes. Tanto la “tyché como el *punctum*, se refieren a ese elemento de la imagen que parece salir de la escena, se dispara como una flecha y nos atraviesa. Por ejemplo, en la obra *Coche en llamas blanco III*, hay un *punctum* en la indiferencia de un transeúnte que ve el desastre y pasa de largo. Cfr., FOSTER, H., *El retorno de lo real*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001, p.129-140 Asimismo, habla de cierto arte post-pop en términos de ilusionismo traumático. Según él el arte hiperrealista, con su excesivo ilusionismo parece que intenta tapar una realidad traumática reprimiendo lo real.
- ¹⁰⁰ Vid., PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de Psicología*, Akal Ediciones, Madrid, 1998, p.299

-
- ¹⁰¹ EVANS, D., op. cit., p.179
- ¹⁰² Cit., FRANEBLIIN, C, “ Jacques Lacan: Homenaje a Marguerite Duras”, *Guadalimar n°40, Marzo, 1979, p.19*
- ¹⁰³ EVANS, D., op. cit., pp.89,90
- ¹⁰⁴ LACAN, J., *Seminario 11 Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, “ De la mirada como objeto a minúscula”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1989. Traducción Jacques-Alain Miller, pp.75-126
- ¹⁰⁵ EVANS, D., op. cit., p.141
- ¹⁰⁶ *Ibidem*, p.130
- ¹⁰⁷ Lacan, J., op. cit., p.80
- ¹⁰⁸ *Ibidem*, p.82
- ¹⁰⁹ *Ibidem*, pp.112-126
- ¹¹⁰ *Ibidem*, p.114
- ¹¹¹ *Ibidem*, p.116
- ¹¹² Lacan, J., *Seminario 7 La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires , 1988, p.113
- ¹¹³ *Ibidem*, p.114
- ¹¹⁴ Lacan al hablar de la función que tiene el vacío de la cosa, hace referencia a un artículo titulado “El espacio vacío” que aparece en el texto de Melanie Klein “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador (1929), en KLEIN, M., *Obras Completas 2*, Paidós-Horme , Buenos Aires,1978, orig. 1947, p.201-208. En teoría de la sublimación de Melanie Klein se coloca el cuerpo de la madre en el lugar central de “la cosa”. Lacan amplía un poco más su concepción de “la cosa” y lo ilustra con el ejemplo del vaso que realiza el alfarero. Lo principal del vaso para Lacan es el vacío y así mismo el arte representa la existencia de un vacío por medio del principio de placer.
- ¹¹⁵ LACAN, J., *Seminario 7 La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires , 1988, p.119
- ¹¹⁶ *Ibidem*, p.160
- ¹¹⁷ HARARI, R., *Polifonías del arte en Psicoanálisis*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, p.105
- ¹¹⁸ ZIMMERMAN, D., “Arte by psicoanálisis. En los umbrales de lo imposible”, 2004, <http://www.nous.org.ar/Secciones/ares/arte/>
- ¹¹⁹ EHRENZWEIG, A., *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1973, p.11
- ¹²⁰ EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la percepción artística*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976, orig.1975, p.7
- ¹²¹ Esta teoría pionera en el campo de la psicología del arte, se considera como un clásico y ha contado con la admiración de autores tan reconocidos como E.H. Gombrich y Herbert Read.

¹²² La Teoría de la Gestalt constituye una escuela de la psicología que surgió en Alemania. Se ocupa del estudio de la percepción. Teniendo en cuenta la importancia de la percepción en el arte, esta escuela ha tenido gran importancia en la psicología del arte. Rudolf Arnheim se considera el máximo representante de la Gestalt en la psicología del arte actual. El término Gestalt, significa en alemán forma sublimada o exaltada.

¹²³ Cfr., ARNHEIM, R., *Ensayos para rescatar el arte*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1992, p.209

¹²⁴ Según Ehrenzweig la percepción superficial se da en un nivel consciente. Los mecanismos gestálticos suelen darse mayoritariamente en niveles superiores o conscientes de procesamiento, como consecuencia de la actividad cognitiva del sujeto.

¹²⁵ Cfr., MARTY, G., *Psicología del arte*, Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1999, pp.76,77

¹²⁶ Cfr., EHRENZWEIG, A., *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1973, p.31

¹²⁷ *Ibidem*, p.45-46

¹²⁸ EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la percepción artística*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976, orig.1975, p.12

¹²⁹ EHRENZWEIG, A., *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1973, p.23

¹³⁰ *Ibidem*, p.40

¹³¹ *Ibidem*, p.237

¹³² *Ibidem*, p.40

¹³³ *Ibidem*, p.10

¹³⁴ EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la percepción artística*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976, orig.1975, p.54

¹³⁵ Según la teoría psicoanalítica, el ego es la instancia psíquica que une el ello con el mundo exterior y hace de puente entre el ello y el superyó.

¹³⁶ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J-B , *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, Daniel), Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1996, orig.1967, p.419

¹³⁷ EHRENZWEIG, A., *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1973, p.125

¹³⁸ *Ibidem*, p.11

¹³⁹ *Ibidem*, p.324

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.125

¹⁴¹ *Ibidem*, p.128

¹⁴² *Ibidem*, p.129

¹⁴³ En cuanto a la interconexión entre el proceso primario y el secundario se refiere, el psicoanalista Ernst Kris ha dicho que si la “elaboración onírica” sería un modo de equilibrar nuestra mente por

medio de los sueños, en el caso del arte podríamos hablar de una “elaboración artística”. Cfr., KRIS, E., *Psicoanálisis y arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964, p.32

¹⁴⁴ Cfr., EHRENZWEIG, A., *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1973, p.10

¹⁴⁵ Psicoterapia se define como: “Tratamiento de los trastornos psíquicos por métodos psicológicos, como el psicoanálisis, la modificación de la conducta, la sugestión, etc., y sobre todo, el esclarecimiento del estado íntimo del enfermo mediante el diálogo entre él y el especialista.” MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Edición abreviada, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 2000, p.1140

¹⁴⁶ Es Doctora por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis doctoral *Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte-terapia*, 2005.

¹⁴⁷ POLO, L., “ Tres aproximaciones al Arte Terapia”, *Arte, Individuo y Sociedad* n° 12, 2000, p.312

¹⁴⁸ Este centro ofrece un master de Arte-terapia para conseguir esta diplomatura. El modo en que se imparte este master ha sido tomado fundamentalmente de Gran Bretaña, dando gran importancia a las teorías psicoanalíticas.

¹⁴⁹ UNIVERSITAT DE BARCELONA, “¿Qué es Arte Terapia?”, 2004, [http://www.metafora.org/espanyol/arteterapia/que es art terapia.htm](http://www.metafora.org/espanyol/arteterapia/que_es_art_terapia.htm)

¹⁵⁰ La terapia ocupacional es una diplomatura que está reconocida en España y se ocupa de instruir a personas como minusválidos, personas con trastornos mentales, toxicómanos, personas marginadas, personas que están en geriátricos etc. en adquirir las actitudes necesarias para desarrollar las tareas cotidianas requeridas y conseguir el máximo de autonomía e integración.

¹⁵¹ “Psicodinámica: Es un adjetivo que se usa en psicología y significa ‘de los procesos mentales’. (...) A principios del siglo XX nace el concepto psicodinámico de la psiquiatría a partir de los descubrimientos de Freud.” VV.AA., *Diccionario del español actual*, Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999, p.3726

¹⁵² La psicología del desarrollo es una aproximación que se ocupa del estudio del desarrollo humano y funcionamiento psicológico de las personas a lo largo del ciclo de la vida, esto es, desde la gestación hasta la muerte. Dentro de este ámbito se sitúan las teorías psicoanalíticas, las teorías del aprendizaje y las teorías cognitivas de Piaget. Dan una aproximación sobre el estado biológico en desarrollo, el desarrollo cognitivo, y el desarrollo psicosocial/afectivo en el que se puede encontrar una persona en cada etapa de su vida. Cuáles son los intereses y preocupaciones que se pueden dar en estos tres ámbitos que hemos descrito en cada etapa, así como si existe algún tipo de problema en alguno de ellos.

¹⁵³ Entre estas asociaciones podemos citar la SIPE o Sociedad Internacional de Psicopatología de la Expresión (1959), BAAT o The British Association of Art Therapist (1964), AATA o Asociación Americana de Arte terapia (1969), NETA o The National Expressive Therapy Association, ENCARTE o Consorcio Europeo para la Educación en Arte terapia (1991), ATE o Asociación Española de Arte Terapia. En la actualidad, en Gran Bretaña y en EE.UU., es en los únicos lugares donde esta profesión está reconocida. También existen revistas sobre Arte Terapia que contribuyen al desarrollo y difusión de esta disciplina, entre ellas citaremos: *Inscape*, *Art Therapy*, *Art Psychotherapy*, *American Journal of Art Therapy* y *The Arts in Psychotherapy*.

¹⁵⁴ Cfr., AGAMBEN, G., *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2001, orig. 1977, p.39

¹⁵⁵ ZEGHER, C., *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre bloc mágico*, MACBA, Barcelona, 2001, p.76

¹⁵⁶ Jaspers pensaba que las obras de los enfermos mentales eran una herramienta para estudiar la alienación que éstos sentían. Cfr., *Ibidem*, p.88

¹⁵⁷ César Lombroso hizo un estudio de 107 enfermos mentales. Relacionó el acto espontáneo de pintar con el acto de pintar de los primitivos. Pensaba que estas producciones no aportaban nada beneficioso a sus pacientes ni tampoco a la sociedad. Era un síntoma de degeneración y retroceso a un estadio más primitivo de la evolución humana. Cfr., *Ibidem*, p.79

¹⁵⁸ El libro *Bildnerer der Geisteskranken* y el arte de los enfermos mentales fue como una Biblia para los Surrealistas y Expresionistas alemanes. Estos vieron cierto paralelismo entre este arte y el africano. En Alemania, Adolf Hitler hizo una equivalencia entre los judíos y los locos, ya que algunos judíos se encontraban dentro de la vanguardia expresionista, dándoles la denominación de “arte degenerado”(1937) y destruyendo todo lo que se catalogaba de esta manera. Jean Dubuffet hizo una colección que denominó Art Brut y en 1972 el escritor británico Roger Cardinal la ha catalogado bajo el nombre de Outsider Art, término equivalente en lengua inglesa a Art Brut. Outsider Art se le denomina a la obra realizada por artistas marginados o con problemas mentales que se encuentran fuera del ámbito del arte.

Prinzhorn quería hacer un museo, pero su idea se vio interrumpida a causa de la segunda Guerra mundial, sin embargo en el 2001 ha tenido lugar la apertura de este museo en Alemania. En New York existen galerías que se dedican exclusivamente al Outsider Art. Hay gran interés en los museos de todo el mundo por las colecciones de coleccionistas importantes que se dedican a este ámbito del arte. La artísticidad de los enfermos mentales también ha sido un tema de gran debate dentro de los interesados en el arte, la psiquiatría y la arte-terapia. Véase la interesante relación e intercambio que se dio entre el arte de los enfermos mentales y las vanguardias artísticas en los siguientes libros: ZEGHER, C., *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre bloc mágico*, MACBA, Barcelona, 2001./ RODEES, C., *Outsider Art*, Ediciones Destino S.A., Barcelona, 2002./ BARCÍA SALORIO, D., *Locura y creatividad. Un estudio sobre la producción pictórica de los esquizofrénicos*, You & us, S.A., Barcelona, 1999.

¹⁵⁹ Vid. LAING, R. D. *El yo dividido*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1978.

¹⁶⁰ ZEGHER, C., *op. cit.*, 2001, p.73

¹⁶¹ Es escritor y crítico de arte, interesado en las relaciones entre el arte y el psicoanálisis.

¹⁶² Vid., GILROY, A., DALLEY, T., *Pictures at an exhibition Selected Essays on Art Therapy*, Tavistock/Routledge, London, 1989, pp. X-XII

¹⁶³ Cit., ROMERO, J., “Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes”, *Arte, Individuo y Sociedad n°12*, 2000, p.139

¹⁶⁴ VV.AA., *La creación artística como terapia*, RBA Libros, S.A., Barcelona, 2003, p.110

¹⁶⁵ QUIROGA, M.P., *C.G. JUNG vida, obra y psicoterapia*, Editorial Desclée de Brouwer S.A., Bilbao, 2003, p.204

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.203

¹⁶⁷ Cit., *Ibidem*, p.185 o 204. Esto es lo que hace Louise Bourgeois en su arte, por eso le llaman la artista de las emociones.

¹⁶⁸ “La psique se puede comparar a una esfera con una zona brillante (A) en su superficie, que representa a la conciencia. El ego es el centro de esta zona (una cosa es consciente sólo si ‘yo’ la conozco). El ‘sí-mismo’ [Self] es, a la vez, el núcleo y toda la esfera (B); su proceso regulador interno

produce los sueños.” JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1995, orig.1964, p.161

¹⁶⁹ Un arquetipo, es el patrón ejemplar del cual derivan otros objetos, conceptos e ideas. Este término fue introducido por Carl Gustav Jung. En los sueños y en los mitos subyacen elementos del inconsciente colectivo que denominó arquetipos, y son comunes a toda la humanidad. Estos se comprenden mediante los símbolos y el lenguaje de la mitología. Jung distinguió entre arquetipos e imágenes arquetípicas. El arquetipo es el patrón común que aparece en diferentes culturas por medio de diversas imágenes arquetípicas.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.99

¹⁷¹ Cit., MACLAGAN, D., *Psychological Aesthetics. Painting, Feeling and Making Sense*, Jessica Kingsley Publishers, London, 2001, p.84

¹⁷² No existe un análisis propiamente Jungiano de la imagen ni tampoco de los sueños, porque no hay dos sueños que utilicen los símbolos del inconsciente de la misma manera

¹⁷³ FURTH, G. M., *El secreto mundo de los dibujos*, Grupo Editorial OCEANO, Barcelona, 1998, orig. 1992, p.19

¹⁷⁴ MACLAGAN, D., op. cit., p.85

¹⁷⁵ VV.AA., *La creación artística como terapia*, RBA Libros, S.A., Barcelona, 2003, pp.24-25

¹⁷⁶ Tessa Dalley es una figura importante en esta disciplina. Es arte-terapeuta infantil, profesora de arte-terapia en las Universidades de Hertfordshire y Goldmiths de London, así como editora de importantes libros en este terreno como *El arte como terapia* (1984), *Images of art therapy*(1987) y/o *Pictures at an exhibitions Selected Essays on Art Therapy* (1989).

¹⁷⁷ Harriet Wadeson es miembro de la Asociación Americana de Arte-Terapia, arte-terapeuta y profesor asociado y director del programa de arte-terapia en la universidad de Illinois en Chicago. Entre sus escritos podemos destacar su libro *Art Psychotherapy*, John Wiley&Sons, Canada, 1980.

¹⁷⁸ David Maclagan es artista y arte-terapeuta y entre sus escritos mencionaremos su libro *Psychological Aesthetics. Painting, Feeling and Making Sense*, Jessica Kingsley Publishers, London, 2001

¹⁷⁹ ARNHEIM, R., *Ensayos para rescatar el arte*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1992, p.170

¹⁸⁰ La respuesta creativa del terapeuta consiste en saber aprovechar las acciones y actitudes que muestra la persona y dirigir las hacia una dirección que promueva la experimentación y expresión del sujeto.

¹⁸¹ En relación a la importancia del significado de la producción artística para el que la ha realizado, diremos que de la misma manera, en el caso de Louise Bourgeois, el significado que para ella tiene cada obra y su interpretación son de gran importancia tal y como veremos al ocuparnos de su obra escultórica.

¹⁸² VV. AA., *La creación artística como terapia*, RBA Libros, S.A., Barcelona, 2003, p.19

¹⁸³ JUNG, C. G., op. cit., p.53

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.56

¹⁸⁵ SCHNEIDER, A., L., *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid, 1996, pp.210,211

¹⁸⁶ Helena González, con quien hemos conversado, es Licenciada en BB.AA. y Diplomada en Arte-Terapia por la Universidad de Hertfordshire. Actualmente, trabaja como arte terapeuta de autistas y también con personas con problemas de adaptación social en un centro de día de Bilbao. Ha sido de gran ayuda su colaboración, tanto por la documentación que nos ha facilitado así como por su explicación sobre la práctica y formación de postgrado en esta disciplina.

¹⁸⁷ WADESON, H., *Art Psychotherapy*, John Wiley&Sons, Canada, 1980, p.11

¹⁸⁸ VV.AA., *La creación artística como terapia*, RBA Libros, S.A., Barcelona, 2003, p.20

¹⁸⁹ Cfr., WADESON, H., op. cit, p.10

¹⁹⁰ MEDIEROS, F., “Relaciones entre el arte y la terapéutica psiquiátrica”, *Psicopatología n°6 (4)*, 1986, p.336

INTRODUCCIÓN

La segunda parte de esta tesis la centraremos en lo que es el objeto al que se aplica el estudio de esta tesis: la obra escultórica de Louise Bourgeois desde la perspectiva de su relación con el trauma.

Louise Bourgeois es una artista cuya biografía ha atravesado casi la totalidad del siglo XX y que continúa viva y activa como artista en estos comienzos del siglo XXI. Es una autora que ha realizado un gran número de obras escultóricas además de dibujos y grabados y que ha manifestado con claridad el sentido que para ella tiene el arte a través de la palabra en entrevistas y escritos personales.

Es una autora que como pocas y pocos ha relacionado intensamente su trabajo artístico con su vida y sus emociones constituyendo su particular modo de vivir lo social y lo público y de desarrollarse como persona haciendo frente a los traumas de su infancia y a las dificultades emocionales de cada momento presente.

Dada la magnitud de su trabajo y en general de las referencias existentes sobre ella y que nuestro punto de vista es el del arte, nuestra investigación tomará como centro las obras y los aspectos relativos al proceso creativo refiriéndose al trabajo escultórico tanto la biografía como los escritos de ella u otros autores.

En el primer capítulo trataremos de su biografía y de aquellos acontecimientos que vividos en su infancia como traumáticos han marcado su actitud hacia la escultura así como su trayectoria artística.

El segundo capítulo se ocupará de su obra en tres dimensiones; referiremos la obra escultórica realizada entre 1941 y 1999 organizándola por medio de una clasificación que atiende a la cronología, a la morfología y a la temática.

Acompañamos aquellas obras que mostramos como ejemplo de cada grupo de afirmaciones que hace la artista sobre las mismas y de comentario que las vinculan al tema de la tesis.

Por otra parte, teniendo en cuenta la gran cantidad de declaraciones que Louise Bourgeois ha realizado, hemos conectado sus testimonios con algunas ideas que provienen de la psicología.

En el capítulo tres se tratarán aisladamente aquellos aspectos destacables en la apreciación de sus trabajos escultóricos; aspectos como la morfología, los materiales y técnicas que utiliza, la geometría, la polaridad o los temas o iconos más relevantes.

En el último capítulo de esta II Parte se trata de aspectos que no siendo perceptibles en sus obras sin embargo definen su sentido así como la posición y actitud de Bourgeois como artista. Hemos titulado al cuarto capítulo “Factores generales actitudinales, de proceso y de significación de Louise Bourgeois”. En este capítulo se hablará de la importancia que tiene su clara determinación vocacional de ser artista, la función que ella otorga a la producción artística como modo particular de psicoanálisis, la importancia de sus declaraciones para establecer el sentido y camino de su trabajo, el valor del taller como refugio o guarida, el papel que la repetición de los temas e imágenes tiene a través del tiempo en su trabajo, la importancia del valor estético de sus obras o la relación que se da entre lo íntimo y lo social tanto para su vida como para sus trabajos.

1. BIOGRAFÍA

Mi nombre es Louise Joséphine Bourgeois. Nací el 24 de diciembre de 1911 en París.¹

Mi infancia nunca ha perdido su magia, nunca ha perdido su misterio, y nunca ha perdido su drama. Todo mi trabajo de los últimos 50 años, todas mis sugerencias, han encontrado su inspiración en mi niñez.²

Los problemas fisiológicos explorados en mi trabajo son los de una muchacha joven. Mis traumas tuvieron lugar mucho antes de que yo estuviera casada. Ocurrieron en mi adolescencia y yo regreso a ese tiempo.³

Si nos atenemos a la biografía de Louise Bourgeois y a sus declaraciones, advertimos que toda su obra se inspira en recuerdos de su infancia. En numerosas ocasiones se refiere a esa época de su vida, a la empresa familiar de tapices, a los acontecimientos y situaciones que califica de traumáticos y a su posterior traslado a New York y su trayectoria como artista. Todo ello lo referiremos al redactar su biografía a la que acompañaremos con parte de las numerosas fotografías que la propia artista ha mostrado en libros tales como *Louise Bourgeois: Album* (1994)⁴ y *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days* (1997).

1.1. INFANCIA Y VIVENCIA TRAUMÁTICA

En 1902 los padres de Louise Bourgeois, Louis Isadore Bourgeois y Joséphine Valérie Fauriaux se conocieron. Fue Émile, el hermano de Joséphine, quien les presentó puesto que compartía con Louis su afición a la aviación y al vuelo sin motor.

Antes de casarse tuvieron una primera hija que falleció. Posteriormente el 4 de marzo de 1904 nació Henriette Marie Louise y un año después se casaron. Henriette tenía un problema en la rodilla referido por Louise en alguna de sus obras y por este motivo hubo de llevar bastón.



Los padres de Louise Bourgeois en 1904. Joséphine era de Aubusson.
La familia de Louis Bourgeois era de Clamart, aunque él nació en París.

El padre de Louise nació en París aunque su familia era de Clamart, un pueblecito cercano a esa ciudad. La madre de Louise Bourgeois era de Aubusson, pueblo dedicado al trabajo del tapiz y al corte del granito, como la propia artista cuenta:

Mi madre y mi abuela pasaron su infancia en el pueblo de Aubusson, una villa que había sido fundada en el siglo XVI por unos artesanos tapiceros llegados del Norte, de Bélgica y Tournais, y que se asentaron allí debido a las cualidades químicas especiales que presentaba el agua del río Creuze. El agua que llegaba corriente abajo era rica en tanino⁵, y la lana lavada en esa agua resultaba especialmente receptiva a los tintes. (...) Por aquel entonces, toda la villa de Aubusson vivía de la fabricación de tapices, y aún hoy lo sigue haciendo.

Mi abuela tenía su propio taller. Se inició en la fabricación de tapices por el mero hecho de haber nacido en Aubusson. Se casó con un cortador de granito, oficio que era, a su vez el más común entre los hombres. (Los artesanos de Creuze eran famosos en toda Europa por la calidad de sus tallados en piedra.(...)⁶

La madre de mi madre era una persona realmente trabajadora. Trabajaba como una esclava y no era infeliz. Se dedicaba al tejido de tapices en Aubusson. Mi madre también se dedicó a la confección de tapices.⁷

Mi abuelo parece que tenía una inclinación hacia los números y los juegos de probabilidad y de apuestas, lo que explica que mi abuela tuviera que trabajar tanto.⁸

La madre de Joséphine, tenía una galería de arte de tapices en París llamada “*Maison Fauriaux*” que se dedicaba a la restauración y venta de tapices renacentistas y medievales (Beauvais, Gobelinos, Aubusson) así como otras antigüedades. El padre de Louise Bourgeois comenzó a trabajar con su esposa y su suegra y más tarde se hizo cargo del negocio. Cambió su nombre por el de “Maison Louis Bourgeois” y lo trasladó a otro local de la misma calle, al 174 del Boulevard Saint-Germain. Se anunciaba con el rótulo “Aux Vieilles Tapisseries”.

Louise Joséphine Bourgeois nació en París el 24 de diciembre de 1911 en el número 147 del Boulevard Saint-Germain. Más tarde la familia se trasladó al 172 de la misma calle y siguieron atendiendo la galería de restauración de tapices a la que nos hemos referido.



La abuela de Louise Bourgeois.



La madre de Louise Bourgeois en el interior de la Galería de tapices, alrededor de 1911.



Louise Bourgeois restaurando un tapiz.



Tarjeta de la galería de tapices "Aux Vieilles Tapisseries", situada en París, en el 147 del Boulevard Saint-Germain.

Louise nació el día de Navidad y ella misma relata cómo en plena celebración el médico tuvo que ir a casa de sus padres para atender el parto. Él dio a entender a su madre que ése era un acontecimiento muy inoportuno y la propia artista concibe tanto su nacimiento como el hecho de que en lugar de ser varón hubiera sido niña como aspectos que no respondían a los deseos de su familia y siente al respecto lo que denomina “un trauma de abandono”.⁹ El padre de Louise era un hombre autoritario y machista que quería tener un hijo varón. Con Louise nacía su tercera hija, aunque la primera, como ya se ha dicho, falleció. Joséphine, aunque en cierto modo es vista como una persona feminista por parte de su hija, se sintió avergonzada por el nacimiento de Louise y tranquilizó a su marido diciéndole que la niña era su propia imagen lo cual motivó que le pusieran su mismo nombre que coincidía además con el de la líder feminista y socialista Louise Michel, una Rosa Luxemburg francesa.¹⁰

Cuando nací (...) ellos me abandonaron categóricamente. Yo nací el Día de Navidad: mi madre era muy apologetica y el doctor le dijo: “Señora Bourgeois, realmente usted está estropeando mi fiesta.” [...] Hoy yo puedo visualizar este evento ridículo. No hay ningún misterio, pero hay una incapacidad para situar las cosas correctamente - una incapacidad por mi parte. No estoy acusando a nadie. Es un sentimiento de derrota el que motiva el trabajo, para reparar el daño que se ha hecho. [...] No es miedo, es el trauma de abandono. [...] Que ha pervertido lo más insignificante, lo social, absolutamente todo¹¹

Una hija constituye una decepción. Cuando se traía una hija a este mundo, tenía que ser perdonada. Así, por ejemplo se perdonó a mi madre gracias a que yo era la viva imagen de mi padre. Ese fue mi primer golpe de suerte. Quizás esa fuera la razón por la cual él siempre me trató como al hijo que siempre había deseado tener. Además, yo estaba suficientemente dotada como para satisfacer a mi padre y ésta sería la segunda condición afortunada de mi infancia.¹²

Entre 1912-1917, mientras la familia conserva su apartamento y la Galería de tapices en París, se trasladan a una casa alquilada a las afueras de París, en Choisy-le-Roi, en la Avenida de Villeneuve-Saint-Geroges número 4. Era una casa grande de finales del siglo XIX que detrás tenía un taller de tapicería de dos pisos donde trabajaban 25 obreras en los tapices. Estaba en las orillas del Sena aunque las propiedades



Louise Bourgeois en Choisy-le-Roi, en 1916.



Choisy -le-Roi en 1915. Henriette está de la mano con sus hermanos Pierre, a la izquierda, y Louise. Detrás están sus padres, Joséphine y Louis con el uniforme.



En el centro Louise Bourgeois, con sus primos Jacques y Maurice y a la derecha su hermano Pierre en Aubusson.



Louis Bourgeois herido en 1915, es trasladado al hospital de Chartres.



Estatua de plomo que colocaba en el jardín el paisajista Louis Bourgeois.

propiedades del río no eran adecuadas para el tinte de la lana. En esta época la familia era feliz. Posteriormente esta casa fue destruida y reemplazada por el teatro Paul-Éluard.

El 24 de Enero de 1913 nace el hermano menor de Louise, Pierre Joseph Alexandre. En 1915 Desiré, el hermano del padre de Louise Bourgeois, se enrola en la infantería en la Primera Guerra Mundial y muere durante la primera semana. Quizás a consecuencia de ello el padre de Louise se presentó voluntario para ir a la guerra.

Mi madre se volvió histérica tan pronto como se hubo ido, así que comenzó a seguirle de campamento en campamento, llevándome a mí a cuestas.¹³

Durante la época de la guerra la familia se trasladó a Aubusson junto con Madeleine, la viuda de Desiré y sus dos hijos Jacques y Maurice que para Louise eran unos intrusos. El padre de Louise fue herido dos veces y trasladado al hospital de Chartres donde su familia fue a visitarle. Una vez recuperado fue a Lyon donde trabajó en la aviación militar. Esa época de guerra fue muy dura para la familia y Louise dice representarla con el color negro.

En 1919, al volver su padre de la guerra, la familia deja la casa de Choisy-le-Roi y adquiere una propiedad en Antony retomando el trabajo con los tapices.

La elección de este lugar de residencia vino impuesta por las cualidades químicas del río Bièvre, pues sus aguas resultaban muy útiles, e incluso necesarias, para teñir las lanas que usábamos en nuestros tapices. (Por la misma razón, la fábrica de Gobelinos se había construido en las inmediaciones de París, cerca de ese mismo río.)¹⁴

Tenían una casa con un taller cercano, un invernadero y unos jardines que estaban a ambos lados del río Bièvre. Tenían varios tipos de animales de granja: un burro, cerdos, gallinas y patos. Su madre se dedicaba a teñir la lana con tintes

naturales y a restaurar la tapicería que su padre traía de sus numerosos viajes sirviéndole eso como pretexto para irse lejos de su familia.

El padre de Louise era arquitecto paisajista y coleccionaba esculturas de plomo de todo tipo, lo que también influyó en la artista como aquí se refiere:

Era de profesión paisajista, pero nunca ganó un céntimo por ello. Nuestro jardín estaba lleno de estatuas decorativas de plomo que compraba en sus viajes por Francia, España e Italia, realizadas en los siglos XVII y XVIII según la tradición de las esculturas de exteriores francesas, pensadas para estar colocadas entre los arbustos y ser elementos con un claro sentido utilitario. Estas estatuas habían sido fabricadas con un plomo tan fino como láminas de cartón, de modo que necesitaban ser constantemente revisadas, reparadas y alisadas. (En parte, es la causa por la que me hice escultora, estaba muy familiarizada con estas piezas.) Cuando la guerra comenzó, alguien vino y se las llevó para fundirlas.¹⁵

El trabajo del tapiz contaba con un gran proceso de trabajo en equipo que Louise conoció bien y referirá posteriormente en su trabajo escultórico.

La lana, cuando se acaba de obtener del animal, puede olerse a kilómetros de distancia. En primer lugar se ha de retirar la grasa mediante una serie de baños alcalinos. Después, la hilandera prepara la hebra a mano, separándola del montón, retorciéndola entre sus dedos y devanándola en el huso, formando una espiral. (...) (si dejáramos la grasa en la lana las polillas acabarían comiéndosela). Por último, la lana se aclara en el río donde el tanino hace el resto.

En el proceso de tinción, el elemento más importante era el fuego. Debíamos tener una estufa de gas con una serie de quemadores con cubas de diferentes baños de tinte a distintas temperaturas. Había que dejar las madejas durante un determinado tiempo en los tintes para obtener la densidad de color deseada.¹⁶

Mi madre era una perfeccionista, reparaba los tapices con colores duraderos, colores vegetales que había preparado ella misma.¹⁷

Su madre era paciente y razonable y su padre era una persona muy autoritaria e irracional que provocaba en Louise una constante baja autoestima. Louise tenía un temperamento fuerte semejante al de su padre y aún hoy en día es así.¹⁸ En su adolescencia el padre hizo comentarios crueles en público que tenían que ver con su sexualidad infantil. La artista rememora uno de estos sucesos en su collage *Orange Episode* de 1990¹⁹, tuvo lugar en una comida familiar y consistió en una broma cruel que se ilustró al pelar una naranja:

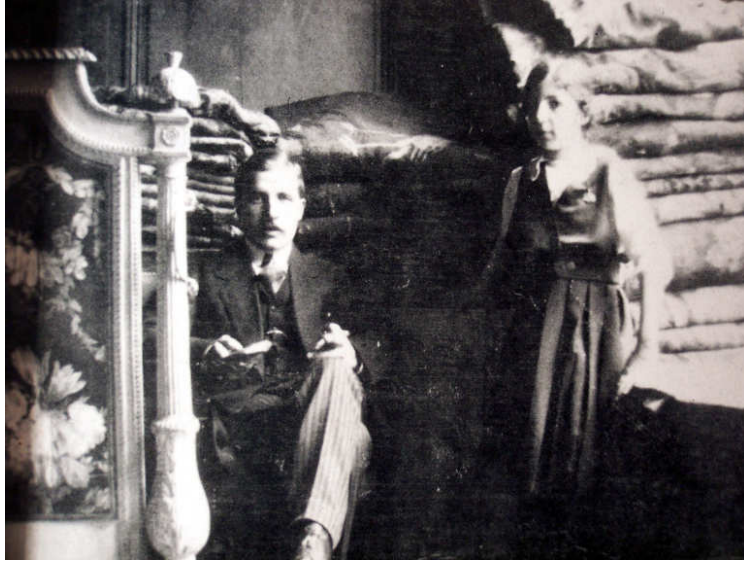
Este es un tipo de juego de mano que mi padre había aprendido durante la guerra. Mi padre me decía que tenía tanto tiempo libre en las trincheras que hacía muchos juegos, también los

hacia porque la guerra era terrible. (...) Con un cuchillo vamos a dibujar una mujer en la naranja, la cabeza...la saco...y tiene muchos pelos y... levantas su pelo... y... Entonces dijo: ¡mirad!, ¡lo que tiene es magnífico! [Aparecía en el lugar del pubis de la figura que había dibujado una especie de falo] (...) “No tengo necesidad de deciros que este pequeño retrato no es una figura de mi hija Henriette, sino de Louise, una pequeña figura de Louise. No es preciso deciros que Louise no tiene nada aquí, es un error .”[Louise Bourgeois se sulfura un poco al contarlo]. Estas reflexiones tenían mucho que ver con la sexualidad infantil y eran muy crueles.²⁰

En 1921 Louise entra en el colegio Sévigné y después comienza sus estudios de bachiller en el Lycée Fénelon de París. Louise Bourgeois guarda muy buenos recuerdos de esta escuela donde adquirió la disciplina del trabajo lo que la artista valora muchísimo. Era muy trabajadora y competitiva, su padre quería que fuera la mejor y fue la primera de su promoción. En el verano, fue enviada a Brighton para aprender inglés, ya que su padre lo consideraba importante para los negocios.

Un día, cuando Louise tenía 12 años, el dibujante del taller de la tapicería, Monsieur Gounod, no se presentó en el trabajo y a partir de ese momento, por sugerencia de su madre, ella se ocupó de dibujar y restaurar los pies y piernas de los personajes y caballos representados en la parte inferior de los tapices deteriorados. Ninguna mujer había desempeñado anteriormente ese puesto²¹ y los pies, piernas y cupidos que restaura aparecerán posteriormente en su obra.

Mi padre viajaba muchísimo y traía tapicería que tenía toda la parte inferior roída, es decir que todos los personajes no tenían pies. No necesitaba saber hacer una figura, los pies eran necesarios y suficientes. Me hice una especialista en pies. La cuestión fue que además había muchos cupidos y que sus genitales se veían y los coleccionistas de tapices eran grandes puritanos, no los ingleses, pero sí los americanos. Las mujeres americanas no querían ver cupidos en sus salones. Entonces, mi madre cogía las tijeras y cortaba los genitales, los sacaba y los ponía todos juntos, de una manera muy ordenada, como una pequeña colección y los hacía desaparecer. Lo que hacíamos era poner flores, crisantemos, un poco de manzanita, un poco de uva y colocábamos todo esto en el sitio de los genitales; tenía que estar muy bien hecho. Trabajábamos muy bien, muy fino.²²



Henriette con su padre en la galería de tapices.



Louise Bourgeois.



Tapiz con la parte de los genitales recortado. Louise introduce este tapiz en 1997 en su cell *Spider*.

Tras la guerra hubo una gran epidemia de gripe española en la que murieron infinidad de personas a lo largo de tres meses. Su madre contrajo esta enfermedad que en ella derivó en un enfisema crónico enfermando para el resto de su vida. Por este motivo Louise Bourgeois interrumpe su formación y asiste a cuidarla.

Esta vivencia forma parte del conjunto de experiencias dolorosas que ha dado lugar a que su arte tome con el tiempo una dirección que tiene que ver con su necesidad vital de entendimiento, confrontación, re-experimentación, reelaboración y reconstrucción metafórica del pasado. La fractura de la familia se agudizó y la experiencia de abandono y caos de Bourgeois se acentuó a partir de 1922 cuando Louise tenía 11 años de edad. Su padre contrató a Sadie Gordon Richmond, una joven institutriz, para que enseñase inglés a sus hijos. Ésta se quedó en la casa durante diez años y fue la amante de su padre. Esta relación fue el motivo de constantes peleas entre sus padres, pero su madre la consintió dentro de su hogar afectando psicológicamente al conjunto de la familia. Esta situación, a la que ella se refiere como traumática incluso desde un punto de vista sintomatológico, duró diez años que fueron determinantes para ella y tuvieron consecuencias en su identidad futura. Así nos lo cuenta Louise:

Tuve una infancia bastante difícil desde otros puntos de vista. Es decir que dentro de la familia había como un virus traumático para mi hermano y mi hermana. Sufríamos una fisura en la célula familiar, esta fisura se representada por el hecho de que mi padre introducía amantes, no le voy a juzgar, pero introducía amantes en la casa.²³

Entró en mi familia como profesora, pero se acostaba con mi padre y estuvo viviendo con nosotros durante diez años.

Ustedes se preguntarán cómo es que dentro de una familia de clase se considerara a una amante como un elemento más del mobiliario; pues bien, la razón es que mi madre toleraba esta situación, y ahí es donde radica el misterio. ¿Por qué lo hacía?

¿Y cual era mi papel en este juego? Yo era un peón. Se suponía que Sadie estaba ahí para ser mi maestra, cuando en realidad, madre, tú me utilizabas para saber los pasos de tu marido. A eso se le llama abuso infantil.²⁴

Además Sadie no podía ni ver a mi hermana ni a mi hermano y se concentraba en enseñarme inglés a mí.²⁵

Para mí, la historia de Sadie es casi tan importante como la de mi propia madre. La inspiración de algunas de mis obras es una reacción negativa en contra de ella. Este hecho demuestra que es la ira lo que en realidad me motiva a trabajar.²⁶

Louise Bourgeois relató esta historia públicamente por primera vez en 1982, a los 71 años de edad, en una conferencia que preparó con el crítico de arte Robert Storr para el MOMA de New York con motivo de su primera exposición retrospectiva. Esta exposición fue comisariada por Deborah Wye y Alicia Legg y dio lugar al reconocimiento de la artista en el panorama internacional del arte. Hasta este momento Louise nunca había hablado de su trabajo en referencia a su historia familiar. Además, ese año publicó el artículo “Child Abuse”²⁷ [Abuso Infantil] en la revista *Artforum*, por sugerencia de su editora Ingrid Sischy. En él aparecen fotografías de Louise con Sadie y con su padre. También hay declaraciones de la artista que relatan el triángulo amoroso y la situación familiar que se dio en su infancia junto con imágenes de obras como *Fallen Woman* de 1981, *Maisons Fragiles* de 1978 y *Fillette* de 1969. Posteriormente escribirá el texto *The Accident*²⁸, donde habla sobre la relación de pareja y el hecho de que una tercera persona pueda entrar en ella. Para la artista esto es un accidente que hay que aprender a prevenir:

Esto tiene que ver con el accidente, con el miedo al accidente. (...) Sientes que va a haber un accidente pero si eres lo suficientemente inteligente puedes prevenirlo porque sabes que éste va a suceder.²⁹

La relación que tienes con otra persona es verdadera, esa relación es perfecta. (...) entonces una tercera persona entra en ella y esta tercera persona tiene muy buenas razones para tomar el lugar de uno de ellos. (...) y son los celos provocados por esta tercera persona los que van a romper la pareja... y se romperá tomando la forma de un accidente.³⁰

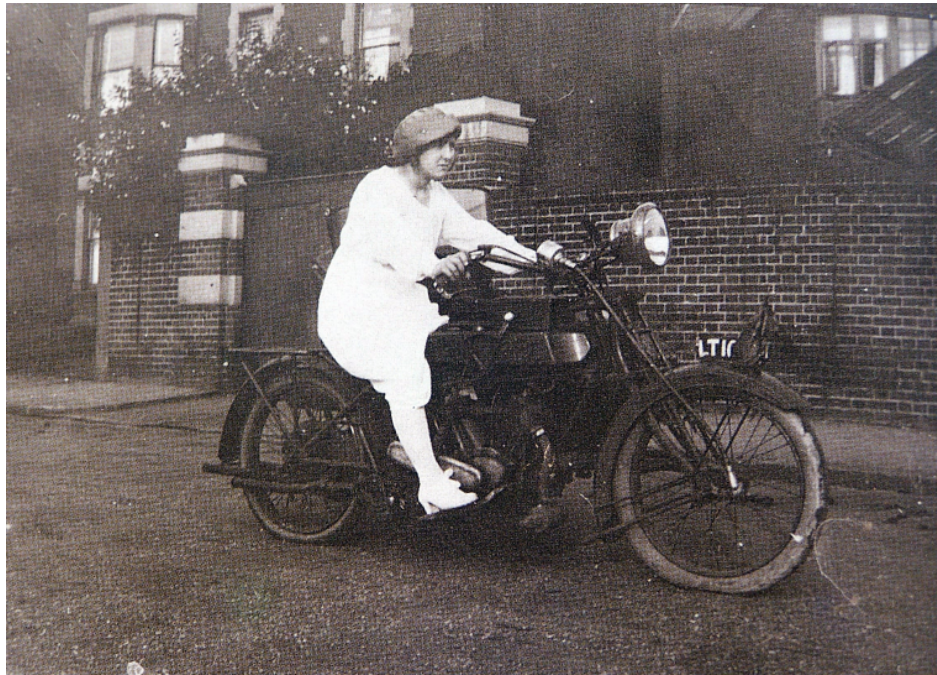
El accidente es una metáfora por el hecho de que todo el mundo vive con miedo y existe la posibilidad de que suceda un accidente. (...) ¿Estás preparada para esto? No. Eso quiere decir que (...) tienes que anticiparte al accidente (...) y en ese punto estoy preparada para cometer un asesinato.³¹



Niza alrededor de 1923. Louise Bourgeois y su hermano Pierre, junto con su padre y Sadie Gordon Richmond en "Promenade des Anglais".



Louise, Pierre y Sadie en una canoa en el río Bièvre, en 1922 en Antony.



Fotografía de Sadie, sacada en 1924.

En relación a la situación que puede producir lo que Louise denomina como accidente y salvando diferencias, comentaremos que su condición de sorpresa vincula el modo de vivir la situación de adulterio y traición con el evento traumático: coge a la persona desprevenida y la descoloca provocando un cambio en el contexto o visión del sujeto. En su caso, ella considera a su padre y a Sadie como principales culpables del hecho, excluyéndose a sí misma de responsabilizarse de él:

Sin embargo, los triángulos también son algo presente en las relaciones entre hombres y mujeres. Y sobre aquellos triángulos de los que tenía conocimiento en la vida real nunca hubo nada que pudiera hacer.³²

Mi madre era muy lista, bastante más que yo. Mi padre la engañaba mientras que ella, como una típica esposa francesa, tenía como misión soportarlo. Los maridos franceses tienen sus infidelidades. La madre debe saber perdonar, debe además cargar con la culpa de la traición. ¡Hay que verlo para creerlo!. Por aquel entonces en Francia no existía nada parecido al divorcio.³³

También se refiere al sentimiento de traición que sufrió ella por Sadie y por su padre y al consentimiento de tal situación por parte de su madre. Estos traumas, originados por las personas más cercanas y queridas de la niña, son como se ha visto en el Capítulo 1 de la I Parte, más difíciles de superar que los que se originan por desastres naturales.³⁴

Mi padre me traicionó no siendo lo que se suponía que debía ser. En primer lugar abandonándonos para ir a la guerra y después al encontrar a otra mujer e introducirla con nosotros. Es simplemente una cuestión de que hay unas reglas del juego. Y en una familia, las reglas del juego son de tal manera que se espera un mínimo de conformidad.³⁵

Así si usted pregunta por qué pongo objeciones a la conducta de mi padre, le respondo que él rompió las reglas todo el tiempo. Lo que digo es que él está perturbando. Presenta una especie de injusticia.³⁶

Sadie, si no le importa, se comprometió a enseñarme inglés. Yo pensé que ella iba a gustarme. Sin embargo me traicionó. No sólo fui traicionada por mi padre, maldito sea, sino también por ella. Fue una doble traición. Siento estar tan excitada pero todavía [...] reacciono ante ello.³⁷

En lo que respecta a Sadie, durante demasiados años he sentido una inmensa frustración debida a mi terrible deseo de retorcerle el cuello.³⁸

Louise Bourgeois se siente muy identificada con el libro *Bonjour Tristesse* [*Buenos días, Tristeza*](1954) escrito por Françoise Sagan. Esta escritora francesa se perfila como hija de su tiempo y de la literatura filosófica y existencialista de los años de la postguerra de autores como Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir. Louise Bourgeois ha sido una gran lectora de sus textos. En el catálogo *Louise Bourgeois* editado por Phaidon en 2003, introduce unos fragmentos del mencionado libro.³⁹ Louise vislumbró en esta novela un crimen que ella hubiera querido cometer. Así nos lo cuenta:

El primer libro de Françoise Sagan *Bonjour Tristesse* [*Buenos días Tristeza*]⁴⁰ es la historia de una joven hija, como yo, exactamente de la misma edad, que mata a la amante. (...) Françoise Sagan era más joven que yo, ella describía un crimen que yo hubiera querido cometer diez años antes.⁴¹

Louise Bourgeois, quizás como consecuencia de lo que sucedió en su familia, fue en lo sucesivo muy sensible a la posibilidad de que terceras personas irrumpieran en la pareja. Por otra parte los padres de Louise rivalizaban entre ellos para ganarse su afecto regalándole vestidos de los mejores diseñadores franceses de la época: Coco Chanel, Paul Poiret y la francesa de origen ruso Sonia Delaunay. La situación de Louise era ambivalente a este respecto ya que ella intentó satisfacer a ambos y al respecto dice experimentarse “como partida en dos”⁴² sentimiento análogo a la fragmentación y desorientación que han sido referidos al hablar de trauma.

En el caso de Louise podríamos decir que el contexto familiar le produjo una herida psíquica que ella ha tratado de elaborar y reelaborar a lo largo de toda su vida. Estos acontecimientos de su infancia fueron vividos con gran intensidad y a raíz de sus consecuencias surge en ella el interés por el inconsciente. Hemos de recordar la importancia que tiene el factor individual en la consideración del trauma así como la

mayor susceptibilidad, vulnerabilidad y envergadura de los efectos de los sucesos traumáticos en la infancia. La situación de estrés y ambigüedad en la afectividad con los padres se dio en una edad donde las necesidades de apego son necesarias y el no contar con referentes paternos estables de identificación le provocaron gran inseguridad y miedo siendo el origen de un trauma de abandono.

En 1923, a causa del enfisema de su madre, la familia alquila la Villa Marcel en Le Cannet a donde se trasladarán para pasar los cuatro meses de invierno hasta 1927. Este es el motivo de que Louise estudie en el Lycée International de Cannes. En este periodo pasan los veranos en Antony y Louise hizo de enfermera de su madre poniéndole ventosas de cristal para tratar su enfermedad. En Le Cannet conocen y tuvieron gran relación con el artista Pierre Bonnard que se encuentra allí porque su mujer está aquejada de una enfermedad psíquica. Al igual que ellos tiene una Villa, comparten el interés por el trabajo con los tejidos y disfrutan de grandes conversaciones mientras pasean. Así lo cuenta:

Cuando yo era pequeña, fuimos todos los años periódicamente de París a Le Cannet, porque mamá tenía enfisema, entonces era un tipo de vida... Íbamos veníamos, era como un péndulo... porque ella no podía de ninguna manera soportar el clima de París. En este momento, Le Cannet no era una fiesta, era lo contrario, era un centro de salud. Todas las personas que estaban en el Sur de Francia, en Le Cannet o en la vecindad, eran asmáticos o enfisematosos.

Es por ello que nosotros viajamos allí. Para mí, el Sur de Francia era un paraíso, era realmente bello. Los eucaliptos de Le Cannet eran extraordinarios. No era tan bonito como California, no es necesario exagerar, pero era muy bello.

Una vez que viajamos allí, un día que yo paseaba con mi madre, nos encontramos con un tipo que se llamaba Pierre Bonnard.⁴³

En 1925 Louise visita en París la exposición *Le Salon des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* y allí ve por primera vez obras del estilo Art Decó que le



Louise con sus padres en Le Cannet, en 1922.



Ventosas de cristal que usaba Louise para tratar el enfisema de su madre. Louise demostrando su uso con su asistente Jerry Gorovoy.



Espalda de Jerry Gorovoy tras ponerle las ventosas, 1991.



Joséphine cosiendo sus tapices en Cimiez, Niza.



Louise Bourgeois en la parte de atrás a la izquierda posa con algunas estudiantes de matemáticas en el Lycée de Niza, en 1930.



Louise con su madre en 1932.

impresionaron. También vio los trabajos de Friederic Kiesler y Vladimir Tatlin y entre 1925 y 1935 viaja frecuentemente a Inglaterra para visitar a su hermana Henriette que estudia aquí durante esos años.

En 1927 su padre decide interrumpir los estudios de Louise para que ayude en el negocio familiar. Louise trabaja en el taller de restauración de tapices, mientras que por su cuenta prepara los cursos para su licenciatura.

En 1929 hace un curso de dibujo en la Ecole Nationale d'Art Décoratif y desde este año hasta 1932 la familia Bourgeois, pasa los inviernos en la Villa Pompeiana, en Cimiez, Niza. La madre de Louise que seguía enferma disfruta reparando tapices:

Ésta es mi madre trabajando en sus tapices. Ya gozaba de una posición acomodada, y no tenía por qué trabajar, pero sentarse al sol y ponerse a reparar un tapiz o un *petit point* suponía para ella un auténtico placer. Le encantaba.⁴⁴

Ese año Louise sacó su carnet de conducir. Hasta ese momento Sadie, la institutriz, se ocupaba de llevarlas en coche bajo el pretexto de tener una función en la familia. Joséphine dijo a su hija que se preparase para conducir en cuanto cumpliera dieciocho años para así conseguir cierta independencia de la institutriz y es en 1932 cuando ella lo obtiene.

En 1930 Louise continúa estudiando inglés en la Berlitz School de Niza y sigue su educación por correspondencia en la École Universelle en asignaturas de matemáticas, física y química. Según dice, su interés por las matemáticas le proporcionó un refugio para poder huir de las relaciones familiares que incesantemente le atormentaban.

En las matemáticas las reglas son eternas, y los puntos de referencia no cambian de un día para otro.⁴⁵

En 1932 adquiere la Diplomatura en Filosofía por la Universidad de París, que ella preparó en solitario.

Conseguí mi título de *Baccalauréat* en la rama de filosofía, y para ello tomé cursos de ética, lógica y psicología.⁴⁶

A continuación ingresa en La Sorbona de París para proseguir con los estudios de matemáticas y geometría. El 14 de septiembre de 1932 muere Joséphine, su madre, en Antony. Este hecho resulta muy doloroso para Louise hasta el punto de hacer una tentativa de suicidio en el río Briève siendo su padre quien la salvó⁴⁷. Para la artista esta es una fecha dolorosa y significativa de su vida. Durante ese verano y por mediación de amigos de la familia, Louise viajó a Rusia junto con un grupo médico.



Louise Bourgeois en París, en 1932.

Entre 1935-1938, desilusionada por el giro de las matemáticas hacia la abstracción y como consecuencia de su dificultad con el álgebra, rama de las matemáticas en la que se usan letras para representar relaciones aritméticas, decide abandonar sus estudios e inscribirse en la Escuela de Bellas Artes donde pasa dos años. Insatisfecha por la enseñanza académica que se daba en la escuela, acude a numerosos talleres de Montparnasse y Montmartre impartidos por artistas tales como Paul-Elie Ranson, Paul Colin, Roger Bissière, Marcel Gromaire, André Lhote, Othon Friesz, Robert Wlérick, Yves Brayer en la Grande Chaumiére y Fernand Léger. En la Académie de la Grande Chaumiére se ocupó de contratar a las modelos que en su mayoría eran prostitutas. De entre todos sus profesores destaca su admiración por Léger. Él le mostró un mundo abierto más allá de su familia y los tapices y le dijo a la vista de sus dibujos y pinturas que ella no era pintora sino ESCULTORA:

Él dijo: “Louise, tu no eres pintora, tu eres escultora.” [...] La pasión por la tercera dimensión y la idea del volumen vino de él.⁴⁸

Su padre consideraba que los artistas eran unos parásitos de la sociedad y se negó a pagarle la matrícula en los talleres, que por otra parte resultaban muy caros. Aún así ella tuvo la ocasión de costearse estos gastos porque trabajó como traductora de inglés para los numerosos americanos que frecuentaban los talleres.

En 1934 Louise viajó a Rusia por segunda vez con los estudiantes de Paul Colin, el más político de sus profesores con el cual conoció bien el Art Decó. Fue como reportera de *L'Humanité*, para publicar un artículo y ver el Festival de Teatro Internacional de Moscú. También estuvo el 1 de Mayo en la Plaza Roja y conoció el

trabajo de los Constructivistas rusos. En este viaje también visitó Dinamarca, Suecia, Noruega y Alemania. Así nos lo cuenta la artista:

Me atrajo el Comunismo porque molestaba a mi padre. (...)Yo me planteé fastidiarle, y devolverle el cumplido siempre que pudiera⁴⁹

En 1936, deja la casa de sus padres y alquila un apartamento en la Rue de Siene, en el mismo edificio donde Andre Breton un año después abrió la Galería Gradita donde expondrán artistas tales como Hans Arp, Hans Bellmer, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Marcel Duchamp y Alberto Giacometti entre otros. En el mismo edificio también vivía un fabricante de prótesis llamado Perrot. En ese periodo Louise estudió Historia del arte en L'École du Louvre y después de su graduación, trabajó como guía de ingles en ese museo durante la *Exposition Universelle*.

Conseguí trabajo como guía en el Louvre de París. Lo crean o no yo hablaba a los americanos, y a veces a gente de Australia. (...) Me permitieron ir al sótano para almorzar con el personal.[...] Así que voy al piso de abajo y me encuentro con un infierno de personas que habian resultado heridas en la guerra. Si tu has estado en la guerra en Francia adquieres un puesto oficial.[...] Caminé y vi una pierna o un brazo amputados, y todos ellos estaban en el sótano comiendo su almuerzo.⁵⁰

En 1937 se traslada a otro apartamento de París, en el número 18 de la rue Mazarine. Un año después tabica una parte de la Galería de tapices de su padre para abrir su propia galería de arte comerciando con dibujos y grabados de artistas como Delacroix, Matisse, Redon, Valadon, Picasso, Toulouse-Lautrec y Bonnard y allí conoce a Robert Goldwater (1907-1973) un historiador de arte que le compró dos grabados de Picasso y se encontraba en París por estar preparando su tesis doctoral sobre *El Primitivismo en la Pintura Moderna*⁵¹. Louise en una carta a un amigo escribe: “entre las conversaciones sobre el Surrealismo y las últimas tendencias, nos casamos”.⁵² Louise y Robert se casaron el 12 de septiembre de 1938 en París y un

mes después se fueron a vivir a New York al número 63 de Park Avenue. Tenía entonces 27 años.

1.2. TRASLADO A NEW YORK. LA CHICA FRANCESA FUGITIVA: LOUISE BOURGEOIS ARTISTA AMERICANA

El traslado a New York de Louise Bourgeois, como consecuencia de su matrimonio con el historiador de arte Robert Goldwater, supuso la huida del lugar y contexto traumáticos, la posibilidad de romper con lo vivido anteriormente y comenzar algo nuevo lo que le permitió elaborar sus vivencias desde la distancia. Esta lejanía, le hizo posible ver los acontecimientos vividos y su infancia desde otra perspectiva debido también a la madurez que fue adquiriendo con el paso de los años.

A continuación mostraremos declaraciones de la artista que se refieren a su marido, con quien estuvo casada 35 años:

Robert Goldwater era una persona completamente racional; tenía las mismas cualidades que mi madre. Él no me traicionó. No traicionó a nadie. Yo nunca lo vi enfadado en mi vida. Nunca. Yo nunca oí a mi madre levantar su voz, nunca. Eso es algo.⁵³

Yo me había encontrado a alguien que era amable. Sentía que todo estaba bien y estaba segura con Robert. Y eso me hacía sentir libre para volver a empezar.⁵⁴

Yo me casé, en primer lugar, con un intelectual.⁵⁵

Él sentía que había encontrado un diamante al que amó -un diamante áspero, muy áspero- y yo sentía que él realmente era una gran captura (...).⁵⁶

Una de las razones por las que Louise se vio atraída por su marido fue el hecho de que su padre no lo aprobara y que Robert supiera poner a su padre en el lugar que le correspondía. A la muerte de su madre la situación familiar se deterioró aún más lo que añadió motivos para su traslado a New York. Su padre tenía amantes



Louise Bourgeois y Robert Goldwater
posando delante de la galería de
tapices de su padre en París, 1937.



Fotografía de la boda de Louise Bourgeois y Robert Goldwater.

constantemente y ella no lo aceptaba; tal como ella dice “procedía de una familia disfuncional.”⁵⁷. En una pintura de la década de los 40, una *Cell* y un catálogo de la artista se indica esta situación por medio del título: *Runaway Girl*. Ella lo explica de esta manera: “En realidad yo era una fugitiva. Era una fugitiva a la que le salieron bien las cosas.”⁵⁸ Según dice su asistente Jerry Gorovoy: “En realidad ella llevaba un pesado equipaje de demonios del pasado.”⁵⁹

Al llegar a New York, paradójicamente, la artista acusó un estado de soledad, angustia y de nostalgia respecto de la gente que había dejado en Francia. Ella dice que sufría el mal del país, generado por la nueva ciudad de los rascacielos y por sentirse sin ningún apoyo, como una extranjera. Este estado se mostrará en su obra escultórica temprana, según lo declara ella misma.

Poco a poco en New York encontró la libertad y la distancia que le permitió con el tiempo analizar su infancia. Louise Bourgeois jamás se ha arrepentido de la decisión de emigrar a New York⁶⁰, aunque a veces ha tenido un sentimiento de culpabilidad por haberse alejado de Francia incluso cuando nadie de su familia quedara allí. Como en muchos casos de traumas originados en la infancia, ella confrontó y reconoció su verdad en la edad adulta.

En algunas de sus declaraciones en ocasiones compara el cielo de New York con el cielo de Francia, diciendo que el de Francia es gris e inestable y el de New York es azul, su color favorito. El texto que mostramos a continuación fue escrito en 1947 y lo incluyó en su serie de grabados *The Puritan* de 1947-1990. En él la mirada al cielo puede relacionarse con la esperanza:

¿Usted conoce el cielo de Nueva York? Es excelente. Es una cosa seria. El cielo de Nueva York es azul, absolutamente azul. La luz es blanca y el aire es fuerte, y también es saludable. No hay ninguna tontería sobre el cielo.⁶¹

El azul representa la paz, la meditación y la huida.⁶²

Nada más llegar a New York, Louise se apunta a la Art Students League, una escuela donde ella asiste por las noches y trabaja con constructivistas como Vaclav Vytlacil que es su profesor durante dos años. En esta época muestra algunos grabados en una exposición colectiva en el Museo de Brooklyn y hace amistad con el grupo llamado American Abstract Artist.

En 1939 se trasladan al 333 East 41 Street, donde vivirán por dos años. Louise y Robert adoptan a su primer hijo, Michel Olivier, un huérfano de tres años de edad. Ella pensaba que no podía tener hijos, sin embargo, el 4 de Julio de 1940 tuvo a Jean-Louis y posteriormente el 12 de noviembre de 1941 a Alain Mathew Clement. La artista considera la maternidad y el arte como dos grandes privilegios.⁶³ Por sugerencia de su padre, sus hijos llevarán el apellido Bourgeois en lugar del de su marido. Así se manifiesta respecto a la maternidad:

Yo sólo aprendí lo que era la ternura con la llegada de mis hijos. Así fue creado un nuevo mundo.⁶⁴

En 1941 se mudan a otra casa alquilada en el 142 East 18 Street, donde vivirán hasta 1958. Se trata de un edificio antiguo de New York llamado “Stuyvesant’s Folly” y en el tejado de dicho apartamento trabajó en sus esculturas totémicas de madera. La familia también compra una casa en Easton, Connecticut, donde ella y los niños pasan largos periodos de tiempo durante la Segunda Guerra Mundial.

Al ser la mujer de un prestigioso profesor de Historia del arte frecuentan su casa otros historiadores, galeristas y artistas americanos y europeos. Entre ellos se

encuentran Erwin Panofsky, Meyer Shapiro, Peggy Guggenheim, Alfred Barr, John Cage, Willen de Kooning, Louise Nevelson, André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernest, Fernand Léger, Frederick Kiesler, Alexandre Calder, Le Corbusier y Joan Miró: una reunión de personas sobresalientes del panorama artístico europeo y americano.

1.3. TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Louise Bourgeois nos dice que de haber seguido viviendo en Francia quizá no hubiera sido escultora:

En Francia nunca fui una escultora, y creo que de haberme quedado allí no habría llegado a serlo, ya que ser un escultor tiene algo de ridículo, en el sentido de que el alimento de un artista es, en primer lugar, lo que ve, lo que ve a su alrededor, en la calle. Pues bien, en Nueva York todo se arroja a las aceras. Puedes encontrarte con camas - camas completas - y todo tipo de artículos domésticos. (...) Para un artista, como se puede imaginar, se abre la posibilidad de encontrar cientos de artículos fantásticos. (...) Sin embargo, en Francia nada es así. Todo está limpio (...) y por ello me habría sido imposible disfrutar de la libertad creativa que tengo aquí.⁶⁵

Aunque toda su obra está inspirada en Francia, es en Estados Unidos donde encontró la libertad necesaria para realizarla. Ella dice que es una artista solitaria y americana:

Yo no tenía el deseo de expresarme en Francia. Soy una artista americana.⁶⁶

En la enciclopedia Larousse pone muy bien quien soy: Louise Bourgeois, París 1911. Escultora americana de origen francés⁶⁷

New York es una ciudad inmensa donde cada persona camina sin mirar el aspecto de los demás viandantes lo que hace que cada uno pueda desarrollar su propia identidad con libertad.

Al comienzo de la década de los años 40 Louise participa en tres exposiciones colectivas con grabados y dibujos. En 1942 también, participa en la muestra *The Arts*

in Therapy en el MOMA organizada por diversos artistas como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Expone un tapiz basado en el trabajo de Torres García que recibe un premio honorario junto con las obras de Alexandre Calder y Andre Masson.

En 1945 hace su primera exposición individual de pintura titulada *Painting by Louise Bourgeois* en la Bertha Schaefer Gallery donde expone 12 cuadros. Simultáneamente se inaugura en la Galería Norlyst una exposición que ha organizado ella cuyo título es: *Documents France 1940-1944, art-literature-press of the french underground*. En ella expone publicaciones de la resistencia al nazismo de Francia, fotos de la ocupación, pinturas de Pierre Bonnard, Pablo Picasso y Jean Dubuffet, prosa de Jean-Paul Sartre, André Gide y Gertrude Stein y poesía de Louis Aragon, Paul Éluard, Pierre Seghers y Max Jacob. Para la organización cuenta con la colaboración de Marcel Duchamp y Pierre Matisse entre otros. Además de lo anterior ese año participa en la exposición de mujeres titulada *The Women*, en la Galería Art of This Century de Peggy Guggenheim y en el *Annual of Painting* que se realiza en el Whitney Museum de New York.

Louise asistió a la mejor escuela técnica de grabado, el Atelier 17, de Stanley William Hayter, donde hizo grabados tales como *He Disappeared into Complete Silence*. Este es un conjunto de 9 grabados y nueve parábolas que publicó en 1947. Otros miembros de este taller fueron Joan Miró, con el cual tuvo gran amistad, Nemecio Altunez, Yves Tanguy y Le Corbusier. En 1947, hace en la Norlyst Gallery su segunda exposición individual con 17 pinturas bajo el título *Louise Bourgeois Paintings*. En la tarjeta de la exposición aparece el cuerpo de una mujer cuya cabeza es una casa⁶⁸. A este tipo de pinturas y grabados datados entre 1945 y 1947, se les llama *Femme Maison*⁶⁹ [*Mujer casa o ama de casa*] denominación que ella utiliza

también refiriéndose a sí misma. Ese año trabaja como profesora en la New York School.

En 1949 hace su primera exposición individual de escultura bajo el título *Louise Bourgeois, Recent Work 1947 to 1949: Seventeen Standing Figures in wood* en la Peridot Gallery. Un año después realiza otra exposición escultórica del mismo carácter en la misma galería bajo el título *Louise Bourgeois: Sculptures*. Louise forma parte de un grupo de 17 pintores del expresionismo abstracto que se denominan “los irascibles”. Ellos como pintores de la época realizaron una protesta al Metropolitan Museum de New York, por no estar de acuerdo con lo que este museo consideró como la pintura contemporánea.

En 1950 dan a su marido una beca Fulbright para investigar en Francia y con ese motivo van a vivir brevemente a Antony. Viajan a Inglaterra donde Louise conoce a Francis Bacon que será uno de sus artistas favoritos. Será a él a quien posteriormente, en 1999, escribió el texto introductorio del catálogo titulado *Francis Bacon, Papes et autres figures*. Finalmente alquilan un apartamento en París donde Louise tendrá un estudio hasta 1955.

En 1951, el MOMA compra su obra *Sleeping Figure* de 1950 a la Peridot Gallery. Este año, fallece su padre, teniendo que gestionar ella el cierre del negocio familiar. La muerte de su padre también supuso un duro golpe para ella. Aunque había huido a New York para estar lejos de él, ambos viajaron para encontrarse y Louise en cierta medida continuaba demostrándole su valía.

Mi padre tenía una colección y yo la encontré, (...) Y todavía la tengo. Era una caja y en su interior había guijarros. Había centenares de guijarros, y lo tenía en su escritorio. Él decía: “cada vez que yo tengo un momento bonito (...) y a modo de gratitud yo pongo un guijarro en la caja”. Así que él estaba coleccionando momentos bonitos. ¿Por qué hizo él esto? Probablemente porque estaba ansioso, él consideraba la vida como un infierno, y tenía que

demostrarse a sí mismo que a pesar de todo, existieron momentos bonitos, y los guijarros eran la prueba de su existencia.⁷⁰

Con esta muerte Louise se apartó temporalmente de la escena del arte. Al año siguiente únicamente realizó los decorados para la danza-performance de Erick Hawkins, *The Bridegroom of the Moon* y durante la década de los 50 una exposición individual de escultura y diversas exposiciones colectivas. En 1953 la familia viaja a Europa donde visitan las cuevas de Lascaux. En 1958 se trasladan nuevamente de casa al 435 West 22th Street y Louise se matricula en la Universidad de New York donde tomó brevemente cursos de psicología y de literatura Francesa. En esa época abre una galería para ayudar en la economía familiar que se llamó Erasmus Books and Prints situada en la Madison Avenue donde vendía grabados de los siglos XVIII, XIX y XX.

En 1960 muere su hermano Pierre. Al comienzo de esta década, Louise trabaja como profesora en una escuela pública en Great Neck, New York. En adelante enseñará regularmente en las numerosas instituciones americanas. En 1962 la familia se traslada al 347 West 20th Street donde la artista vive en la actualidad y al año siguiente consigue ser profesora de la escuela de Brooklyn.

La artista desde 1941 hasta los años sesenta trabajó en lo escultórico de una manera aislada pero muy productiva y apenas hizo exposiciones individuales. A partir de los años 60 su escultura toma mayor importancia, experimenta con materiales diversos tales como el látex, el mármol, el bronce y la madera y realiza las exposiciones individuales *Louise Bourgeois: Recent Sculpture* en la Stable Gallery y simultáneamente una exposición de dibujos en la Rose Freid Gallery de New York. En 1966 toma parte en la exposición *Eccentric Abstraction* [Abstracción Excéntrica]

organizada por Luccy Lippard en la Fichbach Gallery. En ella se reúnen obras de Eva Hesse, Bruce Nauman, Frank Lincoln Viner, Alice Adams, Gary Kuehn, Don Potts y Keith Sonnier. Lippard no conocía la obra de Louise Bourgeois y lo hizo por mediación de Robert Goldwater quien le estaba dirigiendo su tesis doctoral.

En 1968 va a Pietrasanta, Italia, a donde viajará regularmente para trabajar el mármol y el bronce hasta 1972. Casi siempre va en verano y en ocasiones dos veces al año. Allí produce 13 piezas de mármol entre las que se encuentran *Sleep II* de 1967, *Colonnata* de 1968, *Clamart* de 1968⁷¹, *Baroque* de 1970 y *Number 72 (The no march)* de 1972.

En los años 70 Louise toma parte en manifestaciones, acciones benéficas y en la exposición colectiva *13 Women Artists* en el Women's Ad Hoc Committee del 117-119 Prince Street, organizada por el movimiento feminista. También realiza los decorados, el vestuario y el cartel de unas obras teatrales dirigidas por Alice Rubinstein; recibe una beca del National Endowment for the Arts y vende dos esculturas a museos de reconocido prestigio. El 26 de marzo de 1973 fallece su marido Robert Goldwater, siendo esta una de las fechas que la artista tampoco puede olvidar.

La muerte de mi marido y la muerte de mi madre. O sea, 1932 y 1973 son fechas que no puedo olvidar.⁷²

Tras la muerte de su marido y con sus hijos ya crecidos, Louise se dedica a la escultura más activamente y la década de los 70 resulta muy productiva en lo profesional. En 1974 realiza una exposición individual en un espacio alternativo llevado por artistas en el número 112 de Greene Street. En las fábricas abandonadas del Soho de New York, tuvieron lugar exposiciones que daban la posibilidad de

mostrar obras de gran tamaño, en una de ellas Louise expuso una versión monumental de su obra escultórica *The Destruction of the Father* de 1974 junto con otras y a raíz de ello obtiene una gran admiración por parte de las nuevas generaciones de artistas. Dos años después participa en los seminarios de artistas del Whitney Museum donde habla sobre la importancia de la dimensión psicológica de las obras de arte. Además, enseña en escuelas tales como la Escuela de Artes Visuales de New York donde trabajó tres años, Columbia University, Cooper Union, y Goddard College de Vermont. También trabaja como artista visitante en el Pratt Institute, Philadelphia College of Art, Woodstock Artists Association, Rutgers University, New York Studio School y en la Yale University. En 1977 recibe el título de Doctora Honoris Causa por la Yale University y antes de terminar esa década realiza cuatro exposiciones individuales de escultura entre las que se incluye su performance *A Banquet: A Fashion Show of Body Parts* de 1978. En ese periodo comienzan a aparecer frecuentemente entrevistas de Louise Bourgeois en importantes revistas de arte.

En 1980 recibe un premio de Artes Visuales en la conferencia de la Convención Nacional de Mujeres para el Arte. Ese mismo año adquiere su actual taller en Brooklyn en el 475 de Dean Street. Se trata de una antigua fábrica de ropas de gran tamaño que le permite guardar toda su obra y trabajar a una escala mayor que anteriormente.

El 9 de julio de 1980 muere su hermana mayor Henriette.

En 1981, Louise compra a su hijo Michel una casa abandonada construida alrededor de 1860 en State Island que éste nunca ocupará a causa de su muerte. Louise conserva esta casa y la denominará *Maison Vide* [*Casa Vacía*] debido a la ausencia posterior de su hijo. Durante el verano viaja a Carrara junto con su asistente

Jerry Gorovoy con el que comenzará a trabajar en éste periodo y creará más de 20 nuevos mármoles. Algunas de estas obras son nuevas pero otras son reproducciones en mármol de obras pasadas que previamente había hecho en escayola. Su amigo González Fonseca, se las había guardado en Italia durante 14 años y tras recuperarlas decidieron rehacerlas en mármol.

Es en 1982 cuando la artista obtiene reconocimiento dentro del panorama artístico internacional a los 71 años de edad, siendo sobre todo a partir de entonces referencia para las nuevas generaciones de artistas. Realiza una exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de New York siendo ésta la primera vez que una mujer hace una retrospectiva en este museo. Esta exposición fue comisariada por Deborah Wye y Alicia Legg. Hacía veinte años, Louise había comprado una propiedad en Hamptons, donde había guardado sus piezas de piedra entre la hierba crecida. Estas piezas junto con toda la obra que ella había conservado, fueron expuestas en el MOMA. Como ya se ha dicho anteriormente, fue en esta exposición donde Louise contó por primera vez la vivencia traumática de su infancia. Para la ocasión preparó una presentación donde narró su historia titulándola *Partial Recall* [Evocación Parcial]. Éste es también el título de una de las esculturas realizadas en 1979 y el de la película editada en 1983 por el citado museo. En su exposición retrospectiva de 1982, tuvieron lugar conferencias tales como *Form as memory* [La forma como memoria] impartida por Lucy Lippard y *Bourgeois is Truth* [Bourgeois es la verdad] por Robert Pincus.

La muestra retrospectiva del MOMA viaja a los museos de Houston, Chicago y Ohio y a partir de ese momento comienza una serie imparable de exposiciones de la artista en museos y galerías de EE.UU, Europa y Japón. Entre ellas mencionaremos la

itinerante y retrospectiva realizada por Europa en 1989: *Louise Bourgeois: A Retrospective Exhibition*, que estuvo en Frankfurt, Munich, Lyon, Barcelona, Bern y Otterlo. Además recibe diversos premios honorarios por parte de Universidades y Colegios de Arte e instituciones Francesas y Americanas. Desde 1988 en adelante Louise y Jerry Gorovoy viajan nuevamente a Carrara, Italia, donde la artista realizará obras en mármol cada vez de mayor tamaño.

En 1992 el trabajo de Louise Bourgeois está presente en la Documenta IX Kassel y un año después representa a los Estados Unidos en el Pabellón Americano de la Bienal de Venecia con cuatro instalaciones que ella llama “Cells” [células/celdas] además de otras esculturas.

Actualmente está considerada como una de las artistas más importantes del arte occidental. Ha recibido infinidad de premios⁷³ y su trabajo está en la colección permanente de museos, instituciones, fundaciones y colecciones privadas de todo el mundo además de participar en diferentes bienales y ferias del mercado del arte occidental. A pesar de la fama que ha obtenido no ha querido interrumpir su trabajo como artista aunque cuenta con asistentes que trabajan para ella en el denominado “Louise Bourgeois Studio” [Estudio de Louise Bourgeois]. Entre éstas personas su secretaria Wendy Williams que trabaja con ella desde 1996 y su asistente Jerry Gorovoy, realizan las gestiones necesarias para las exposiciones, recogida de premios, venta de obras, relaciones públicas, publicidad, información requerida para la edición de catálogos etc. Se ocupan de llevar a cabo todo el trabajo de cara al exterior que una artista como Louise Bourgeois genera y ella sigue trabajando y exponiendo a pesar de su avanzada edad, 95 años en 2007.

Notas: 1. BIOGRAFÍA

¹ BLUM, P., *Louise Bourgeois:Album*, Peter Blum Edition, New York, 1994, p.5.

² GOROVOY, J., *Louise Bourgeois:Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.14

³ *Ibidem*, p.256

⁴ *Louise Bourgeois Album* (1994), nos ofrece un álbum cronológico de fotos de su infancia que va acompañado de comentarios de la artista. La mayoría de éstas las sacó su padre que era un fotógrafo aficionado. De manera similar, en Estados Unidos, la fotografía se está convirtiendo en un instrumento usado por los psicólogos para profundizar en el conocimiento de la personalidad de sus pacientes. En este sentido, la fotografía más significativa para el paciente suele ser la del mundo afectivo que le circunda. Así pues, existe un uso clínico del Album Familiar. La información ya sea fotográfica o de vídeo, se ve de manera cronológica. Lo más importante es que el paciente exprese sus sentimientos espontáneamente, a medida que vayan apareciendo estos en su mente. A través de los comentarios de la fotografía el terapeuta puede ver si sus preferencias giran en torno a personas o cosas, qué tipo de cosas selecciona y qué significan esas cosas para él/ella. Vid., GAVILAN FONTANET, F., “La fotografía como terapia, un fenómeno social llamado fotografía”, *Arte Fotográfico*, 1981, Vol 30: n^o4, pp.561-63./ GAVILAN FONTANET, F., “La fotografía como terapia, la importancia social de la fotografía”, *Arte Fotográfico*, 198, Vol 30, n^o6 pp.685-686. GAVILAN FONTANET, F., “La fotografía como terapia, una nueva alternativa en las terapias verbales”, *Arte Fotográfico*, 198, Vol. 30, n^o7 pp.819-820. GAVILAN FONTANET, F., “La fotografía como terapia, los valores informáticos-terapéuticos de la fotografía ”, *Arte Fotográfico*,1981, Vol 30, n^o11 pp.1329-1330. GAVILAN FONTANET, F., “La fotografía como terapia, el Album Familiar III”, *Arte Fotográfico*, 1982, Vol. 31,n^o5, pp.533-534. Louise Bourgeois, nos ha mostrado gran cantidad de las fotografías de su infancia, que le han servido como documentos que le ayudan a volver a vivir su infancia. Aunque ella dice que no necesita la fotografía para recordar.

⁵ “Sustancia que se utiliza en la conservación de cueros y otros tejidos.” BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre /reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997, Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002 , p.66

⁶ *Ibidem*, pp.59,60

⁷ *Ibidem*, p.147

⁸ *Ibidem*, p.60

⁹ El término trauma de abandono, ha sido consultado con el Catedrático en Psicología de la U.P.V./EHU Enrique Echeburúa y ha sido expuesto en el primer capítulo de esta tesis. Según Enrique Echeburúa, el hecho de que Louise en lugar de ser varón hubiera nacido chica, no es un trauma de abandono sino una frustración de la vida. Así que este hecho no estaría dentro de lo que desde la psicología se puede entender con el término trauma de abandono.

¹⁰ Cfr., *Ibidem*, p.54

¹¹ GOROVOY, J., op. cit., p.14

¹² BOURGEOIS, L., op. cit., p.125,126

¹³ *Ibidem*, p.149

-
- ¹⁴ Ibidem, pp.15,16
- ¹⁵ Ibidem, pp.60,61
- ¹⁶ Ibidem, pp.62,63
- ¹⁷ Ibidem, p.147
- ¹⁸ Cfr., Ibidem, p.61
- ¹⁹ *Orange Episode*, 1990. Óleo, gouache y cascara de naranja sobre cartón y tablero. Existen diversas obras similares a ésta. Vid. STORR, R., HERKENHOFF, P., SCHWARTZMAN, A., *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003, p.129
- ²⁰ Film: GUICHARD, C, *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.
- ²¹ Cfr., BOURGEOIS, L., op. cit., p.61
- ²² Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ²³ Ibidem
- ²⁴ BOURGEOIS, L., op. cit., p.68
- ²⁵ Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ²⁶ BOURGEOIS, L., op. cit., p.151 En el libro original de esta traducción dice que la motivación para el trabajo es una reacción negativa contra ella. Cfr., BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, Violete Editions, London, 1998, p.283
- ²⁷ Vid., BOURGEOIS, L, “Child Abuse”, *Artforum*, vol.20,nº4, pp.40-47
- ²⁸ Vid., CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66’50’’), Éditions du Seuil, Francia, 2003, pp.82-84
- ²⁹ Ibidem, p.82
- ³⁰ Ibidem, p.84
- ³¹ Compact Disc: CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, 66’50’’.
- ³² BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, p.56
- ³³ Ibidem, p.115
- ³⁴ Además podemos recordar algunos aspectos referidos en el primer capítulo, término trauma de esta tesis que apunta la psicología, como que es más fácil la superación de los traumas causados por desastres naturales que los causados por otra persona. La mayor susceptibilidad y vulnerabilidad en la infancia a la hora de sufrir un trauma. El conflicto psíquico que puede darse en un hijo que vive situaciones de ansiedad traumáticas entre los padres etc.

-
- ³⁵ GOROVOY, J., *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.38
- ³⁶ *Ibidem*, p.40
- ³⁷ *Ibidem*, p.35
- ³⁸ BOURGEOIS, L., *op. cit.*, p.70
- ³⁹ Cfr., STORR, R., HERKENHOFF, P., SCHWARTZMAN, A., *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003, pp.104 -109
- ⁴⁰ Esta es la primera obra que publicó Françoise Sagan en 1954 y que en su tiempo fue un hito literario. *Buenos días, tristeza*, cuenta la siguiente historia: Cécile es una joven cuya vida transcurre feliz y placentera junto a su padre viudo. Su padre, Raymond, se va de vacaciones con tres mujeres, Elsa, Anne y su hija. Raymond y Anne dicen a Cécile que se van a casar. A ésta al principio le gusta la idea pero poco a poco ve amenazada su libertad, por el modo equilibrado y racional de Anne. Además también ve amenazada la relación con su padre. Cécile planeó un romance ficticio entre Elsa y Cyril, su novio, para dar celos a su padre. Anne sorprendió a Elsa y Raymond en el bosque, cogió el coche y más tarde les llamaron diciendo que había tenido un accidente. Cécile tenía dudas sobre el aspecto accidental de aquel accidente. Cécile y Raymond reanudaron su vida con normalidad, pero a veces a ésta le sorprende la memoria de Anne por la mañana: Buenos día, tristeza.
- ⁴¹ CAUX, J., *op. cit.*, p.162
- ⁴² MEYER-THOSS, C., *Louise Bourgeois*, Ammann, Verlag AG, Zurich, 1992, p.132
- ⁴³ CAUX, J., *op. cit.*, p.173
- ⁴⁴ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, Louise Bourgeois, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.150
- ⁴⁵ MEYER-THOSS, C., *op. cit.*, p.53
- ⁴⁶ BOURGEOIS, L., *op. cit.*, p.16
- ⁴⁷ En 1996 publica una serie de nueve aguafuertes cuyo título es *The View from the Bottom of the Well* de 1996 que acompaña con un texto escrito en los años sesenta. Al comentar esta obra, ella habla del peligro de morir en el agua y del suicidio, aunque no lo relaciona directamente con este hecho. También debemos decir que este dato no aparece en la mayoría de los catálogos de la artista. Vid., CAUX, J., *op. cit.*, p.103
- ⁴⁸ *Cit.*, GOROVOY, J., *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.66
- ⁴⁹ *Cit.*, CRONE, R., *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich, 1998, p. 29
- ⁵⁰ *Cit.*, *Ibidem*, pp.30,31
- ⁵¹ Robert Golwater trabajó como profesor de historia del arte de la Universidad de New York desde 1924. Entre 1937 y 1957, fue profesor en el Queen's College. Entre 1947 y 1953 trabaja como editor de la revista de arte *Magazine of Art*. En 1957, trabaja como profesor en la Universidad de New York siendo contratado como catedrático de historia del arte. Este año, le nombran Director del Museo de Arte Primitivo de New York hasta 1963. Además es autor de los libros *Primitivism in Modern Art* (1938) y *Symbolism* (1971).

-
- ⁵² GREENBERG, J., JORDAN, S., *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003 , p.31
- ⁵³ GOROVOY, J., op. cit., p.73
- ⁵⁴ GREENBERG, J., JORDAN, S., op. cit., , 2003, p.31
- ⁵⁵ CRONE, R., op. cit., p.32
- ⁵⁶ Cit., Ibidem
- ⁵⁷ Cfr., STORR, R., HERKENHOFF, P., SCHWARTZMAN, A., *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003, p.9
- ⁵⁸ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois.Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Aldeasa, Madrid, 1999, p.15
- ⁵⁹ Ibidem
- ⁶⁰ Compact Disc: Cfr., CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, 66'50''
- ⁶¹ GREENBERG, J., JORDAN, S., op. cit., p.33
- ⁶² BOURGEOIS, L., op. cit., p.122
- ⁶³ Cfr., KUSPIT, D., *Bourgeois(an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*, Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988, p.67
- ⁶⁴ Cit., CRONE, R., op. cit., p.35
- ⁶⁵ BOURGEOIS, L., op. cit., p.80
- ⁶⁶ STORR, R., HERKENHOFF, P., SCHWARTZMAN, A., op. cit., p.9
- ⁶⁷ Compact Disc: CAUX, J., op. cit.
- ⁶⁸ Posteriormente la crítica de arte Lucy Lippard utilizó la imagen del grabado de Louise Bourgeois *Femme Maison* de 1946-47 para ilustrar la tapa de su libro *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976).
- ⁶⁹ En esta época se dice que las pinturas y grabados *Femme Maison* son un ejemplo del arte femenino. Sin embargo Louise Bourgeois declara que ella no sabe cual es el arte femenino y dice que es una representación de un individuo. Es la representación de la condición humana. Según ella: "los individuos son diferentes, hombres y mujeres, pero no la naturaleza humana". GOROVOY, J., op. cit., p.98
- ⁷⁰ Ibidem, p.108
- ⁷¹ La familia de su padre era de Clamart y están enterrados allí.
- ⁷² STORR, R., HERKENHOFF, P., SCHWARTZMAN, A., op. cit., p.9
- ⁷³ Ha recibido entre otros premios: The Sculpture Center Award for Distinction in Sculpture del Sculpture Center de New York. Lifetime Achievement Award del International Sculpture Center de Washington D.C. El ministerio de cultura francés premia a Louise con el Gran Prix de escultura. A

recibido el Doctorado Honorífico en Bellas Artes por las siguientes universidades: Universidad de Boston, Universidad Yale, Pratt Institute de Brooklyn, Art Institute de Chicago. El alcalde de New York le ha entregado el Mayor's Awards for Art and Culture. Ha recibido el Premio de la Bienal 1995 del Royal Museum de Tokio y del Hakone Open-Air Museum, Kanawaka-ken, de Japón. El presidente Clinton entrega a Bourgeois en la Casa Blanca la National Medal of Arts, que recoge su hijo Jean Louis en su nombre. Además recibe el galardón Praemium Imperiale de 1999 en la categoría de escultura concedido por la asociación Japonesa de Arte. Además se le concede el León de Oro en su condición de maestro vivo del arte contemporáneo.

2. CRONOLOGÍA Y CLASIFICACIÓN DE SU OBRA ESCULTÓRICA

2.1. CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

La obra escultórica de Louise Bourgeois es amplia y variada. Es una obra original y compleja. Para su estudio y clasificación hemos recopilado un total de 297 esculturas realizadas entre los años 1941 y 1999. A ellas se suman 32 “Cells” o instalaciones realizadas entre los años 1986 y 1999. Son en total 329 obras escultóricas formalmente distintas. En su taller cuenta con otras obras que no saca a exposición por diferentes razones. De todos modos cabe decir que lo que se considera el grueso de su producción escultórica realizada en el siglo XX ha sido recopilada para nuestra investigación. De sus obras en bronce se realizan seis copias, más una prueba para la artista [Artist Proof]. Existen también copias de algunas obras en escayola, en mármol y en aluminio. Si además contamos las obras realizadas en estas series, que suman aproximadamente 300 obras escultóricas más, estaríamos hablando de una obra escultórica que asciende a 600 piezas aproximadamente.

Para mostrar ejemplos de sus trabajos junto con las declaraciones de la artista sobre ellos de una manera ordenada y que ha su vez sirvan para que el lector tenga una visión que se ajusta a la realidad del trabajo escultórico de Louise Bourgeois, hemos realizado una clasificación de las 329 obras formalmente distintas que hemos recopilado, aunque también hemos tenido en cuenta las repeticiones o copias de una misma obra en cuanto a la importancia que tiene la repetición en el conjunto de su obra así como al tratar los materiales y las técnicas usadas.

Resulta difícil hacer una clasificación satisfactoria para todos los propósitos de la obra escultórica de Louise Bourgeois y así diversos autores han declarado que es una obra inclasificable por lo que el esfuerzo en este trabajo ha sido de gran magnitud. Louise Bourgeois cuenta como decimos con una gran producción escultórica y con multitud de declaraciones sobre cada obra que son de gran importancia para considerar su trabajo. Se dan, además, muchas relaciones entre las obras particulares lo que complica el trabajo de clasificación. Hemos tratado de presentar de manera ordenada una obra que responde directa y auténticamente al momento psíquico de la artista y al devenir de su proceso creativo, cada periodo parece corresponder a un biorritmo secreto y puntual que fluye y refluye entre angustia, miedo, furia y en alguna contada ocasión una calma estoica. Si el criterio de clasificación fuera únicamente la cronología, nos encontraríamos con un gran dinamismo plástico en su obra. Si lo intentásemos solo en base a la morfología y la temática que desarrolla, veríamos en un mismo grupo obras de tiempos distantes. La continuidad que da tanto al significado en unos casos y a la forma en otros nos llevaría a que los criterios de clasificación de las obras de cada grupo no fueran definitivos. Habría una gran cantidad de obras que podrían estar en dos grupos al mismo tiempo y otras sin embargo no pertenecerían a ninguno. Si la producción de esta artista no fuera tan numerosa esto no resultaría un problema pero considerando su gran profusión y el carácter de su obra, resulta difícil hacer una clasificación con unos criterios únicos. A pesar de la dificultad, nos ha parecido importante organizar su obra para contar con un recorrido o síntesis de su trabajo y así referirnos a ella en los siguientes capítulos. Añadiremos a las imágenes de las obras que consideramos representativas de cada grupo de nuestra clasificación las declaraciones de la propia

artista sobre las mismas ya que es el modo en que Louise las hace públicas en los catálogos.

Independientemente de las teorías de Sigmund Freud, Melanie Klein, Jacques Lacan etc. o de las conclusiones que se desprendan de este trabajo, el deseo de esta tesis doctoral es que conste lo que la propia artista dice sobre el significado de sus obras ya que ella una y otra vez se ha preocupado de dejar constancia de sus intenciones, ideas y sentimientos.

Tal y como ocurre en la arte-terapia, cuando el arte funciona como un medio para hablar sobre la vida, se trata de un espacio de transición entre el mundo interno del artista y la realidad, de acuerdo también con Winnicott. Tal y como verificamos en el encuentro habido con Louise Bourgeois, hemos declarado que en su caso es un espacio de mediación con la realidad. De manera similar a como ocurre en la arte-terapia, la interpretación que de sí mismo hace el sujeto que ha realizado la producción artística es capital en el desarrollo de esa persona porque estas interpretaciones le ayudan a elaborar, entender, expresar, analizar, reelaborar, responder, compensar o transfigurar la realidad de los hechos.

Para terminar diremos que en esta clasificación se han combinado tres criterios: el cronológico, el morfológico y el temático predominando uno u otro dependiendo de los casos. Como criterio general, en primer lugar hemos diferenciado entre esculturas (1941-1999) y “Cells” [Células / Celdas] (1986-1999).

Como hemos indicado anteriormente, a modo de ejemplo mostraremos algunas obras que integran cada grupo de clasificación, concretamente el 15% de su obra escultórica total, considerándolas representativas de la totalidad a efectos de tener un panorama evolutivo de su obra escultórica.

Los nombres que hemos dado a los grupos que componen nuestra clasificación han atendido a los títulos de las obras, a los materiales, a la morfología o a la imagen predominante y son los siguientes:

ESCULTURAS, 1941-1999.

- a) Verticalidad, nostalgia y relación entre los componentes.
- b) El modelado, las formas de lo orgánico.
- c) Esculturas políticas.
- d) Arquitectura simbólica.
- e) Casas.
- f) Partes del cuerpo.
- g) Sail (Con agujeros).
- h) Agujas.
- i) Árboles-colgantes.
- j) Arañas.
- k) Esculturas de tela.
- l) Reflectantes.

CELLS [CELULAS / CELDAS], 1986-1999.

En el caso de las Cells, la clasificación es cronológica. La propia Louise Bourgeois recomienda que su obra se vea en orden temporal como si fuera la propia memoria la que operara. Ella dice que hay artistas que se avergüenzan de sus obras pasadas, cosa que no ocurre en su caso. A ella esto le permite ver y dar a entender cómo han ido variando los elementos formales y/o de significado a lo largo del tiempo. En relación a lo traumático, también la cronología es importante. La actitud que teníamos respecto a un evento traumático se va transformando con el tiempo y a

través de sus declaraciones podemos ver cómo esto es así también en su caso a través de su representación escultórica.

Sus esculturas en nuestra opinión han sido relevantes como mediadoras con la realidad traumática de su infancia, su falta y sus miedos, pero este es un aspecto algo inasible que ira desprendiéndose y tomando forma a medida que avance el trabajo de investigación no pudiendo ser utilizado como un modo inicial de acercamiento y clasificación de su obra. Consideramos que una clasificación que atendiese a un aspecto tan íntimo únicamente podría llevarse a cabo por la propia artista o por Jerry Gorovoy, su compañero y ayudante desde 1982.

A la selección de las declaraciones de la artista sobre su vida y obra a propósito añadiremos un comentario que tiene como propósito apuntar las relaciones existentes entre la obra comentada y otras obras escultóricas suyas, añadir información sobre los trabajos, en ocasiones procedente de célebres críticos de arte y observar aspectos de las declaraciones de la artista asociables a aspectos destacados de la I Parte de la tesis. Por medio de estos comentarios se habla entre líneas de gran cantidad de aspectos importantes en su trabajo que en parte serán recogidos en los capítulos 3 y 4 de la tesis. Así, este capítulo que presentamos, actúa como marco de referencia empírico al desarrollo mas abstracto que se seguirá mas tarde ya centrada en aspectos morfológico-temáticos , ya en aspectos actitudinales, procesuales o de significación de su obra.

Con posterioridad a la realización de esta clasificación hemos visto que coincide en gran medida con el modo en que la crítico de arte Marie-Laure Bernadac ha mostrado la obra escultórica de Louise Bourgeois en el libro publicado en 1996

que recibe como título el nombre de la autora. Esta estudiosa conoce bien tanto la obra como a la artista que nos ocupa, lo cual supone una garantía para nuestro trabajo.

2.2. ESCULTURAS, 1941-1999

En este apartado de la tesis expondremos cada grupo de esculturas de nuestra clasificación. Hemos elegido un número proporcional a la cantidad de cada grupo, para al final mostrar, como ya hemos dicho, aproximadamente el 15% de la obra escultórica total de Louise Bourgeois. No obstante en el caso de que un grupo cuente con un número muy reducido de obras, mostraremos alguna obra representativa de éste para que se haga presente a pesar de que adecuándonos al porcentaje elegido no tuviéramos que seleccionar ninguna.

En ocasiones por medio de sus declaraciones se puede saber a qué aspectos de su vida se refieren concretamente sus obras. En otros casos aun cuando acompaña a sus obras con declaraciones, la referencia biográfica no es clara y es difícil relacionar vida y obra a falta de esa certeza.

A) Verticalidad, nostalgia y relación entre los componentes

Este grupo incluye un conjunto de esculturas realizadas entre los años 1941 y 1955. Todas ellas son de carácter totémico y su principal característica morfológica es la verticalidad. Inicialmente fueron talladas a partir de la madera de los tejados de New York, de tilo y nogal. En los años 60 algunas de ellas se reprodujeron en bronce. Dentro de este grupo podemos diferenciar entre esculturas realizadas en madera en su totalidad, esculturas realizadas con segmentos de madera irregulares que tienen una

barra de acero en su interior y esculturas segmentadas de madera muy geométricas con barra de acero en su interior o sin ella.

Personnages [Personajes], 1941-55.



Fotografía de la exposición retrospectiva realizada en el Museo de Arte Moderno, 1982.

En su primera exposición de escultura en 1949 dijo:

Pero esto no trata sobre el individuo, trata sobre las relaciones entre las personas. Para esta primera exposición, hice un conjunto social de personas. Los Intenté hacer en relación con los demás, por consiguiente podrían tener un diálogo en sus diferentes formas y personalidades ¹

Cuando yo trabajo, el símbolo es inconsciente, usted lo ve. Lo que es importante es que ellos se llaman *Personnages* porque están hechos sobre personas que estaban en mi mente. ²

Cuando he llegado aquí he empezado a tener el mal del país sin saberlo y es algo inconsciente, y me he puesto a recrear presencias, más que a crear. ³

Las formas eran severas y simples, delgadas y espigadas, y estaban pintadas (en su mayor parte en blanco y negro) no para lograr efectos coloristas, sino todo lo contrario: para

aumentar la unidad visual de cada parte y para evitar cualquier efecto romántico de los materiales.(...) Eran figuras de tamaño real en un espacio real que se habían realizado para ser vistas en grupos, y así fueron expuestas en las dos muestras de la Peridot Gallery, en 1950 y 1951. (...) Este asunto de la abstracción simbólica por medio de la creación de formas, que sugiere tanto la estructura de la geometría como la individualidad humana, ha sido una preocupación constante en mi obra.⁴

Por este motivo, los personajes están situados en el suelo del modo en que la gente se pone en la calle a conversar. Y ésta es la razón por la que crecen desde un solo punto: una mínima base de inmovilidad que sugiere un cambio siempre posible.⁵

Podía convocar a toda la gente que echaba de menos. No me interesaban los detalles; me interesaba su presencia física. Era una especie de encuentro. - También tenía- un hermano portátil- un palo que podías llevar contigo.⁶

Era simplemente una manifestación de “la nostalgia”.⁷

Louise Bourgeois tenía un gran sentimiento de nostalgia y soledad al llegar a New York, por este motivo comenzó a recrear a tamaño natural en el tejado del apartamento de su casa a la gente que había dejado en Francia. Por medio de la verticalidad realiza figuras antropomórficas de carácter totémico relacionándolas en grupos de uno, dos o tres personajes que ocupan el espacio de la galería en el modo que posteriormente se conocerá como instalación. Louise puede considerarse como una de las pioneras en ese modo de mostrar las obras; ella necesitaba rodearse de sus esculturas como si de personas se trataran y que ellas funcionasen en un espacio semejante al del espectador. La escultura por su carácter tangible le permite contar con la presencia física y simbólica de aquellos a los que se refieren los “*Personnages*” con ella. Incluso hace un uso de sus esculturas como si fueran fetiches, puede llevarlas con ella lo que le da seguridad.

***The Tomb of a Young Person [La Tumba de una Persona Joven],
1947-1949.***



*The Tomb of a Young Person, 1947-1949. Madera pintada,
116,8 x 30,4 x 30,4 cm.*

La tumba de una persona joven expresa el miedo, un tipo de exorcismo proteccionista para la salud de mis niños.⁸

Louise utiliza la escultura como un exorcismo. Cuando le dicen que hace un uso terapéutico de su obra escultórica, ella contesta que es un exorcismo. Al igual que el arte primitivo, sus esculturas le sirven para alejar el mal y contrarrestar sus miedos.

The Blind Leading the Blind [El ciego guiando a los ciegos], 1947-49. Madera pintada. / The Blind Leading the Blind [El ciego guiando a los ciegos], 1947-49. Bronce con pátina negra. /C.O.Y.O.T.E., 1947-49. Bronce.



The Blind Leading the Blind, 1947-49.
Madera pintada, 171 x 164 x 41 cm.



The Blind Leading the Blind, 1947-49.
Bronce, patina oscura. 175,9 x 175,3 x 58,4 cm.



C.O.Y.O.T.E., 1947-49. Bronce, pintura, 132 x 209,5 x 29 cm.

Es irónico. Estos títulos son informativos de mi obra entera. (...) La ceguera vino del rubor que yo experimenté al lado de las personas que estaban a mi alrededor, de todos ellos. Cuando digo que mi padre era promiscuo, yo tenía que estar ciega a la institutriz que vivía con nosotros y tenía que estar ciega al dolor de mi madre. Yo tenía que estar ciega al hecho de que yo era un poco sádica con mi hermano. Estuve ciega al hecho de que mi hermana durmió con un hombre que vivía al otro lado de la calle. Yo sentía una repulsa absoluta hacia todo y hacia todos. Fundamentalmente por razones eróticas y sexuales. Así, cuando encontré a ese estudiante americano puritano, pensé que era maravilloso. Y me casé con ese tipo.

Alain Kirili: Por consiguiente, tú estabas deseando casarte con un puritano para escapar de esa sobrecarga de promiscuidad sexual.⁹

Kuspit: *Me podrías decir cómo, especialmente, en tu imaginería y formas escultóricas, y quizás en tus técnicas, se manifiesta el miedo de tu infancia?*

L.B.: Hay por ejemplo una obra llamada *The Blind Leading the Blind* (...) Representa un ejército de piernas, de dos en dos, así se mantienen unidas. Ocho pares de piernas. Este ejército ciego de piernas no se cae, aunque las piernas están siempre asustadas por la caída. (...) Esto es exactamente lo que yo sentía cuando era niña, cuando estaba escondida bajo la mesa. (...) Pero yo estaba mirando los pies de mi padre (...) mientras ellos estaban preparando la comida.

- Y pensé - ¿Qué están haciendo? (...) ¿Cuál es su propósito? ¿Cómo me relaciono con ellos? Y consideré que ellos no eran cordiales. (...) Y tuve miedo, estaba absolutamente asustada. No podía entender su propósito al preparar el almuerzo. No entendía por qué andaban alrededor de la mesa. (...) Yo tenía que hacer un objeto para fisicalizar el problema.¹⁰

The Blind leading the blind, se refiere a los hombres viejos que te guían hacia el precipicio.¹¹

El color es más fuerte que el lenguaje, es un tipo de comunicación subliminal. (...) El rojo es una afirmación a toda costa – sin contar con los peligros de la lucha -, afirma la contradicción, la agresión. Simboliza la intensidad de las distintas emociones involucradas. El negro es duelo, lamentos, culpa, el retiro.¹²

Alain Kirili: *Sí, hay también una versión completamente negra.*

L.B.: Nació completamente negra, porque se trata de un asunto dramático.

Alain Kirili: *Por tanto hay tres versiones de esta escultura: Negra, roja y negra, y rosa pálido. Me podrías dar el simbolismo cromático de la transición entre estas tres versiones?*

L.B.: El simbolismo cromático corresponde a una evolución psicológica.

Alain Kirili: *Me dirás que fue una evolución desde una situación dramática a una situación más suave.*¹³

El rosa es femenino, representa el gusto y la aceptación de sí mismo.¹⁴

Esta obra al principio se llamó *The Blind Vigils*. Louise Bourgeois hace una escultura vertical con un gran simbolismo tanto cromático como formal. Por medio del título de la obra, se sirve irónicamente para dar cuenta de su vivencia traumática en el entorno familiar, aunque el espectador que no sabe de su simbología y biografía no puede captar esta ironía. Según Hegel la ironía se caracteriza por dominar

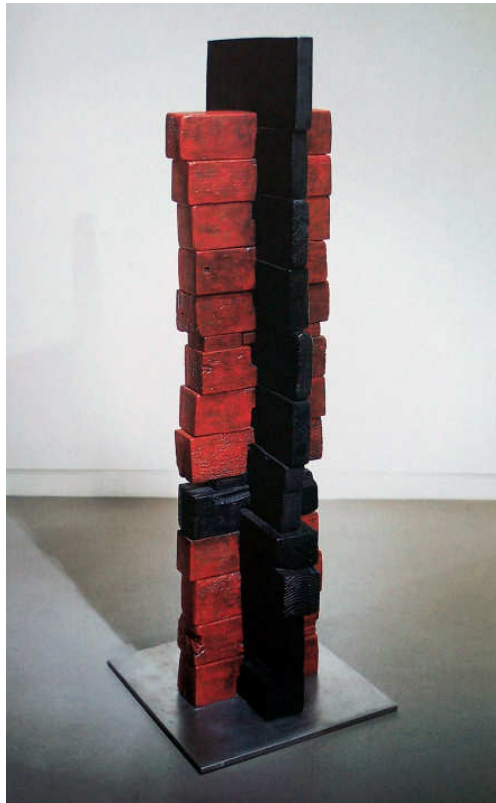
cualquier contenido en cualquier ambiente¹⁵. Tomando el título de una obra de Bruegel, Louise hace referencia a la “ceguera para la traición” que vivió en su infancia. En el primer capítulo de esta tesis, al hablar del término trauma, la psicóloga estadounidense Jennifer Freyd, utilizando la misma denominación que Louise, se refería a “la ceguera para la traición” que han de soportar algunos niños en su infancia para sobrellevar su vida. Louise en numerosas fotografías sale detrás de esta escultura como si se encontrara presa.

En relación al ejército de piernas que la compone Louise hace otra interpretación de carácter político o social. Son grupos de piernas ignorantes o militantes y las ha asociado con la conformidad reaccionaria de la post-guerra de la era de Mc Carthy en los años cincuenta. En este sentido realiza una versión posterior en rosa pálido que rebautiza *C.O.Y.O.T.E.* . Se refiere a la frase Call Off Your Tired Ethics [Abandona tu moral antigua]. Esta obra está hecha en honor de la Unión de prostitutas que lleva dicho nombre y fue interpretada por Louise como símbolo de un feminismo solidario. El aspecto de la repetición, tan importante en la obra de Bourgeois como veremos en el Capítulo 4, se da en esta escultura de dos maneras: por un lado en cada una de ella se repiten los elementos verticales, mientras, por otro, las tres obras suponen variaciones cromáticas sobre el mismo modelo estructural. Por medio del uso simbólico del color en las diferentes versiones, da cuenta de una evolución psicológica tal como ella explica. Es difícil concretar por nuestra parte a qué aspecto de su vida se refiere exactamente esa evolución ya que sus declaraciones apuntan en varios sentidos.

La anchura de cada elemento vertical componente de esta obra, va disminuyendo hasta llegar al suelo. De esta forma Louise Bourgeois expresa

visualmente la tensión, el miedo y la fragilidad, aspectos que tanto simbólica como formalmente se repetirán en obras posteriores como por ejemplo *Maisons Fragiles* de 1978 o en su serie de enormes arañas de los años 90 similares en su estructura a éstas que ahora comentamos.

Mortise [Muesca], 1950.



Mortise, 1950. Bronce pintado de rojo y negro, 141,6 x 45,7 x 45,7 cm.

En una ocasión estuve acosada por la ansiedad. No podía orientarme, ni distinguir la derecha de la izquierda. En tal estado de desorientación, podría haber gritado aterrorizada. Sin embargo, gracias al estudio del cielo, de determinar por dónde saldría la Luna y por dónde aparecería el sol, sobrepasé el miedo. Me vi a mí misma unida con júbilo a las estrellas. Comencé a sollozar sabiendo que por fin estaba bien.

Así es como utilizo hoy la geometría. El milagro es que pueda hacerlo... mediante la geometría.¹⁶

Al mismo tiempo, tanto en el pasado como en la actualidad, he realizado otro tipo de esculturas muy diferentes; trabajos de ensamblaje basados en la síntesis, en la conjunción de diferentes elementos, (...) los podría definir como más relajados y pacíficos. En este segundo tipo de obras utilizo numerosos elementos que en principio encuentro separados y que junto con el fin de subrayar las similitudes y las diferencias que existen entre ellos, así como para convertirlos en un todo que es más que la suma de sus diferentes partes. Este método de

trabajo no tiene nada de impetuoso; sino que, al contrario, requiere moderación, cuidado, reflexión, tiempo y la posibilidad de infinitos cambios y reajustes.¹⁷

Para Louise Bourgeois la geometría le ha provisto de sentido organizativo permitiéndole establecer un orden que predomine sobre el caos interno que le produce la angustia y miedo generados por sus traumas. El ensamblaje geométrico es un modo de configurar que la artista ha utilizado habitualmente como ejercicio pacificador y reparador.

En muchos casos se trata de sobreponer piezas de madera que son atravesadas por una barra de acero. En el caso de esta obra el ensamblaje de maderas ha sido reproducido en bronce. Es una repetición de piezas rojas y negras que se encajan unas en otras de manera algo irregular. El rojo y el negro están matizados y se mantiene el relieve de la superficie que hace identificar bajo el color la madera original. Pero la yuxtaposición de estos colores simbólicos incide en el centro que según Louise es la afirmación, es el control.¹⁸

Spiral Women [Mujeres Espirales], 1951-1952



Spiral Women, 1951-1952.
Madera pintada, 127 x 158 cm.

Las espirales - siempre girando- representan la fragilidad en un espacio abierto. El miedo hace que el mundo siga girando.¹⁹

La espiral es un intento de controlar el caos. Tiene dos direcciones. ¿Dónde te sitúas, en la periferia o en el vértice. Empezando por el exterior, está el miedo a perder el control; las vueltas cada vez son más estrechas, una retirada, un proceso de presión encaminado hacia la desaparición. Empezar en el centro supone la afirmación, pues el movimiento hacia el exterior es una representación del acto de dar, de ceder el control: de confianza, de energía positiva, de la vida misma.²⁰

Estas dos esculturas verticales análogas a la figura de dos mujeres en forma de espiral, son un autorretrato. La espiral va a ser una metáfora que va a aparecer constantemente en el trabajo escultórico de Louise Bourgeois. En su infancia Louise vio cómo la lana debía ser retorcida para escurrirla bien y proceder al proceso de tinción de los tapices. Además ha declarado en numerosas ocasiones el deseo de retorcer el cuello de Sadie, la amante de su padre. Para Louise, la espiral representa un movimiento de intento de controlar el caos. La espiral es un movimiento giratorio que sería signo del miedo, por eso cuando tenemos miedo giramos y giramos alrededor de la misma idea pero no tenemos el control, la afirmación, no estamos en el centro, sino en la periferia.

Louise Bourgeois tiene muchas esculturas de este tipo, en ellas superpone piezas de madera sobre una barra de acero que actúa de eje. En el caso *Spiral Women* el recorrido que forman las piezas de madera no es idéntico, hay más variación de ritmo pero existe un cuidado a la hora de poner los elementos. Sin embargo, en otras escultura similares morfológicamente, los elementos son más irregulares y ese patrón compositivo le permite trabajar de una manera más espontánea, obedeciendo a su emoción de una manera más dinámica.

One and Others [Uno y los demás], 1955.



One and Others, 1955. Estructura de madera pintada. 46,1 x 20 x 16,8 cm.

En aquella época escribí sobre una pieza titulada *One and Others* [Uno y los otros] (...) cuyo título podría servir para muchas otras, señalando mi interés en la relación entre el individuo y su entorno y mi deseo de traducir este interés en composiciones y estructuras visuales simples y elementales.²¹

Susi Bloch: *One and Others* se transforma en una destilación más abstracta de aquellas figuras y ambientes pasados.

L.B.: (...) En *One and Others* toda la distancia se ha reducido a cero. Las formas se tocan unas a otras y su función es tocarse, relacionarse mutuamente... (...) Una exposición es una experiencia y después de una muestra el artista es una persona diferente.(...). Antes el espacio era indispensable para mí, yo necesité un espacio real con gente de seis pies, luego esa necesidad desapareció completamente. Estaba resuelto y olvidado... Yo podía moverme en el espacio de lo abstracto.²²

La relación de una persona con su entorno es una preocupación continua. Puede ser casual o íntima, simple o comprometida, cortés o descortés. Puede resultar agradable o dolorosa. Muchas de ellas pueden ser reales o imaginarias.²³

Por medio de esta obra Louise Bourgeois hace un estudio más sobre la relación entre ella y los demás, los otros. El comportamiento de la gente en la ciudad

se refiere en ésta y obras tales como *Figure portant un objet* de 1950, *Figure portant un pain* de 1950, *Figure contra une maison* de 1950. Estas figuras las colocó en la galería ocupando todo el espacio, como si se tratara realmente de personas. La artista trata este mismo tema de manera más abstracta y en menores dimensiones.

B) El modelado, las formas de lo orgánico

En este periodo se da un cambio formal relacionado con el uso de materiales tales como el yeso, látex, plástico, hormigón y goma, sin olvidar materiales clásicos como el bronce y el mármol. Frente a la verticalidad, el uso de la madera y el carácter de ensamblaje de las obras del periodo anterior, las obras de este grupo presentan formas que surgen del modelado y que son de tipo orgánico, expresivas, contundentes y de menor dimensión. Algunas de ellas parten de la forma de partes del cuerpo y en general pueden considerarse abstractas ya que no presentan un referente unívoco o claro.

Parte de ellas han sido realizadas en diversos materiales modificándose o no la forma en la reproducción. Las variaciones en lo respectivo al material afectan a la percepción y efecto emocional.

La propia artista nos explica las características de este grupo:

Durante mi estancia en Italia el año pasado, traté con obreros especializados. Me di cuenta de que conceptos que hasta ahora permitían ser solamente dibujados, podían también convertirse en obras escultóricas utilizando nuevos materiales tales como colas y engrudos, látex y utilizando moldes. Nos permitían lograr una multitud de formas escultóricas que desde hace tiempo tenía en mi mente.²⁴

***Lair* [Guarida], 1962.**



Lair, 1962. Bronce. 35"5 x 40"6 x 40"6 cm.

Cuando experimentas el dolor, te puedes retirar y puedes protegerte. Pero la seguridad de la guarida también puede ser una trampa.²⁵

[La guarida] Es un sitio para ir, es un lugar al que necesitas ir, es una protección transitoria²⁶

Como las guaridas crecen desde el interior (al revés que las formas vertidas), cada etapa es una precondition necesaria de lo que viene después. En teoría, cada "guarida" puede detenerse en cualquier nivel, pero en la práctica parece como si cada una tuviera una vida interior que le hace crecer hasta un cierto tamaño. Las últimas oscilan sobre sus bases y están asentadas de manera que si fueran empujadas se tambalarían y, finalmente, se quedarían quietas a partir de su propia estabilidad.²⁷

Cuando te niegas a aferrarte al problema te proyectas a ti mismo en el horizonte. El paisaje estalla en el deseo de escapar, de distanciarte de ti mismo y disolver la ansiedad. El terror se invierte hacia la comprensión del universo. La introyección del paisaje es la guarida.²⁸

Los *Lair* son una serie de esculturas que tratan el tema de la guarida animal.

Las experiencias de amor maternal y de protección, son las fuentes que subyacen en obras como la serie *Lair*, metáfora central en su trabajo tal y como podemos ver en

trabajos datados entre 1962 y 1994 entre los que se encuentran *Lair* de 1962-63, *The Lair* de 1962, *Lair* de 1962, *Lair* de 1963, *Fée Couturière* de 1963, *Nest of Five* de 1978, *Lair of seven* de 1978, *Lair* de 1986, *Articulated Lair* de 1986 y *The Nest* de 1994.

El origen de este tipo de esculturas se vincula a su viaje a las cuevas de Lascaux y se puede relacionar con parte de la explicación del nido que hace Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* (1965)²⁹. Allí Bachelard dice que el nido es precario y sin embargo pone en libertad dentro de nosotros un ensueño de seguridad; es un refugio, un escondite. La imagen del nido se caracteriza por ser una primera imagen que solicita en nosotros una primitividad. Además esa primitividad y el descubrimiento de nuestro nido nos remite a nuestra infancia y a la relación con la madre. La necesidad de refugio apunta también a la presencia del miedo. Louise sentía miedo por haber nacido chica cuando los adultos que la rodeaban esperaban un varón. Miedo a sentir que no era necesaria, a ser usada como moneda de cambio en el conflicto entre sus padres, a fallar como mujer, como madre, como artista y a ser abandonada. Escribió en su diario: “el miedo es lo que hace girar al mundo”³⁰, cuando le preguntaron a qué tenía miedo contestó: “tengo miedo a todo...absolutamente a todo”.³¹ Louise ante el miedo que siente se ha fabricado su propia guarida donde fantasmáticamente se puede refugiar.

Los *Lair* de la década de los 60, son piezas de escayola, bronce y látex que crecen desde el interior de manera análoga a la vida de la persona. Están inspiradas en los dibujos paisajistas de una linealidad obsesionada que a su vez se referían a los paisajes de su infancia y a las madejas de lana que hacían en el taller de sus padres.

A veces el *Lair* se desarrolla de una manera enroscada pero el interior es hueco. El de 1962 que mostramos, es formalmente muy similar a su obra *Inner Ear* de 1962 que representa el interior del oído. Otras veces, están configuradas de manera que emergen y descansan sobre su base. En estas esculturas Louise Bourgeois nos habla de la relación entre el interior y el exterior, el cuerpo y la casa sirviéndole de apoyo psicológico en sentido metafórico.

Labyrinthine Tower [Torre Laberíntica], 1962.



Labyrinthine Tower, 1962. Escayola,
45,7 x 30,5 x 26,7 cm



Labyrinthine Tower, 1962. Bronce,
45,5 x 30,5 x 26,5 cm.

William Rubin: “ *Hasta qué punto las referencias orgánicas y sexuales (por ejemplo, el carácter fálico de *Sleep II* y *Labyrinthine Tower*) son conscientes y/o resultan problemáticas en la concepción de la obra? ¿ Ha sentido alguna vez un conflicto entre los niveles alusivos y formales de la obra?* ”

L. Bourgeois: Como dije antes, no soy consciente ni estoy particularmente interesada en el lado erótico de mi obra, a pesar de su supuesta presencia. Dado que mi preocupación exclusiva - al menos de forma consciente – se centra en conseguir la perfección formal, me permito seguir ciegamente las imágenes que se me aparecen; no existe ningún conflicto entre ambos niveles.³²

La repetición es muy importante... Tengo siempre la sensación de que cualquier cosa que digo la tengo que repetir al menos seis veces para hacer que el otro comprenda. Tengo que repetir,

repetir y repetir. Es importante para mí, nunca me canso de repetir: Estoy acostumbrada a ello. Es así como manejo el temor.³³

La artista ha hecho la misma forma en diferentes materiales. Hay dos copias originales realizadas en escayola. En 1967 se realizaron cinco copias de esta obra más una prueba para la artista fundidas en hierro. En los años 80 realizaron una edición más de seis copias y otra prueba para la artista en bronce y en los años 80 se tallaron en mármol tres copias de esta obra en diferentes colores: blanco, negro y siena.

Esta escultura presenta una forma retorcida que emerge y gira hacia la derecha. Por su forma parece un falo que se retuerce. Es una obra con un claro referente erótico pero que a su vez expresa tensión y agresividad por su carácter aparentemente articulado y los ángulos que se forman en sus escalonamientos.

Torso/Self Portrait [Torso/autorretrato], 1963-64.



Torso/Self Portrait, 1963-64.
Escayola, 62,8 x 40,6 x 18 cm.

Esta es la manera como experimento mi torso... de algún modo con un cierto descontento y siento que el propio cuerpo no es tan bonito como a una le gustaría. No parece corresponder a una medida estándar de belleza.³⁴

Para mí la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura.³⁵

Teníamos un *grenier*, una buhardilla con las vigas vistas, muy grande y bonita. Mi padre era un apasionado de los muebles buenos y allí tenía todos los *sièges de bois* colgando del techo. Era un lugar diáfano, sin tapices, con la sola presencia de la madera. Si mirabas hacia arriba, podías ver todos aquellos sillones colgados en orden, uno detrás del otro. El suelo estaba desnudo. Era algo bastante impresionante. De ahí es de donde proceden muchas de mis piezas colgantes.³⁶

Este torso, de una manera no realista se considera un autorretrato de la artista. Lo repitió con diferentes materiales como la escayola y el bronce. Para Louise la repetición sirve para mejorar su autoexpresión. El torso aparece colgado y aislado mostrando su fragilidad.

En la época en que realizó esta pieza, Bourgeois también hace otra escultura colgada, *Fée Couturière* [*Hada costurera*] de 1963 que por la forma hueca que tiene estaría en relación con los *Lair* y con su madre, pero por el hecho de estar colgada también está en relación con este torso.

Este autorretrato de la artista tiene una coraza en la parte delantera del torso que lo resguarda siendo a pesar de todo frágil porque las uniones de las partes, al darse por superposición aparentan precariedad.

Unconscious Landscape [Paisaje inconsciente], 1967-68.



Unconscious Landscape, 1967-68. Bronce. 30,4 x 55,8 x 61,9 cm.

Deborah Wye: Qué quieres decir con *Unconscious Landscape [Paisaje inconsciente]*?

La palabra inconsciente quiere decir que es algo que tú no quieres y sin embargo sufres. El inconsciente es algo que tiene una resonancia volcánica y sin embargo tú no puedes intervenir en él. Te conviene ser su amigo y aceptarlo y amarlo si puedes porque podría ocurrir que te viniera bien, no se sabe. (...) Uno de los primeros problemas que me encontré y que permanece conmigo durante toda mi vida ocurrió cuando yo tenía cinco o seis años. Fue una conversación en el jardín entre mi padre y mi abuelo. Mi abuelo mirándome le dijo con tono sentencioso a mi padre: "Esta niña Louise te va a hacer sufrir". Yo pensé: Louise harías bien en ignorarlo porque tú has caído en una cesta de nueces. Pensé que eran completamente idiotas y lo mejor que podía hacer era ignorarlo para el bien de mi pequeño cuerpo porque ellos eran ridículos³⁷

Durante los últimos años [1965], si bien he seguido trabajando en madera, he comenzado a trabajar en yeso, bronce y, más recientemente en mármol. He continuado haciendo obras de unidades fusionadas y también de ensamblajes. Si bien mis formas son más simples, sus relaciones resultan más complejas. También he cambiado gradualmente desde la rigidez hacia la maleabilidad, y desde la rectitud vertical hacia las formas espirales y las estructuras que se abren dentro de una piel envolvente para revelar ritmos internos.³⁸

Esta obra, por el hecho de estar formada de un conjunto de elementos semejantes pero diferentes a la vez, se asemeja a un paisaje donde la piel que envuelve las formas individuales impide ver su comienzo, su forma de surgir a partir

de la base. Louise Bourgeois tiene gran cantidad de esculturas de este tipo hechas en diferentes materiales tales como alabastro, mármol, látex, o bronce. Por su forma tienen relación con las formas verticales que aparecían en *One and Others* de 1955 que también se muestran juntas pero a su vez también son formas eróticas que no podemos situar referencialmente de manera unívoca: recuerdan tanto pechos como falos, fragmentos del cuerpo que surgen hacia afuera.

La lógica de la forma se apoya en la necesidad de operar por medio de oposiciones categoriales como hombre/mujer o dentro/ fuera. Según Rosalind Krauss la transgresión de ésta lógica, produce lo que en estética se llama lo informe; lo que no podemos situar ni en un lado ni en el otro³⁹, en el aspecto formal o en el conceptual.

Según la teoría de Freyd, referida en la I Parte de la tesis, el arte es capaz de recoger datos relacionados con lo que el artista reprime y en el caso de ésta obra Louise habla del inconsciente.

***Janus Fleuri* [Jano en Flor], 1968.**



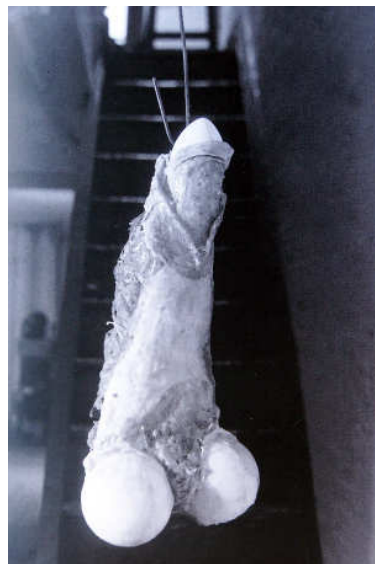
Janus Fleuri, 1968. Bronce con pátina dorada. 25,7 X 31,7 x 21,2 cm.

Janus (1967) es una referencia al tipo de polaridad que representamos... La polaridad que experimento consiste en un impulso hacia la violencia y la agitación extremas...y una voluntad de retiro. Y no diría de pasividad...sino de necesidad de paz, de una paz total conmigo misma, con los demás y con lo que me rodea.⁴⁰

Ésta posee la permanencia del bronce, aunque fue concebida en escayola. Queda suspendida, es simple en su perfil, pero elusiva y ambivalente en sus referencias. Pendida de un solo punto al nivel de la vista, puede tanto balancearse como girar, aunque lentamente, ya que su centro de gravedad es bajo. Es simétrica, como el cuerpo humano, y se presenta en la misma escala de las diferentes partes del cuerpo a la que podría, quizás referirse: una doble máscara facial, dos pechos, dos rodillas. Su posición suspendida indica pasividad, si bien el hecho de que sea una masa suspendida a baja altura expresa resistencia y duración. Probablemente se trate de un autorretrato – uno de tantos.⁴¹

La artista hace una obra ambivalente en su forma y significado. Puede parecer al mismo tiempo dos penes y un clítoris. A la vez es simétrica y por su título *Jano* da cuenta de la deidad romana representada con dos rostros que miran en direcciones contrapuestas. Por su dualidad puede significar todos los pares de opuestos y Louise Bourgeois ha declarado que es un autorretrato que indica su propia polaridad.

***Fillette* [Niña], 1968.**



Fillette [Niña], 1968. Látex. 59,6 x 26,6 x 19,5 cm.



Fotografía de Robert Mapplethorpe. Contactos y retrato de Louise Bourgeois, 1982.

La verdad es que la historia de esta fotografía es bastante complicada. Cuando Mapplethorpe nos propuso que hiciéramos este retrato, yo me mostré un poco aprensiva.⁴²

Así que cogí *Fillette* [Chiquilla] (1968), una escultura mía que estaba colgada junto algunas otras. Sabía que si sujetaba y mecía esta escultura iba a sentirme más cómoda. Realmente mi trabajo dice más de mí que mi propia presencia física. Por eso es por lo que la escultura está como fondo de la fotografía.⁴³

No es un falo. Esto es lo que la gente dice pero es un asunto totalmente diferente...(*Fillette* significa una niña pequeña. Si quieres darte el gusto en la interpretación podrías decir que yo traje una pequeña Louise ... me dio seguridad.

Nigel Finch: ¿No es un gran pene?

L.B.: Esto es lo que tú dices pero no lo que yo digo. Estoy acostumbrada a las críticas y ellas son las que realmente te van remodelando.⁴⁴

El falo es un objeto donde proyecto mi ternura. Trata de la vulnerabilidad y la protección. Después de todo, vivía entre cuatro hombres: mi marido y mis tres hijos. Yo ejercía un papel protector. También debía cuidar de mi hermano; él lo sabía, lo reconocía y lo usaba. Y aunque siento que el falo necesite mi protección, eso no significa que no tenga miedo de él: "Deja que las fieras sigan durmiendo".⁴⁵

Se puede ver como una imagen triple: el hombre al que hay que cuidar, el niño al que hay que cuidar y el fotógrafo al que hay que cuidar.⁴⁶

Esta obra es compleja en sus significados en virtud de la interpretación que hace Louise de una forma por lo demás figurativa. Louise dice que representa a una niña, una pequeña Louise y en general a todas aquellas personas queridas que ella, como mujer adulta, cuida. Por otra parte, Louise ha declarado que en su obra a veces

se da una identificación con el agresor. Este es un mecanismo descrito en psicología según el cual la víctima invierte los papeles de poder y toma el arma del agresor, o lo que lo simboliza. Quizás en esta obra Louise está invirtiendo los papeles de poder en cuanto al sexo masculino, y la “pequeña muchacha” se ha convertido en lo que la amenaza.⁴⁷ En este caso el sexo masculino convertido en objeto completo y autónomo se encuentra colgado, hecho que en la simbología de Bourgeois significa pasividad y/o fragilidad. El hecho de agrandar el pene hace que resulte grotesco. Louise no sólo se apodera del agresor sino que de una manera burlona, llamándole *Fillette*[niña], lo convierte en su pequeña muñeca.

En la fotografía que Mapplethorpe hizo en 1982 a Louise en el estudio del fotógrafo, la artista aparece con esta obra bajo el brazo como si llevara un paraguas.

Según declaraciones de la artista Mapplethorpe le pidió que fuera a su estudio para sacarle unas fotos y Louise se llevó a *Fillette* porque le daba seguridad.

Encontramos semejanzas entre esta obra y la titulada *Princesse X* de Brancusi datada entre 1915 y 1916 por la similitud de su organización formal y por el impacto que supusieron ambas al darse a conocer en los museos.

***Femme Couteau* [Mujer Cuchillo], 1969-70.**



Femme Couteau, 1969-70. Mármol rosa, 8,9 x 67 x 12,4 cm.



Femme Couteau, 1982. Mármol,
5,5 x 30,5 x 8 cm.



Femme Couteau, 1982. Mármol rosa,
6,9 x 38,7 x 10,1cm.

Yo intento representar a una mujer que está embarazada e intenta asustar. Ahora bien, no es lo mismo intentar asustar que estar asustada. Ella intenta asustar pero está asustada. Se asusta por el niño que lleva dentro. Teme que alguien vaya a invadir su territorio y la moleste y no pueda defender lo que es de su responsabilidad [...] El embarazo es muy importante para ella, lo consideremos erótico o no. Para mí sí es erótico porque tiene que ver con la relación entre dos sexos.⁴⁸

En mi obra siempre han existido sugerencias sexuales. A veces, toda mi preocupación se centra en las formas femeninas – racimos de pechos como nubes -, pero a menudo fusiono la imaginaria –pechos fálicos, masculino y femenino, activo y pasivo-. Esta escultura de mármol –mi *Femme Couteau*- engloba la polaridad de la mujer, lo destructivo y lo seductor. ¿Por qué las mujeres se convierten en mujeres cuchillo? No nacieron como tales. Se les hizo así a través del miedo. En *Femme Couteau* la mujer se convierte en un cuchillo, es una figura defensiva. Para defenderse, se identifica con el pene. Una chica puede sentirse aterrorizada por el mundo, sentirse vulnerable, ya que puede ser herida por el pene, de modo que trata de tomar la misma arma del agresor.⁴⁹

[Respecto a *Femme Couteau* (1969-70)] la gente dice que es una forma agresiva, pero *no* lo es ¡Ella es “harmless” [inofensiva] [1970], “armless”[sin brazos] pero muy asustada! Ella se encuentra en un periodo defensivo de su vida. Ella es una chica que ha encontrado un cuchillo pero no sabe qué hacer con él. Es una cosa bonita, brillante (...) Después de todo no es más que un pequeño pájaro que defiende su nido.⁵⁰

Por medio de esta obra la artista enseña su miedo a otras personas mostrándose de una manera defensiva a la vez que ofensiva. Aunque la gente piensa que es una obra agresiva, Louise declara que es una mujer sin brazos, alguien inofensivo que reacciona defensivamente a causa del miedo.

Del cuerpo de la mujer ha sido eliminada la cabeza y, como en las Venus primitivas, con las que guarda una muy estrecha relación, se enfatizan las partes del cuerpo cuya función es la reproducción. en este sentido Mignon Nixon en su libro

Fantastic Reality ha interpretado esta obra como un ejemplo de “objeto parcial”, noci-on que se trata en el siguiente capítulo. El vínculo con las primeras representaciones humanas también se encuentra en el tamaño: en ambos casos la figura toma el tamaño y el acabado de un objeto de mano.

Louise ha repetido este tema en diferentes años y con diferentes materiales tales como el mármol negro y rosa y diferentes tipos de tela rellena a la que añade un cuchillo en 2002.

Fragile Goddess [Diosa Frágil], 1970.



Fragile Goddess, 1970. Bronce, 26,6 x 14,6 x 14,6 cm.



Harmless Woman [Mujer Inofensiva], 1969. Bronce con patina dorada, 28 x 11,5, x 11,5 cm.

Esta obra representa la mujer embarazada. Ella se presenta erguida, totémica, a diferencia de *Femme Couteau* en que está tumbada, en una posición estirada y tensa semejante al parto.

Es una visión muy positiva y amigable de mi hermana quien siempre me inspiraba una gran compasión y que desesperadamente quería tener hijos y nunca los tuvo. Cojeaba y tenía que ayudarse de un bastón debido a su problema de líquido sinovial en la rodilla. Por esa razón tenía un perfil muy extraño cuando andaba y yo me compadecía de ella. (...) Yo no me reía de ella, estaba tratando de decir que se puede ser grande y estar embarazada aun cuando tengas que utilizar un bastón.⁵¹

En los años 70 realizó una serie de esculturas tituladas *Harmless Woman* que tienen la misma forma que esta escultura. Todas ellas tienen que ver con la fertilidad que a la artista tanto le preocupó. *Fragile Goddess* es un tipo de exorcismo proteccionista que Louise Bourgeois hizo para su hermana Henriette.

***Femme Pieu* [Mujer Estaca], 1970.**



Femme Pieu, 1970. Cera y alfileres de metal, 9 x 6,5 x 15cm.

Cuando una mujer se pone agresiva, se encuentra muy asustada. Si te invaden por las agujas, las estacas y los cuchillos, estás incapacitado para ser una criatura perceptiva... La batalla se lucha al nivel del terror que precede algo sexual.⁵²

Esta escultura es un tipo de fetiche terrorífico. Es una masa blanda de cera en la que clava agujas y un alfiler. Cuando Louise era pequeña tenía un pequeño muñequito a modo de alfiletero. Las agujas hacen referencia al taller de tapicería que tenían sus padres y para Louise significan reparación. Por otra parte, de acuerdo a la declaración que acompaña esta obra, tal y como aparece en su libro titulado *Blue Days and Pink days* [Días felices y días tristes], Louise nos habla nuevamente del miedo.

***Belly* [Ventre], 1984.**



Belly, 1984. Bronce. 10,7 x 27,9 x 13,3 cm.

Unido al tema de la fertilidad Louise Bourgeois en los años 1984 y 1987 realizó dos esculturas de bronce con el título *Belly* [Ventre]. Como en *Unconscious Landscape* presenta un conjunto de protuberancias que surgen a partir de una zona-base aunque a diferencia de ella, por número, tamaño y organización se refieren con cierta claridad, reforzada por el título, al vientre y pechos de una mujer tumbada.

***Fallen Woman* [Mujer caída], 1981.**



Fallen Woman, 1981. Mármol, 9,5 x 10,2 x 34,3 cm.



Fallen Woman, 1982. Mármol Negro, 8,5 x 10 x 34,5 cm.

Una mujer caída está en estado de shock y de rigidez. Se cae como si fuera una flecha, (...) no tiene brazos y cae de cabeza.⁵³

Louise Bourgeois relaciona el tema de *Harmless* [mujer inofensiva] con una serie de esculturas que son los retratos llamados *Fallen Women* [mujeres caídas] realizados en los años 80. También tiene un cuadro con esta misma imagen que data de 1946-47⁵⁴. *Fallen Woman* se ha caído porque no tiene brazos ni piernas, es completamente incapaz de autonomía motriz, así que se relacionan “harmless” y “armless” en un juego de palabras que hace Louise. Esta misma figura ha sido realizada en mármol negro y en mármol rosa que alude a la carne.

Es una figura, que por su tamaño y su modo natural de orientarse en el espacio, adquiere el carácter de objeto al igual que las *Femmes Couteau*. Tiene una estructura simple en la que se distingue claramente entre la cabeza, cuyo gesto apunta hacia delante, y lo que pudiera ser la empuñadura. Un objeto, a otra escala, semejante a un ariete.

C) Esculturas políticas

En este grupo únicamente se encuentran las obras *Molotov Cocktail* [Cóctel Molotov] de 1968, *Colonnata* [Culumnata] de 1968 y *Nº 72 (The no march)* [*La quietud Nº72*] de 1972.⁵⁵ Según nos dice la propia artista son esculturas políticas.

***Molotov Cocktail* [Coctel Molotov], 1968.**



Molotov Cocktail, 1968. Broce, 10,5 x 20,14 cm.

En la segunda mitad de la década de los sesenta se dio un nuevo cambio en el arte de Louise Bourgeois por la relación con los movimientos políticos y las transformaciones sociales. Participó en muchas manifestaciones feministas y movimientos estudiantiles. En este contexto se sitúa esta obra no mayor de un palmo titulada *Molotov Cocktail*. Tanto el material como la tosquedad indican una intensidad emocional que hacen de él un objeto desagradable al tacto como un arma

oxidada. Su título y la forma hacen referencia a un cóctel molotov, un arma de la resistencia.

D) Arquitectura simbólica

A partir de 1973, tras la muerte de su marido Robert Goldwater, Louise Bourgeois hizo una serie de arquitecturas simbólicas. A partir de sus declaraciones hemos deducido que estas obras son un exorcismo y modo de reelaborar traumas o miedos relativos a su padre autoritario y adúltero, a la muerte de su marido, a aspectos que tienen que ver con la sexualidad y el amor, y el intento de perdonar a Sadie y a su padre. Las obras que tienen que ver con los aspectos descritos son las siguientes: *The Destruction of the Father* de 1974, *The Confrontation* de 1978 donde también se hizo la performance *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* de 1978 y *Partial Recall* de 1979.

The Destruction of the Father [La Destrucción del Padre], 1974.



The Destruction of the Father, 1974. Escayola, látex, Madera y tela.
237,8 x 363,3 x 248,7 cm.

La finalidad de *The Destruction of the Father* era exorcizar el miedo. Después de que la obra se expusiera – ahí está – me sentí una persona distinta. No quisiera utilizar la palabra *thérapeutique*, aunque todo exorcismo *tiene* un componente terapéutico. De modo que la razón que me llevó a hacer la obra era la catarsis o la purificación. Cuando era pequeña, me daba miedo cuando estaba en la mesa del comedor y mi padre no dejaba de alardear de su persona, se jactaba una y otra vez de sus logros, y cuanto más grande pretendía hacer su figura, más diminutos nos hacía sentir al resto. De repente, se producía una tensión máxima, terrible, y lo agarrábamos – mi hermano, mi hermana, mi madre y yo - los cuatro lo agarrábamos y lo colocábamos encima de la mesa y le arrancábamos los brazos y las piernas: lo desmembrábamos. Y éramos tan eficaces en esta labor que acabábamos devorándolo. Asunto terminado. Ésta es una fantasía, cierto, pero a veces *vivimos* nuestras propias fantasías.⁵⁶

Con *Destruction of the Father*, el recuerdo que evocaba era tan poderoso, y tan duro el trabajo de proyectarlo hacia fuera, que en el proceso creativo me sentí como una persona diferente. Sentía como si efectivamente hubiese sucedido. Realmente me transformó. Así es como progresan los artistas: no es tanto que vayan mejorando, sino que cada vez aguantan más y más. Por ello, cuando hablo de éxito, no me refiero al éxito material, sino al resultado satisfactorio de un proceso creativo.⁵⁷

Louise realizó esta pieza, a la que llamamos arquitectura simbólica, con el aspecto de una guarida carnosa de tamaño natural donde imaginariamente sus hermanos, su madre y ella descuartizaron a su padre y se lo comieron. Louise ha declarado que en su arte ella se comporta como una asesina.⁵⁸

La artista compró pedazos de pollo en el mercado de carne de enfrente de su casa y les sacó unos moldes de escayola. A continuación utilizó el látex para reproducir estas formas carnosas y así representar el descuartizamiento.

La escultura consta de una mesa o cama sobre la cual están las formas orgánico-mamarias de látex que la cubren. Éstas también penden del techo y surgen del suelo con un esquema similar a *One and Others* y a *Unconscious Landscape* aunque con menos densidad. Tanto la mesa como la cama son los escenarios de la vida erótica: la mesa, donde sus padres le hicieron sufrir y la cama, donde una se acuesta con su marido, donde nacen los hijos y donde se muere.

Louise por medio de esta obra responde fantasmática y activamente al dolor que su padre le ocasionó. La materialización de esta obra y el significado psicológico que tiene para ella, tuvo un efecto como si en realidad hubiera sucedido.

Es una pieza muy conectada con su biografía y es muy expresiva. A partir de la muestra de esta obra Louise Bourgeois se convirtió en punto de referencia del arte.

Louise Bourgeois, 1975. Llevando uno de los trajes diseñado por ella para la performance que tituló: *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* en 1978 y la llevó a cabo acompañando a su obra *The confrontation [La confrontación]* de 1978.



Es una especie de ostentación. Estoy encantada de tener todas estas, llamémosles mamas, pechos. Los hice grandes y numerosos. Y puesto que sé que a los hombres les gustan, eso me han dicho, me puse este manto encima, y si miran la expresión de mi rostro, pueden ver que estoy feliz.⁵⁹

Louise Bourgeois se pone este vestido de látex con formas mamarias lo que le sirve para aproximarse a otras especies animales y burlar el estereotipo de mujer que nos comunica la imagen contemporánea.

***Partial Recall* [Evocación Parcial], 1979**



Partial Recall, 1979. Madera pintada, 274,3 x 228,8 x 167,6 cm.

En *Partial Recall* [Evocación Parcial] las piezas han encajado en su sitio – las cosas están como deben, les comptes sont regles -, la venganza ha cobrado la parte que le corresponde y la justicia reaparece.

El perdón y la clemencia están bien, pero no dejan de ser refinamientos.⁶⁰

Partial Recall tiene que ver con el perdón y con la integración, tal y como la agresión tiene que ver con la explosión y la desintegración. Es tan difícil llevar a cabo el perdón que uno necesita ser bendecido en ese momento. Sin embargo la agresión es muy fácil revocarla.⁶¹

Según hemos podido apreciar a través de sus declaraciones en el catálogo *Louise Bourgeois* (1992) de Christiane Meyer-Thoss, la artista interpreta esta obra en referencia a Sadie, la institutriz que fue la amante de su padre, a su padre y a la dificultad a la hora de perdonar. En el primer capítulo de nuestra tesis sobre el término trauma, hemos visto la importancia que tiene el perdón en la superación de traumas derivados de personas. Es una obra que por medio de un trabajo de ensamblaje, que para ella significa paz, intenta fisicalizar la necesidad de perdón respecto a los traumas de su infancia.

E) Casas

Dentro de este grupo vemos obras en que se dan contrastes formales o ensamblajes de figuras para representar la casa. *Maisons Fragiles* de 1978 lo forman dos elementos de acero cuya estructura es vertical y alargada, sin embargo en *The curved House* de 1983 la casa se representa de manera maciza y geométrica por medio del mármol. *Femme Maison* de 1983 se representa por medio de una forma de pliegues orgánicos, como si se tratase de una sábana enrollada, donde en la parte de arriba hay una casa y también está hecha en mármol. *Femme Maison* de 1981 realizada con mármol negro, muestra un cúmulo de elementos orgánicos y en la parte superior de la obra hay una casa pequeñita. *Femme Maison* de 1982 es una versión metafórica del tema de la casa que pasamos a comentar a continuación.

Femme Maison [Mujer casa, ama de casa], 1982.



Femme Maison, 1982. Barbie y arcilla.

Entre 1945 y 1947 Louise Bourgeois hizo una serie de grabados y pinturas que tituló *Femme Maison* en una época en que sus hijos eran aún niños y trabajaba en la cocina de su casa, dándose el conflicto entre ser madre y ser artista.⁶²

Las *Femme Maison* de 1945-47 representan una mujer inconsciente de sí misma que está desnuda y no lo sabe. Se ha ido a un país donde necesita reconstruirse, necesita hacerse a sí misma. Y esta pequeña mano es una mano que pide ayuda. ¿Venís a recogerme? ¡Hay algo aquí que me hace daño!⁶³

En los años 80 he estado resignada otra vez y he hecho otras esculturas con este título. (...) Cuando tratas de esconder algo, es cuando más se te destaca.⁶⁴

Cuando en 1940 pinté las *Femme Maison*, un cuerpo de media mujer con media casa, dijeron que este trabajo era un ejemplo del arte realizado por una mujer. Pero lo siento, yo no sé qué arte es el que realizan las mujeres. En el arte no hay una experiencia femenina, por lo menos no en mi caso, porque simplemente por ser mujer no tienes una experiencia diferente: los individuos son diferentes, los hombres y mujeres, pero no la naturaleza humana.⁶⁵

En esta obra el cerebro de la mujer y todo su aparato sensorial son representados como una casa de arcilla. Las extremidades y el pelo que sobresalen están realizados con una muñeca Barbie que un amigo le llevó a su taller. Las manos emergen inexplicablemente de las ventanas como pidiendo ayuda. El pelo sale por la chimenea como si fuera humo. Esto no es ni un sueño surrealista ni una crítica social, indica más bien una metamorfosis femenina.

La inamovible presencia del miedo conduce a Louise Bourgeois a producir imágenes enigmáticas de indefensión que para ella expresan su resignación. La casa le deja ofuscada y ciega.

Esta obra es una versión poética alrededor del tema de la casa donde se da un contraste icónico y morfológico entre el cuerpo de la Barbie y el modo de representar la arquitectura.

F) Partes del cuerpo

Dentro de este grupo se encuentran los estudios de anatomía que realizó Louise en los años ochenta centrados en lo femenino/masculino del cuerpo. También hay partes y órganos como ojos, manos, pies y piernas. Con el título *Nature Study* ha realizado una serie de esculturas morfológicamente diferentes. A continuación mostraremos una de ellas, que la artista ha reproducido en materiales tales como la escayola, el mármol rosa, el bronce con pátina pulida y la cera.

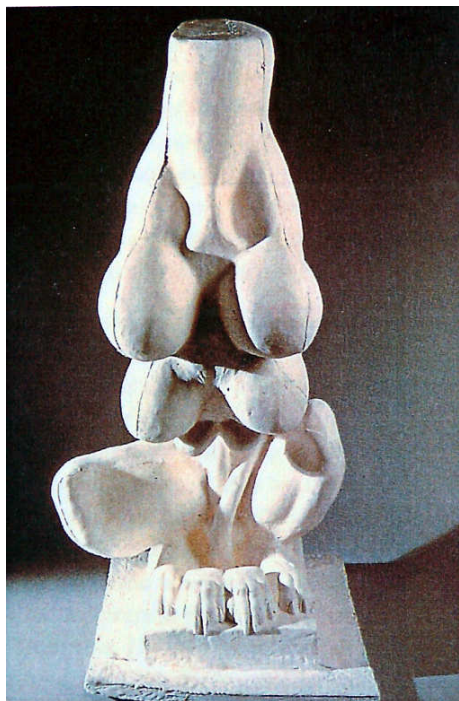
Nature Study [Estudio de la naturaleza], 1984



Nature Study 1984. Bronce con pátina dorada.
76,2 x 48,2 x 38,1 cm.



Nature Study, 1984/ 94. Mármo rosa,
88 x 45 x 38 cm.



Nature Study, 1984. Escayola, 76 x 48 x
38 cm.



Nature Study, 1984. Cera roja, 76,2 x 48,2 x
38,1 cm.

Es una especie de conversión-inversión...cojo un animal masculino y para reírme de él le pongo un pecho de mujer. Se llama *Nature Study* (1984). Eso es, un pecho, y después le pongo un par de pechos más. Por último le corto la cabeza. ¿Te estás riendo de mí? ¡Me voy a reír de ti!⁶⁶

Cuando me encuentro de buen humor, me apetece juntar. Cuando estoy de mal humor, corto cosas.⁶⁷

Louise Bourgeois recuerda cómo en su adolescencia su padre se reía de ella en la mesa familiar refiriéndose a su sexualidad infantil. La artista por medio de esta serie de obras hace un estudio de la naturaleza y la respuesta que no le dio a su padre en su momento la lleva a cabo después en su escultura que considera uno de sus tantos autorretratos⁶⁸. A un animal masculino le pone pechos de mujer y le corta la cabeza surgiendo de toda la operación una especie de monstruo. Hay una gran violencia en el hecho de decapitar al animal aunque también interviene cierto humor negro. De manera similar a como ocurre en *Fillette* de 1968, Louise se siente protectora del pene y en esta obra los pechos protegen un pene que está entre las garras de este animal.

Hay gran parecido entre la morfología de esta obra y la de *She-Fox* [*Ella-Zorra*] de 1985 que está directamente relacionada con el tema de su madre.

En la serie *Nature Study*, como ya hemos dicho, existen esculturas de diferentes morfologías. También dio este título a una serie de trabajos donde sobre una masa de mármol maciza y con gran textura, aparece una forma en piedra completamente bien trabajada y pulida que se muestra de manera individual. También utiliza este título, aunque mas particularizado en *Nature Study, Pink eyes* de 1984 y *Nature Study (Velvet Eyes)* de 1984 que toman forma de ojos.

She-Fox [Ella – Zorra], 1985.



She-Fox, 1985. Mármol negro, 179 x 68, 5 x 81, 2 cm.

Es una pieza de 179 cm. de altura de mármol negro. Representa a un animal, que es sin duda una hembra, pero no una hembra cualquiera. Muestra numerosos pechos por delante, cada uno de los cuales es más grande que el anterior – pero, de cualquier modo, los animales poseen numerosos pechos – y está sentada en cuclillas. Posee unos bellos muslos, unas patas sólidas y fuertes y una preciosa cola con un pequeño penacho en el extremo.

Tiene un gran corte en la garganta y le han segado la cabeza: una doble mutilación. Por lo demás, es perfecta. Muestra una gran dignidad y presencia mientras espera. Nada le molesta. La gente le hace cosas, pero ella las aguanta, es capaz de soportarlas, no le afecta, aun estando mutilada.

Bajo sus caderas hay una especie de refugio acogedor y allí es donde yo me coloco. Es como decir que coloqué ahí la estatua llamada *Fallen Woman* [Mujer Caída].

Acudiendo al significado personal de la pieza, resulta evidente que esta persona es mi madre. Me daba miedo pensar en la posibilidad de que mi madre no me quisiera, algo que me parecía inaceptable. La llamo “zorra” porque considero a mi madre alguien muy inteligente y paciente, una persona calculadora, capaz de soportar situaciones desafortunadas. Ella era una especie de zorra en tanto que señalaba mi incapacidad para estar a la altura de las circunstancias y hacer frente a este tipo de competencia y antagonismo que nos unía, un aspecto de nuestra relación bastante amenazador que me exasperaba y conducía a la violencia. Así que traté de herirla, y en esta ocasión lo conseguí. Corté su cabeza. Rajé su garganta y aun así esperaba que me quisiera. La tragedia radica en saber si una persona a la que he tratado de tal modo puede ser capaz de quererme, ¿ verdad ? (...)

She-Fox es el retrato de una relación. Es una expresión de la fe que un niño deposita en sus padres y de la violencia que se establece entre el fuerte y el débil. Éste es el significado de la obra.⁶⁹

La obra *She-Fox* de 1985 es la expresión de un tipo de rabia que se dirige a su madre. Es un retrato de su madre y al mismo tiempo un autorretrato. En la parte izquierda de abajo aparece la misma cara de las *Fallen Women* de los 80.

Louise para canalizar su rabia actúa simbólicamente de manera violenta contra la obra, contra la integridad de la imagen, sirviéndole como catarsis de sus emociones. Ésta obra está hecha en mármol negro y está trabajada de distintas maneras en sus diferentes partes. El hecho de superar la resistencia de este material tan duro y lograr la forma deseada resulta también beneficioso para la artista ya que la superación de retos fortalece su autoestima.

Henriette, 1985.



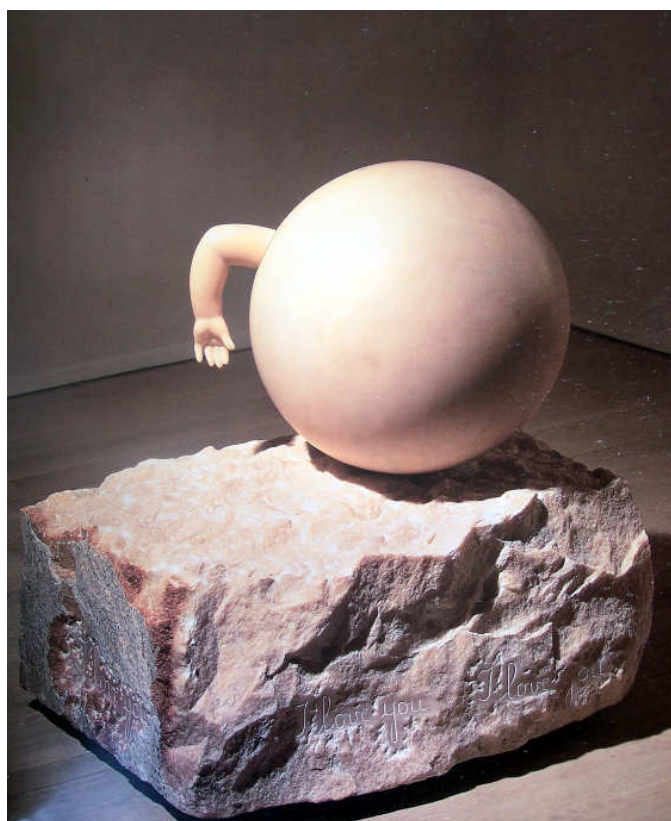
Henriette, 1985. Bronce, 152,5 x 33 x 30,5 cm.

Yo lo sentía por ella, y por eso necesito incluirla en la historia de mi vida.⁷⁰ [Dice refiriéndose a su hermana.]

Esta obra se titula *Henriette*, el nombre de su hermana. *Henriette* presentaba una cojera que en Louise Bourgeois provocaba una mezcla de compasión y fascinación. Ella le llamaba “la coja feliz” porque no sentía vergüenza por su minusvalía.

Relacionada también con la minusvalía de *Henriette* se encuentra la obra titulada *Legs* de 1986. Consta de la figura de dos piernas de goma, siendo una de ellas más corta que la otra. La obra aquí representa una pierna artificial con una pelota en la rodilla. Aparece colgada como símbolo de la fragilidad y pasividad y es de bronce.

Untitled (with hand) [Sin título (con mano)], 1989.



Untitled (with hand) 1989. Mármol rosa, 78,7 x 77,4 x 53,3 cm.

La mano pacífica podría considerarse un autorretrato. Para bien o para mal, yo me considero razonable. (...) la mano es la de un niño. Es inquisitiva, amenazante, muy joven. Quiere un montón de cosas instantáneamente. Los niños son irracionales e indisciplinados. Sus deseos son exagerados. No tienen dudas. Es la mano de un pequeño dios.⁷¹

En algunos de sus dibujos de tinta sobre papel y en sus bordados sobre tela podemos leer y ver los textos “I Love You even if You Don’t Love Me” y “I Love You. Do You Love Me? Yes No”. De manera similar, rodeando la parte posterior de esta obra podemos leer “I love you, I love you”. Estos mensajes según informaciones directas de la secretaria de Louise Bourgeois, Wendy Williams, se refieren a todas las relaciones entre las personas. Louise nos confronta con nosotros mismos al plantearnos a propósito de cualquier relación significativa ¿cuánto le quieres a esa persona?

En esta obra podemos encontrar todo un juego de contrarios, que nos hablan de la incapacidad de comunicación entre las diferentes partes: lo pulido de la bola de mármol en relación a lo agreste del rectángulo y esa misma esfera con respecto a la normalidad y realismo del brazo y de la mano. De todo ello deriva un fuerte atractivo debido a lo enigmático de las características polares de su morfología.

En esta época Louise hace otra obra parecida a esta cuyo título es *Untitled (with foot)* [*Sin título (con pie)*] de 1989. En ella, en la parte de abajo de la piedra también podemos leer: “Do you love me? Do you love Me?” [¿Me quieres?] alrededor de la misma.

Su obra *Untitled (With Growth)* de 1989, también la podríamos relacionar con estas obras. Mientras que las anteriores hacen referencia al amor, esta hace referencia a crecer, a emerger. Este tema de germinación podría estar también relacionado con la obra *Germinal* de 1967 y con las cuestiones de fertilidad que para Louise son tan importantes. También asociamos en su caso el término crecer a la superación personal tal como podemos ver a través de los comentarios de algunos de sus dibujos.

Siendo las manos, por su capacidad para expresar y hacer, una parte importante del cuerpo para Louise, en los años 90 hace una serie de esculturas alrededor del tema de las manos: *Give or Take (How do you feel this morning?)* de 1990, *Décontractée* de 1990, *Welcoming Hands* de 1996 y en sus *Cells* también aparecen manos que se agarran entre sí.

Eyes [Los ojos], 1995.



Eyes, 1995. Dos piezas de granito. 93,9 x 93,9 x 93,9 cm.

He estado muy preocupada con la idea de los ojos durante muchos años. A menudo aíslo los ojos. En general estoy interesada en las partes del cuerpo que vienen en pares, porque el cuerpo es simétrico. Tengo interés en este desdoblamiento así como en los opuestos⁷²

Los ojos de alguien a quien tú entiendes pueden decir más que cuatro telegramas de la Wester Union.⁷³

La gente se comunica con los ojos y las manos. Es por eso que mi obra está llena de ojos y manos⁷⁴

Estos ojos negros monumentales se encuentran en el Wagner Park de New York. Entre las obras que ha realizado alrededor del tema de los ojos se encuentran *Le Regard* de 1966, *Eye* de 1981, *Eye* de 1982, *Nature Study (Velvet Eyes)* de 1984, *Nature Study, Pink Eyes* de 1984, *Nature Study White Eyes* de 1986 y *Eye Benches I, II, III* de 1996-97. En el libro *Homely Girl, a live volumen II* de 1992 que realizó con

Arthur Miller, acompañando a un texto que trata sobre una chica que se enamora de un ciego, realizó ocho fotolitografías que reproducen unas imágenes oftalmológicas de ojos diseccionados. Los ojos son las ventanas del alma, reflejan los sentimientos y la verdad. Son la mejor manera de comunicarse con el mundo y con los demás. Este interés obsesivo por el órgano de la vista, según la crítica de arte Marie-Laure Bernadac, puede explicarse no sólo por ser una metáfora erótica, sino por el hecho de que si está hueco alude a la ceguera.⁷⁵

Louise con estos ojos expresivos compromete directamente al espectador. Como todo en su obra se muestran de manera contundente.

G) *Sail* (con agujeros)

En este grupo se encuentran obras de la serie *The Sail* de 1988 así como *Ventouse* de 1990 o *Twosome* de 1991 y han sido reunidas por la proximidad de las fechas, y, principalmente, por la importancia que en ellas tiene el agujero.

The Sail [La Vela], 1988.



The Sail, 1988. Mármol, 152,4 x 76,2 x 177,8 cm.

Yo diría que mi compromiso al hacer estas obras es expresar la polaridad de dos cosas que son opuestas: La imponderable cualidad de la suavidad del viento que da a la obra su forma y su título, y el viento que empuja con fuerza a través de *la vela* y le da una forma muy especial. La superficie cortada no es plana en absoluto. Tiene la curvatura gentil de una vela.(...) otra característica de la obra es que tiene una característica muy sutil e imponderable: está muy pulida. Y así como el sol cambia la visión de una habitación, la superficie asume una forma diferente. Son los movimientos de la superficie. Es una superficie muy viva. (...)
El desafío que aquí subsiste es la suposición de que hacer el agujero es imposible. Esto me divierte. Me comprometo a mostrar que no es imposible. Puede ocurrir que sea imposible para ti pero no para mí. (...). El agujero es la parte más importante de la obra.⁷⁶

The Sail está realizada en una piedra de mármol que le trajeron a Louise desde Carrara. La piedra tiene un corte diagonal por la parte derecha. Este corte fue causado por una caída de la piedra en la cantera y Louise lo mantuvo dando forma a la escultura. Estuvo pensando durante todo un año cómo podía hacer un agujero en el mármol. Lo tenía que hacer curvado para que no se rompiera la piedra. Para Louise hacer el agujero fue el desafío mayor de la obra y realizarlo fue superar un reto. La piedra se ofrece con toda su resistencia y ella consiguió superar esta resistencia. Una vez conseguido el primero realizó otros tres agujeros más dando como resultado una obra con un alto valor estético por la combinación de huecos y relieves así como por la luz.

Twosome [Duplicado], 1991.



Twosome, 1991. Acero, pintura y luz eléctrica. Medidas variables, aprox. 11,50 m, diam. 1,60 m.

BERNADAC: Esta relación fundamental entre dos elementos, simboliza, de acuerdo con Bourgeois, un niño que deja el vientre de su madre y que vuelve constantemente porque el cordón umbilical nunca se rompió. *Twosome*, dice Bourgeois, representa a un niño que busca la independencia a cualquier precio, que constantemente huye de la tiranía paterna pero que no sabe qué hacer con su independencia.⁷⁷

También representa el diálogo entre el hombre y la mujer:

Es una relación psicológica. Normalmente la gente quiere verlo como una relación sexual pero es pre-sexual. Es la atracción del elemento femenino y del elemento masculino antes de la fornicación.⁷⁸

Esta pieza esta formada por dos cilindros enormes que anteriormente eran tanques de gas. Uno se mueve dentro del otro, resbalando el más pequeño hacia dentro y hacia fuera del grande. Fue realizada con la ayuda de un ordenador y es una de sus obras favoritas. Une las nuevas técnicas con significados inconscientes que a ella le interesan.

Los cilindros tienen puertas y ventanas. Por fuera son negros y por la parte de dentro rojos. Louise utiliza el color de manera simbólica una vez más. El negro es lo negativo, el miedo, ha dicho que es el color de la guerra; y el rojo es la sangre, el dolor, las relaciones en lucha y la contradicción. En esta obra la verticalidad de sus casas y de la estructura de las Cells se sustituye por la horizontalidad de los cilindros. Louise por el modo de subordinación que se da entre las dos formas y por el movimiento trata las cuestiones de dependencia e independencia familiar y de atracción presexual y, en relación a esta última asociación, ha relacionado en sus dibujos esta escultura con su casa de Easton.

H) Agujas

Dentro de este grupo se encuentran un conjunto de obras en que el elemento principal son unas agujas grandes y encorvadas. Algunas de ellas contienen vidrios con líquido y la mayoría están enhebradas con lana.

A diferencia de todas las obras vistas en grupos anteriores, en las realizadas en esta época se disponen a modo de instalación elementos de distintos materiales que individualmente son mas simples y menos elaborados.

Needle (Fuseau) [Aguja (huso)], 1992.



Needle (Fuseau), 1992. Acero, lana, espejo y madera.
276 x 256 x 142 cm.

Cuando era pequeña, todas las mujeres de mi casa usaban agujas. Siempre he sentido fascinación por las agujas, por el poder mágico de las agujas. Las agujas sirven para reparar los daños. Tratan de conseguir un tipo de perdón. No son nunca agresivas, a diferencia de los alfileres.⁷⁹

Mi madre se sentaba al sol y se ponía a reparar un tapiz o un *petit point*. Su trabajo realmente le encantaba. Este mismo sentido de la reparación se encuentra dentro de mí.

Rompo todo lo que toco porque soy violenta. Destruyo mis amistades, mis amores, a mis hijos... Por lo general, la gente no lo sospecha, pero la crueldad reside ahí, en mis trabajos. Rompo cosas porque tengo miedo; después, empleo mi tiempo en reparar todo lo roto anteriormente. Soy sádica a causa de mi temor. Sin embargo, las reconciliaciones entre las personas nunca consiguen ser definitivas, siempre quedan pequeñas fisuras.⁸⁰

Lo más importante era que las madejas estuvieran desenredadas. Para que se secaran, las madejas teñidas se colocaban en rodillos de madera a lo largo del puente o colgadas de árboles. Una vez seca, la lana finalmente se enrollaba en ovillos.⁸¹

En la estructura de esta obra interviene la simetría y la polaridad. En el centro hay una aguja que se curva para enhebrar la lana que se encuentra en el suelo. A los lados de la aguja hay dos esferas de madera dándose el contraste entre la fina verticalidad y las esferas de madera que se encuentran a los lados en el suelo.

La composición de la obra muestra analogía con los genitales masculinos y según la simbología propia de la artista la esfera es una forma abstracta y geométrica que simboliza a las personas.

Louise hace uso de los materiales y temas de la tapicería que tenían sus padres en su infancia; la aguja es un homenaje a su madre como hiladora. Louise durante toda su vida se ha dedicado a desenredar los recuerdos traumáticos de su infancia como si de una madeja se tratase y las agujas metafóricamente tienen un gran sentido de reparación para ella, se usan para reparar el dolor y tratar de conseguir algún tipo de perdón.

I) Árboles - Colgantes

Untitled [Sin Título], 1996.



Untitled [Sin Título], 1996. Ropa, hueso, goma y acero. 283 x 297 x 254 cm.

Un día no estaba trabajando en mi escultura y estaba ocupándome de mi ropa. Las blusas más cortas estaban colgadas en un extremo de la percha de los vestidos.(...) Yo recordaba a mi padre mirando un abrigo mío de piel y diciendo: ¿Tu compraste este pequeño abrigo de piel? ¿No podías haber comprado uno más grande? El lo veía como si fuera un abrigo cortado en dos. Yo me imagino el gran abrigo que le hubiera gustado a mi padre, hubiera resultado largo y flotante. Experimenté la sensación de que él quería comprar de la manera más barata posible para ahorrar dinero. La ropa era un abrigo cortado en dos. Me dieron ganas de coger el conjunto de blusas en mis brazos y tirarlos por la ventana. Es muy irracional, pero yo quería que formase un conjunto.⁸²

Las agujas encorvadas del grupo anterior se van convirtiendo en árboles.

Untitled de 1996 es un árbol metálico de donde cuelgan vestidos y formas orgánicas dándose un contraste entre el fino árbol de metal y el carácter mas voluminoso, irregular y ligero de los vestidos que cuelgan.

El uso de la ropa juvenil que cuidadosamente Louise ha guardado se ha agregado a la lista de elementos que Louise utiliza para adentrarse en sus recuerdos a

través de la escultura y a partir de esta época utilizará el tejido como material de sus esculturas y en parte de sus Cells. Esto se debe a que la ropa es la segunda piel del cuerpo, es el testimonio de una fase de la vida. Para ella la ropa también es un tipo de protección del interior psicológico.

De manera notoria a partir del grupo de obras denominado Agujas y en este de Árboles-Colgantes, Louise empieza a incluir objetos preexistentes en su obra: las esculturas ya no son formas configuradas a partir de un único material sino que se da una organización de los diferentes objetos reales para crear un entorno escultórico que derivará en los habitáculos llamados Cells.

Les Bienvenus à Choisy-le-Roi [Los Bienvenidos a Choisy - le Roi], 1996.



Les Bienvenus, 1996. Dos piezas de aluminio fundido colgadas de un árbol. Elemento femenino 155 x 109 x 81 cm (100kg), elemento masculino 160 x 176 x 112 cm (86kg).

El hecho de que estas esculturas estén suspendidas de un árbol supone que el matrimonio es una cosa frágil que pende de un hilo. Este objeto tiene la forma de un gran corazón e implica una cierta actitud, una actitud de puro y simple amor. Todos los matrimonios necesitan equilibrio, ternura y confianza.⁸³

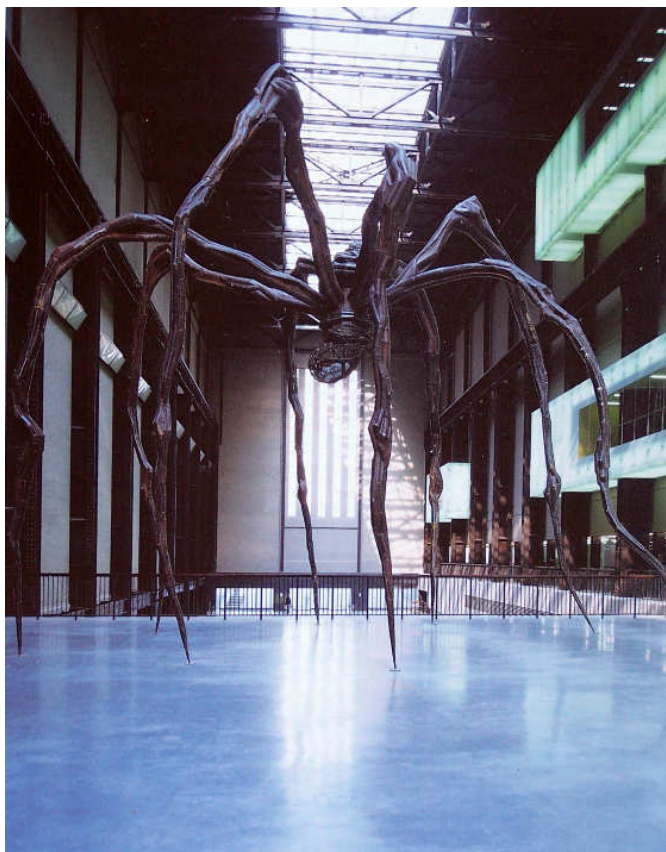
Louise puso estas dos figuras de aluminio suspendidas de un árbol en el parque del ayuntamiento de Choisy-le-Roi, lugar donde pasó unos años de su infancia en los que fue feliz. Representan una pareja heterosexual, pues una de ellas tiene referencia masculina y la otra femenina. En este parque tienen por costumbre sacarse fotos los recién casados y Louise fue a ver una de esas bodas en la que los recién casados se sacaron una fotografía detrás de sus esculturas.

Según Louise estas figuras tienen como finalidad desear la felicidad y la confianza entre los corazones de la pareja. Quizás de esta manera positiva intenta exorcizar la fisura que se dio en su propia familia. En Choisy-le-Roi, se suelen casar muchos extranjeros y Louise es muy sensible con los inmigrantes ya que ella también lo ha sido en EE.UU; así que también por medio de esta escultura intenta darles la bienvenida a la ciudad.

J) Arañas

En los 90 Louise realizó una serie de arañas de bronce y de acero monumentales como metáfora de su madre.

Maman [Mamá], 1997.



Maman, 1997. Bronce, acero inoxidable y mármol, 445 x 666 x 518 cm.

La amiga (la araña, ¿por qué la araña?) porque mi mejor amiga era mi madre y era reflexiva, inteligente, paciente, reconfortante, razonable, refinada, sutil, indispensable, limpia y útil como una araña. También era capaz de defenderse a sí misma y de defenderme a mí negándose a responder a preguntas estúpidas, inquisitivas y personales. No me cansaré nunca de representarla.⁸⁴

Para Louise la araña tiene un significado doble. Por un lado es una guardiana ya que se come a los mosquitos y por otro representa la protección, la madre. Louise recuerda a propósito de ésta figura cómo a su hijo no le gustaban los mosquitos.⁸⁵ *Maman* es la araña más grande que Louise ha realizado; es un monumento a su madre. Ella está protegiendo celosamente sus huevos y nos podemos refugiar en su

interior. Actualmente podemos ver una de ellas en el exterior del Museo Guggenheim de Bilbao.

En 1995 realizó una serie de nueve grabados con un texto titulado *Ode à mère* [*Oda a mi madre*],⁸⁶ donde aparece la araña representada de diferentes modos junto con su tela. El texto original está escrito en francés con frases intercaladas en inglés e incorpora múltiples juegos de palabras de muy difícil traducción. La araña es un tema que aunque escultóricamente se trata a partir de los 90, ya aparece en dibujos suyos que datan de 1947.

Louise Bourgeois dentro del panorama del arte occidental ha logrado gran reconocimiento y prestigio con sus arañas que por su tamaño y condición de recinto adquieren carácter arquitectónico. También utilizó esta misma araña en la *Cell* titulada *Spider* de 1997 donde ésta protege la estructura de malla metálica en cuyo interior podemos ver tapices muy parecidos a los que Louise con sólo doce años ayudó a dibujar y a restaurar.

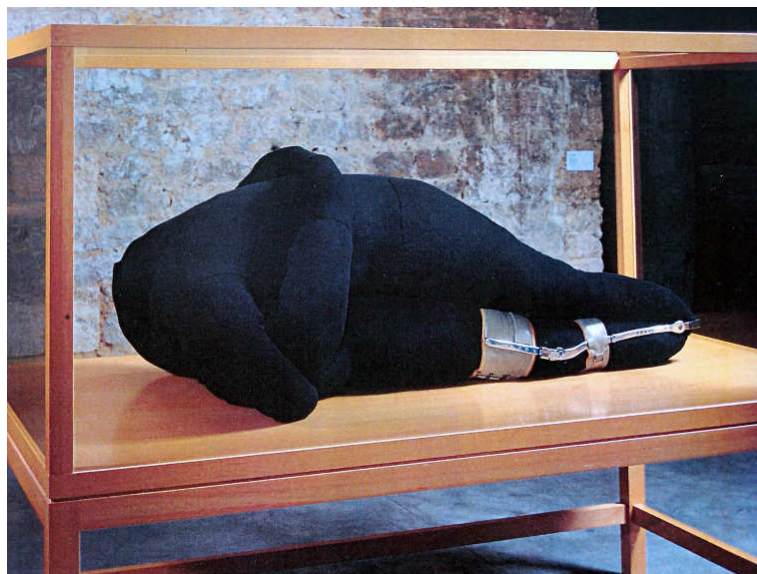
El tema de la araña, el tapiz, la aguja y la reparación están íntimamente ligados entre sí y al recuerdo de su madre. Por el hecho de ser una estructura en la que nos podemos refugiarnos también se relaciona con la metáfora de la guarida que tanto ha utilizado en su obra. Es una imagen colosal, una realidad estética y tangible de mucha repercusión que sin duda a ella le sirve para exorcizar a su madre enferma y mostrarla de una manera poderosa.

K) Esculturas de tela

En los años noventa Louise realiza una serie de esculturas de bulto redondo donde el material utilizado predominantemente es la tela rellena, ocasionalmente

junto con muelles de cama, y la técnica usada es la costura. Frente a los vestidos vacíos que colgaban en el grupo de los Árboles-Colgantes, estas son formas elaboradas de tipo figurativo que remiten al cuerpo humano mutilado.

Couple II [Pareja II], 1996.



Couple II, 1996. Tela y prótesis, 69 x 152,5 x 81cm.

¿Están luchando?, ¿Se están divirtiendo?, ¿Está uno matando al otro?. Se refiere a la edad de cuando yo no podía entender lo que estaban haciendo, lo que cada uno veía en el otro y lo que cada uno perseguía. Es la pregunta de una experiencia traumática. (...) Las figuras sin cabeza, se corresponden con mis deseos. El color negro es el color de la autoridad resentida. La culpa inconsciente te hace cruel.⁸⁷

Esta es una escultura de tejido negro relleno que representa a una pareja abrazada, copulando, vista desde los ojos de una niña. La figura de la parte de abajo tiene una prótesis que según Louise indica que hay ahí un handicap. Se presenta, a diferencia de todas las que hemos visto hasta ahora en una urna de cristal lo que señala mayor discontinuidad entre la escena y el espacio del espectador que las peanas, el suelo o la pared. La inaccesibilidad de su espacio no solo es simbólica sino también física por lo que se crea una distancia con quien observa y una protección de

lo observado. Esta escultura consideramos que hace referencia directa a la relación entre su padre y Sadie. Louise para mostrar su repulsa les corta la cabeza a los dos. Nuevamente transfiere su rabia a sus esculturas dotándolas de una fuerte expresividad.

L) Reflectantes

Dentro de este grupo hay esculturas hechas con materiales reflectantes tales como aluminio, bronce con pátina pulida, acero, vidrio, y cuentas.

The mirror [El espejo], 1998.



The mirror, 1998. Aluminio fundido y pulido, 238,7 x 87,6 x 3,7 cm

El espejo significa que tienes que estar de acuerdo con tus propias reflexiones. Tienes que amar lo que ves. Los espejos cóncavos y convexos hacen posible jugar y aceptar las deformaciones.⁸⁸

Los espejos son aparatos de reflexión para captar cierto tipo de verdad pero cuando se curvan son un medio de intensificación, de distorsión y manipulación de la imagen. Louise por medio de estos espejos hace activo al espectador y lo invita a mirarse a sí mismo deformado. A lo largo de toda su vida ella ha estado haciendo un diario autobiográfico repitiendo, elaborando y reelaborando aspectos de su vida. Su escultura se constituye como un espejo de sí misma, un espejo donde confluyen pasado y presente, arte y vida.

2.3 CELLS [CÉLULAS / CELDAS], 1986-1999

Las Cells son 32 instalaciones, casas vacías, realizadas entre 1986 y 1999. Sus títulos son *Articulated Lair* de 1986, *No Exit* de 1989, *No Escape* de 1989, *Cell (Eyes and Mirrors)* de 1989-93, *Gathering Wool* de 1990, *Cell (Choisy)* de 1990-93, *Cell (Glass Spheres and Hands)* de 1990-93, *Cell I* de 1991, *Cell II* de 1991, *Cell III* de 1991, *Cell IV* de 1991, *Cell V* de 1991, *Cell VI* de 1991, *Precious Liquids* de 1992, *Bullet Hole* de 1992, *Cell (Arch of Hysteria)* de 1992-93, *Cell (Three White Marble Spheres)* de 1993, *Cell (You Better Grow Up)* de 1993, *Red Room (Parents)* de 1994, *Red Room (Child)* de 1994, *Cell (Choisy Two)* de 1995, *Cell (Hands and Mirror)* de 1995, *In and Out* de 1995, *Cell (Clothes)* de 1996, *Spider* de 1997, *Passage Dangereux* de 1997, *Cell VII* de 1998, *Cell VIII* de 1998, *Cell (Twelve Oval Mirrors)* de 1998, , *Culprit Number 2* de 1998, *The Runaway* de 1998-99 y *Cell IX* de 1999.

La palabra Cell evoca tanto la célula biológica entendida como organismo viviente que contiene la información requerida por el ser entero así como la idea de celda, soledad o de prisión y de arquitectura real. Son formas retrospectivas de su

propia vida que abarcan, tanto los materiales y las formas como los temas que vivió en sus primeros años. Louise Bourgeois, en sus Cells, reconstruye con elementos de tamaño natural los miedos derivados de los recuerdos de su niñez y de otros aspectos de la vida. En ellas muestra diferentes tipos de dolor: el físico, el emocional, el psicológico, el mental y el intelectual. Son cámaras surrealistas-existencialistas en las que, con ayuda de títulos y otras inscripciones se tratan de un nuevo modo cuestiones ya elaboradas en trabajos anteriores: la imagen vista en el espejo, la sexualidad, la casa familiar, la madre, el padre, la dependencia psicológica, el dolor, la muerte, la relación con los demás y la educación.

Tienen el carácter de instalaciones o ambientes y han sido hechas a partir de 1986 en un momento en que en New York proliferan obras que como estas tienen carácter de recinto realizadas por artistas como Bruce Nauman, Louise Nevelson, Michael Petry, Gary Hill's e Ilya Kabakov. Muchas de ellas son trabajos producidos con motivo de muestras internacionales a las que Louise Bourgeois ha sido invitada. Entre ellas se encuentran la Carnegie Internacional en Pittsburg en 1991-92, la Documenta IX de Kassel en 1992 y la Bienal de Venecia en 1993.

Las Cells son espacios autárquicos y autosuficientes que Louise Bourgeois realizó previamente en su taller de Brooklyn y habla así en referencia a ellos: “yo quise crear mi propia arquitectura para que no dependiera del espacio del museo y no tener que adaptar mi equilibrio a él.”⁸⁹

Las Cells se muestran abiertas o cerradas. Suelen exponerse mayoritariamente con poca luz. Están construidas a partir de una serie variable de materiales tales como alambre en forma de malla, estructuras de acero, aluminio o puertas y ventanas viejas. En estos habitáculos se encuentran un conjunto de elementos que se relacionan

y dialogan entre sí. Algunos de ellos son objetos que podríamos encontrar en un viejo desván mientras que otros son mas extraños o singulares: sillas, escaleras, taburetes, espejos fijos o pivotantes, camas, objetos de vidrio, máquinas, guillotinas, grandes bobinas de hilo, somieres. También están habitadas por objetos escultóricos que ha elaborado la propia artista tales como figuras colgantes, esferas de madera, cristal o mármol, formas orgánicas de caucho y de mármol, esculturas de partes del cuerpo como ojos, manos o pies de gran realismo, reproducciones de la casa de su infancia, esculturas en espiral, arañas, esculturas de tela y escritos bordados o realizados en metal cuyas sentencias la artista lanza al espectador. La única Cell que no tiene una forma de habitáculo con forma de pared es la titulada *Cell (Twelve Oval Mirrors)* de 1998. Su estructura es circular y consta de doce sillas de madera colocadas en círculo en cuyo interior hay doce espejos colocados también en círculo que se sujetan por medio de una barra de acero que está en la parte de arriba.

En estas obras cada objeto se muestra como tal, con toda su estructura, individualidad y significancia, y a su vez son la base material y poética para la organización del conjunto escultórico. De la relación entre los objetos se derivan significados, pliegues y repliegues recíprocos que en ocasiones se refuerzan por el uso de espejos creando un ambiente misterioso y cautivador.

Louise Bourgeois intenta que sus recuerdos tomen forma en el presente para captarlos por una parte y olvidarlos por otra. Esto lo hace a partir del uso simbólico de unos objetos altamente evocadores y emotivos que crean escenas y relaciones narrativas. Louise Bourgeois ha fabricado unas casas donde, como ella dice, “nadie se pelea”.⁹⁰

Articulated Lair [*Guarida articulada*], 1986.



Articulated Lair, 1986. Acero pintado, goma, metal, 281,7 x 655,7 x 555,6 cm.

La última se llamó “Guarida Articulada” (1986) porque no tiene forma fija; es completamente flexible, con cuarenta y siete piezas verticales cada una de las cuales tiene tres bisagras.⁹¹

Las Cells son espacios reconocidos donde meditar⁹²

Esta es la primera instalación con carácter de recinto que hizo Louise Bourgeois. Se titula *Articulated Lair* [*Guarida articulada*]. Retoma el título de las obras modeladas de principios de los sesenta siendo en este caso una guarida de tamaño humano y aspecto arquitectónico.

Louise se ha fabricado su propio refugio a tamaño natural, donde ella y los demás pueden ir y nadie puede atacarles. Está compuesta por 47 piezas verticales que se unen entre sí individualmente por tres bisagras; es por tanto móvil y se puede adecuar

al espacio del museo o galería. La articulación tiene un valor positivo para ella, actúa como símbolo de una relación que siempre se puede mejorar y cambiar.

Articulated Lair tiene una entrada y una salida, por la que puedes escapar si es necesario. También tiene un taburete donde te puedes sentar. Está pensada para que el espectador la atraviese. Hay una polaridad entre la rigidez de las piezas arquitectónicas verticales y las esculturas de caucho negras que cuelgan de ellas. La presentación de esculturas suspendidas ha sido utilizado a lo largo de su obra escultórica en trabajos como *Fée Couturière* de 1963, *Torso/Self Portrait* de 1963-64, *Janus Fleuri* de 1968, *Janus in Leather Jacket* de 1968, *Spiral Woman* de 1984, *Legs* de 1986 o *Lair* de 1986.

En esta instalación los elementos colgantes representan las presencias, las personas. Algunos de ellos tienen semejanza con las agujas que se utilizan en el tapiz. Una vez más hace un uso simbólico del color: Aquí el negro simboliza la tristeza y el blanco y el azul adquieren un valor positivo.

No Exit [Sin Salida], 1989.



No Exit, 1989. Madera, metal pintado, goma, 209,5 x 213,3 x 243,8 cm.

Nuestra salvación está en dos corazones. El asunto es ¿cuánto te importa a tí la otra persona?, ¿Cuánto has sido tú capaz de fiarte de ella? La fiabilidad es una cosa a la que yo nunca he llegado. Es bastante triste, es triste pero te acostumbras.⁹³

Como el escenario de *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, en el que Sartre decía: “*L'enfer c'est les autres*” (el infierno son los otros). Yo, en cambio, digo que el infierno es la ausencia de otros: eso es el infierno.⁹⁴

Louise Bourgeois se inspiró en la obra de Jean-Paul Sartre *A puerta cerrada* para titular esta Cell. El tema de la huída aparece en sus dibujos y en la serie de grabados titulada *He Disappeared into Complete Silence* de 1947. En uno de ellos una serie de escaleras cuelgan del techo de una habitación. En este caso también hay una escalera de madera en el centro, rodeada por unas puertas de acero articuladas y pintadas de azul y negro. A los lados hay dos esferas de madera que como en obras anteriores simbolizan personas o almas. La escalera, en el centro de la escena, no conduce a ninguna parte y tanto la simetría como el carácter mudo de las bolas confieren a este espacio una pesada carga sagrada.

Nuevamente hay una polaridad entre la verticalidad arquitectónica de las escaleras y de las puertas y las esferas que se muestran a los lados. La organización de los elementos también se corresponde con el esquema genital pudiéndonos imaginar el sexo masculino, referible por las escaleras y las esferas de madera, dentro de la cavidad sexual femenina dada por los paneles articulados.

En la parte de atrás de las escaleras hay un par de formas de caucho que se encuentran escondidas, ella dice que son dos corazones. Los corazones también han aparecido en obras como *Heart* de 1970 y *Coeurs* de 1990.

En su Cell *No escape* de 1989 también introduce unas escaleras blancas y su estructura es similar a esta obra. Las esferas de madera aparecerán nuevamente en

Cells como *Gathering Wool* de 1990, *Cell V* de 1991 y *Bullet Hole* de 1992 entre otras.

Cell (Choisy)[Célula (Choisy)], 1990-93.



Cell (Choisy), 1990-93. Metal, cristal y mármol, 302,3 x 368,3 x 304,8 cm.

Tenemos tanto miedo al pasado que al final nos mata⁹⁵

La guillotina es un instrumento que convence de que el pasado desaparece.⁹⁶

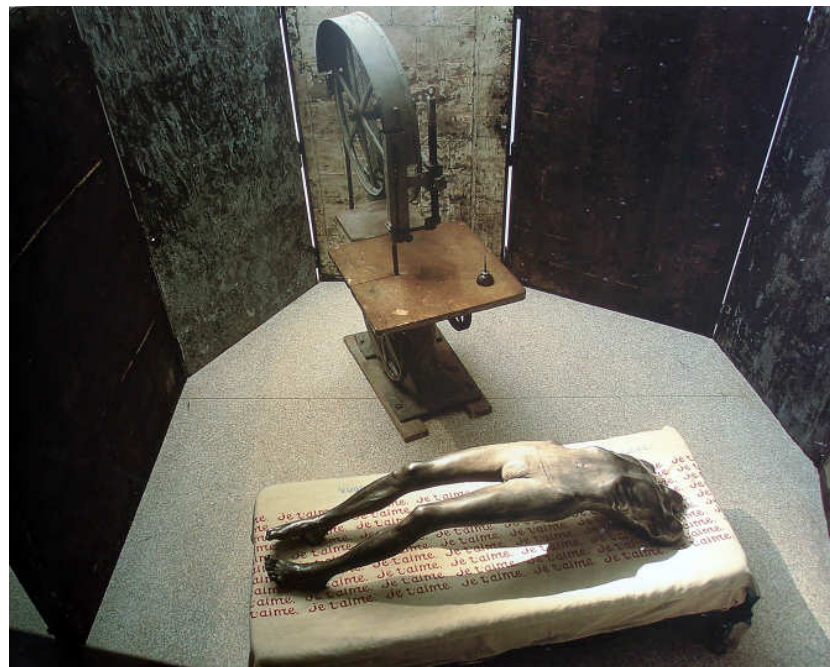
La guillotina aparece allí para mostrar que las personas se guillotinan a sí mismas dentro de la familia. El pasado es guillotinado por el presente⁹⁷

Tienes que parar de sufrir constantemente como un animal porque es estúpido, porque pienso que sería imposible vivir y nos moveríamos siempre entre la nostalgia y la melancolía.⁹⁸

Hay que desembarazarse del pasado porque si no nos asfixiamos. Si, si, pero es muy difícil desembarazarse.⁹⁹

Esta es quizás la obra más explícita de la serie Cells. El alambre de la malla se alterna con grandes superficies de vidrio que permiten la visión interior desde fuera. Louise reproduce exactamente en mármol rosa la casa de su infancia de Choisy-le Roi. También aparecerá una reproducción de esta casa en la *Cell (Choisy Two)* de 1995 y una réplica en bronce en la *Cell VII* de 1998. En lo alto aparece la hoja amenazante de una guillotina. Una vez más se evidencia el peligro y la violencia que lleva implícita toda su obra. Louise comprende su pasado y el peso que le supone el soportarlo por eso intenta deshacerse de él simbólicamente por medio de la guillotina. Sus memorias son la fuente de sus obras. La matriz de todas las casas, la de su madre, que como otras memorias “recrea para poder olvidarlas”¹⁰⁰, ha sido finalmente nombrada y reconstruida en una escultura.

Cell (Arch of Hysteria) [Célula (Arco de histeria)], 1992-93.



Cell (Arch of Hysteria), 1992-93. Acero, bronce, hierro fundido y tela. 302, 2 x 368, 3 x 304, 8 cm.

El *Arco histérico* es una escultura que representa a alguien en estado histérico, a alguien en estado de sufrimiento. Representa un estado de tensión.¹⁰¹

La histeria no es una enfermedad mental de las mujeres, como se pensaba en los siglos XIX y XX, también puede ser de los hombres porque los hombres también son histéricos. (...) El haber utilizado a Jerry como modelo no tiene nada que ver con la histeria de Charcot. (...) Jerry no escenifica. Participa en un drama para dos. No es una participación teatral. Es un psicodrama¹⁰²

Esta obra junto con otras tres Cells más representó a Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1993. La entrada en *Arch of Hysteria* es diferente a la de otras Cells porque unas puertas metálicas impiden la visión interna forzando al espectador a pasar por un pasillo vallado. Este sistema algo laberíntico acentúa el efecto sorpresa. Es probablemente la obra más violenta producida por la artista en los años noventa.

Una cama donde esta bordada repetidamente la frase “je t’aime, je t’aime” [te amo, te amo] sirve de lecho y fondo a una persona con la espalda arqueada en la tensa posición del ataque histérico. Louise ha comentado que no se puede saber certeramente si durante el ataque histérico las personas realmente están sufriendo. Es conocido el apasionado interés que Bourgeois ha mostrado por los desórdenes nerviosos y su familiaridad con la obra de Charcot sobre la histeria. En esta figura y otras representaciones del cuerpo de los años noventa, Louise reproduce lo que en el trabajo de Charcot se denomina “arco de círculo” referido en la I Parte de la tesis dentro del apartado dedicado a la noción de trauma.

Louise concibe el sistema nervioso como un nexo entre lo psíquico y lo físico. El cuerpo humano es una red básicamente emocional y afectiva.

La figura no tiene ni cabeza ni brazos, está mutilada en los aspectos intelectual y de acción; cuenta únicamente con el tronco, donde se concentran los órganos vitales

y vísceras, y las piernas, que le permiten huir y desplazarse. Es a causa de su realismo, postura, fragmentación y tratamiento de la superficie, una figura impactante a nivel emocional.

El drama se desarrolla por el contraste entre la declaración de amor escrita en la cama, la amenaza que supone la hoja de sierra y la mezcla de deleite y sufrimiento que sugiere la postura del cuerpo. La inversión de los papeles masculino y femenino hacen preguntarse si se trata de su propia feminidad que proyecta hacia el ser amado vía identificación y fusión o es el otro, el hombre, quien presta su anatomía a la pose femenina. Estas dos posibilidades se alternan. Una vez más estamos ante una cuestión de amor y ambivalencia afectiva. Louise ha dicho que esta obra es un psicodrama¹⁰³ y como tal su finalidad es la catarsis.

En esta época la autora realizó más esculturas que constan de cuerpos en posición de arco de histeria; algunas de ellas son *Arch of Hysteria* de 1993, *Single II* de 1996, *Untitled* de 1996, *Arched Figure n°1* de 1997, *Arched Figure n°3* de 1997, así como las figuras en la *Cell III* de 1991 y en la instalación *In and Out* de 1995.

Louise Bourgeois dice que esta *Cell* la ha hecho doce veces, según ella puede tener varias variantes y no ha llegado a conseguir la perfección deseada. En una de ellas en la cama aparece escrito repetidamente “Je t’aime”; mientras que en otra versión la cama es un colchón forrado en marrón y azul. Además la figura en arco de histeria se hizo y expuso en primer lugar en escayola y posteriormente la reprodujo en bronce. Por medio de esta obra Louise ha dicho que su compañero Jerry Gorovoy también pasará a la historia ya que la figura reproduce su cuerpo.

Red Rooms [Habitaciones rojas] :
Red Room (Parents)[Cuarto rojo (Padres), 1994. / Red Room (Child) [Cuarto rojo (Niño)], 1994.



Red Room (Parents), 1994. Madera, metal, tela, espejo. 248 x 427 x 424cm.



Red Room (Child) ,1994. Madera, metal, hilo, cristal, 211 x 353 x 274 cm.

El inconsciente es mi amigo. Me fío del inconsciente.¹⁰⁴

El rojo es el color de la sangre. El rojo es el color del dolor. El rojo es el color de la violencia. El rojo es el color del peligro. El rojo es el color de la vergüenza. El rojo es el color de los celos. El rojo es el color de los rencores. El rojo es el color del reproche.¹⁰⁵

Estas dos obras se presentaron para acompañar en 1994 la publicación de *Louise Bourgeois: Album*, un libro de fotografías de la infancia de Louise Bourgeois que realizó Peter Blum.

La sinfonía del rojo y negro que ella orchestra en *Red Rooms* significa tragedia y está compuesta de dos Cells distintas. En una de ellas aparecen bobinas de hilo rojo y azul dentro de un recinto enmarcado por puertas oscuras de madera que han sido tomadas de edificios industriales sin actividad y de casas derruidas; se representa la habitación de los niños. La otra representa la habitación de sus padres. Las *Red Rooms* se inspiran en el apartamento del número 172 del Boulevard Saint Germain donde vivió cuando era niña. En el dormitorio de sus padres predominaba el color rojo en las alfombras, en los motivos de las cortinas etc. *Red Room (Parents)* presenta una cama con una cobertura roja sobre la que hay un tren de niño y un instrumento musical, un xilófono. A ambos lados de la cama dos mesillas sirven de soporte para dos esculturas que representan a mujeres que se ocultan tras un velo. En la parte opuesta hay un espejo oval. Es un espacio ordenado y simétrico que se refiere a la relación armoniosa de la pareja y también a los niños por medio del juguete que hay sobre la cama. Solo dos detalles delatan el riesgo que corre la paz doméstica: colgado de la puerta hay un objeto indefinido y orgánico que amenaza caer sobre la almohada donde un texto bordado dice “Je t'aime” [Yo te amo]. Éste se refiere al demonio del sexo que puede dar al traste con el equilibrio de la familia.

La habitación de los niños es muy diferente a la anterior, esta desordenada y repleta de objetos de vidrio, bobinas de hilo y alguna forma de goma. Aunque predomina el color rojo también aparecen tres bobinas de hilo azul y agujas que de acuerdo a la simbología de Bourgeois dan un toque de optimismo a la escena. En una de las puertas que tiene un cristal podemos leer la palabra “private”.

El color rojo-sangre de estas dos habitaciones confiere a la obra una intensidad dramática. Para dar forma a los traumas de su infancia por medio del arte, Louise ha hecho referencia a los dos aspectos básicos del inconsciente de acuerdo con la concepción psicoanalítica: el complejo de Edipo y el ciclo reproductivo de la vida y la muerte.

Notas: 2. CRONOLOGÍA Y CLASIFICACIÓN DE SU OBRA ESCULTÓRICA

¹ PINCUS-WITTEN, R., *Louise Bourgeois: The Personages*, C&M Arts and Cheim & Read, New York, 2001, p.s/n (primeras páginas).

² BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, Violete Editions, London, 1998, pp.351-352

³ Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, 52 minutos.

⁴ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997, Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, pp.25-26

⁵ *Ibidem*, p.14

⁶ Cit., VV.AA., *Louise Bourgeois*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1990, p.201

⁷ Cit., GOROVOY, J., *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.94

⁸ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *op. cit.*, p.178

⁹ *Ibidem*, p.179

¹⁰ KUSPIT, D., *Bourgeois(an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*, Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988, pp.26-27

¹¹ GOROVOY, J., *op. cit.*, p.106

¹² BOURGEOIS, L., *op. cit.*, p.122

¹³ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *op. cit.*, pp.180-181

¹⁴ BOURGEOIS, L., *op. cit.*, p.122

¹⁵ Cfr., FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1998, p.1760

¹⁶ BOURGEOIS, L., *op. cit.*, p.56

¹⁷ *Ibidem*, pp.36,37

¹⁸ Cfr., BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *op. cit.*, pp.222,223

¹⁹ BOURGEOIS, L., *op. cit.*, p.122

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*, p.26

²² BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *op. cit.*, p.107

-
- ²³ Cit., VV.AA., *Oxford Art Journal*, Louise Bourgeois vol22 num2, Oxford University Press, Oxford, 1999, p.52
- ²⁴ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.79
- ²⁵ Cit., BERNADAC, M.-L., *Louise Bourgeois*, Flammarion, París, 1996, p.65
- ²⁶ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.152
- ²⁷ BOURGEOIS, L., op. cit., pp.32-33
- ²⁸ *Ibidem*, p.123
- ²⁹ Cfr., BACHELARD, G., *La poética del espacio*, “el nido”, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pp.124-139
- ³⁰ Cit., FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ, *Louise Bourgeois: Repairs in the sky: Fundació Pilar Miró*, Palma de Mallorca, Palma, 2005, p.125
- ³¹ Cit., KELLEIN, T., *Louise Bourgeois. Fear as Sculptural Fire*, Kunsthalle Bielefeld, Einheitsaufnah, 1999, p.7
- ³² BOURGEOIS, L., op. cit., pp.37-38
- ³³ MEYER THOSS, C, *Louise Bourgeois*, Ammann, Verlag AG, Zurich, 1992, p.127
- ³⁴ WYE, D., *Louise Bourgeois*, Museum of Modern Art, New York, 1982, p.69
- ³⁵ Cit., VV.AA., *Oxford Art Journal*, Louise Bourgeois vol22 num2, Oxford University Press, Oxford, 1999, p.75
- ³⁶ BOURGEOIS, L., op.cit., p.125
- ³⁷ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit, p.127
- ³⁸ BOURGEOIS, L., op. cit., p.27
- ³⁹ Cfr., KRAUSS, R. E. , *El inconsciente óptico*, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1997, 170
- ⁴⁰ BOURGEOIS, L., op. cit., p.124
- ⁴¹ *Ibidem*, p.41
- ⁴² *Ibidem*, p.113
- ⁴³ *Ibidem*, p.114
- ⁴⁴ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.202
- ⁴⁵ BOURGEOIS, L., op. cit., p.123
- ⁴⁶ *Ibidem*, p.114
- ⁴⁷ Cfr., STORR, R., HERKENHOFF, P. y SCHWARTZMAN, A., *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003, p.75

-
- ⁴⁸ GOROVOY, J., *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p. 138
- ⁴⁹ BOURGEOIS, L., op. cit., pp.49-50
- ⁵⁰ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.115
- ⁵¹ Ibidem, pp.128-129
- ⁵² GOROVOY, J., op. cit., 1997, p.136
- ⁵³ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.126
- ⁵⁴ Vid., GOROVOY, J., op. cit., p.166
- ⁵⁵ Recordaremos a propósito la exposición que organizó en 1945 titulada *Documents France de 1940-1944, art- literature-press of the frents underground*.
- ⁵⁶ BOURGEOIS, L., op. cit., pp.84-85
- ⁵⁷ Ibidem, p.85
- ⁵⁸ Cfr., GOROVOY, J., op. cit., p.142
- ⁵⁹ Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.
- ⁶⁰ BOURGEOIS, L., op. cit., p.72
- ⁶¹ GOROVOY, J., op. cit., p.156
- ⁶² Vid., NIXON, M., *Fantastic Reality: Louise Bourgeois as a story of Modern Art*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2005, p.56
- ⁶³ Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ⁶⁴ Ibidem
- ⁶⁵ GOROVOY, J., op. cit., p.98
- ⁶⁶ Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ⁶⁷ BOURGEOIS, L., op. cit., p.123
- ⁶⁸ Cit., KELLEIN, T., *La Famille: Kunsthalle Bielefeld*, Walther Konig, Koln, 2006, p.134
- ⁶⁹ BOURGEOIS, L., op. cit., pp.75-77
- ⁷⁰ Cit., BERNADAC, M-L, *Louise Bourgeois*, Flammarion, París, 1996, p.110
- ⁷¹ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, Violete Editions, London, 1998, p.151
- ⁷² Cit., CORTÉS, J. M.G., *El Cuerpo Mutilado(La Angustia de Muerte en el Arte)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p.120

-
- ⁷³ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, op. cit., p.53
- ⁷⁴ Cit., CORTÉS, J. M.G., op. cit., p.120
- ⁷⁵ Vid., BERNADAC, M-L, op. cit., p.110
- ⁷⁶ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., pp.168-170
- ⁷⁷ BERNADAC, M-L., op. cit., p.130
- ⁷⁸ Cit., *Ibidem*
- ⁷⁹ BOURGEOIS, L., op. cit., p.121
- ⁸⁰ *Ibidem*, p.126
- ⁸¹ *Ibidem*, p.63
- ⁸² Cit., CAPC MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BOURDEAUX / SERPENTINE, GALLERY, LONDON, *Louise Bourgeois oeuvres récentes/recent works*, CAPC Musée d'art Contemporain de Bourdeaux, Bordeaux, 1997, p.44
- ⁸³ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.348
- ⁸⁴ MAYAYO, P., *Louise Bourgeois*, Editorial Nerea, S.A., Madrid, 2002, p.97
- ⁸⁵ Cfr., CAPC MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BOURDEAUX/SERPENTINE GALLERY, LONDON, op. cit., p.28
- ⁸⁶ Vid., BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.323
- ⁸⁷ *Ibidem*, p.362
- ⁸⁸ Cit., CAPC MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BOURDEAUX/SERPENTINE GALLERY, London, op. cit., p.38
- ⁸⁹ GREENBERG, J., JORDAN, S., *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003, p.56
- ⁹⁰ Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.
- ⁹¹ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.152
- ⁹² Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ⁹³ Cit., BERNADAC, M-L, *Louise Bourgeois*, Flammarion, París, 1996, p.116
- ⁹⁴ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997, Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.79
- ⁹⁵ Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ Cit., BERNADAC, M-L, op. cit., p.140

⁹⁸ Cit., Ibidem

⁹⁹ Film: GUICHARD, C., op. cit.

¹⁰⁰ Ibidem

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² Cit., BERNADAC, op. cit., p.137

¹⁰³ “Forma de psicoterapia individual o de grupo inventada y llamada así por J. Moreno en 1923, en el marco del Teatro de la espontaneidad. (...) En su origen, el psicodrama trata de los conflictos entre adultos en el campo de la vida privada (celos, incompatibilidad de carácter, divorcio). (...) El método consiste en hacer representar a diversas personas implicadas en un conflicto escenas antiguas, actuales o anticipadas, en relación con este conflicto y con la historia de cada una. (...) La eficacia terapéutica del psicodrama se apoya en la catarsis, catarsis directa de los actores, indirecta de los espectadores. Su eficacia formativa se apoya en una mejor exploración de los roles que constituyen la personalidad.”
PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de psicología*, Akal Ediciones, Madrid, 1998, p.457

¹⁰⁴ Cit., BERNADAC, M-L, op. cit., p.152

¹⁰⁵ Cit., CAPC MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE BOURDEAUX/SERPENTINE GALLERY,LONDON, *Louise Bourgeois oeuvres récentes/recent works*, CAPC Musée d'art Contemporain de Bourdeaux, Bordeaux, 1997, p.40

3. ASPECTOS SIGNIFICATIVOS EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE LOUISE BOURGEOIS

3.1. INFLUENCIAS

La escultura de Louise Bourgeois presenta un carácter distinguido en el panorama artístico y tiene una gran resonancia plástica y poética. Es una artista solitaria con una fuerte personalidad y su arte parte de ella misma y está en sintonía vital con su persona. Es una obra original, compleja y misteriosa y a través de sus declaraciones vemos cómo se manifiesta constantemente su negativa y rechazo a clichés y a tendencias dentro de la historia del arte. Dice: “la historia no me interesa, yo estoy harta de la historia y de la tradición”.¹

Sin embargo aunque siempre ha trabajado aisladamente no podemos ignorar las relaciones que mantiene con el arte y sus tendencias así como las influencias ideológico-filosóficas. Louise Bourgeois cuenta en la actualidad con 95 años y su mirada no ha sido ajena al pensamiento de la Francia de su juventud y a ello se ha sumado un progresivo interés por la psicología y el valor psicodinámico del arte.

En la época que se dedicó con sus padres a restaurar los tapices le influenciaron las escenas cortesanas que aparecían representadas en los tapices renacentistas y medievales. Eran, al igual que la fuente de su trauma, historias de amor. En los años treinta, como ya hemos dicho, comenzó a pintar en diferentes talleres de París, trabajó en el Louvre y abrió su propia galería de arte en una parte del taller de tapices de su padre. Allí conoció bien las vanguardias artísticas del París de su época: el art déco, el

expresionismo, el cubismo, el surrealismo, el arte de los enfermos mentales y el constructivismo.

Siendo una alumna trabajadora y de gran ambición, amó a sus profesores de arte siendo uno de los más influyentes Fernand Léger. También conoció a grandes artistas de la época como Pierre Bonnard y Constantin Brancusi quien le declaró que la gran mayoría de la madera que usaba en sus esculturas procedía de África aunque la cogía en la orilla del Sena.

Le influyó el arte primitivo en el significado de exorcismo y ritualidad que dará a sus esculturas. En relación a esto no podemos olvidar que su marido, Robert Goldwater, escribió los libros *Primitivism in Modern Art* (1938) y *Symbolism* (1971). En New York conjugó sus conocimientos del arte de París con los de esta gran ciudad. Perteneció a un grupo de expresionistas abstractos llamado “los irascibles” y la influencia del expresionismo abstracto se encuentra en el carácter totémico de sus primeras esculturas de los años 40 y 50.

Conoció a artistas europeos que habían huido de Europa a América por la Segunda Guerra Mundial tales como: Henri Matisse, Alexander Calder, Marcel Duchamp y André Bretón. Sobre estos tres últimos, que fueron reconocidos en la época, no habla muy bien. Según ella eran artistas que ganaron su reconocimiento trabajando como bufones o sabiendo muy bien como tratar con gente influyente en el mercado del arte, en su mayoría mujeres. Según ella, más que artistas eran muy buenos entretenedores.

La propia Louise ha dicho que su obra escultórica puede considerarse barroca. Al igual que la escultura barroca donde predominó el mármol, creará efectos con gran tensión dramática y fuertes contrastes dentro de la obra. En este sentido, Louise

incluso tituló una obra *Homenage to Bernini* de 1967, autor que vivió entre 1558 y 1688 y dominó la escultura barroca en Roma.

En general, mi obra retrata y abarca la tradición entera del arte. Por ejemplo, es una obra que puede considerarse barroca; incluso titulé una pieza *Baroque*. (...) Mi trabajo también se puede adscribir a otros estilos, puesto que no sitúa ningún estilo o material por encima de los demás.²

Uno de sus artistas favoritos es Francis Bacon con quien comparte esa capacidad de expresión, fuerza y pasión en la obra. Esto es lo que dice Louise de Bacon:

La intensidad de los trabajos de Francis Bacon me conmueve profundamente. Mi reacción ante ellos es siempre positiva; me siento cercana, próxima a él. Su sufrimiento logra comunicar. Para mí, la belleza se define como un tipo de intimidad establecida dentro del ámbito visual.³

Su obra se acerca formalmente a la obra de artistas tan diferentes como, Joan Miró, Friedrich Kiesler, Alberto Giacometti, Eva Hesse, Hans Arp, Barbara Hepworth, Constantin Brancusi, Bruce Nauman, Pepe Espalieu, Yayoi Kusama, Robert Gober y Louise Nevelson. A ella le gustan artistas como: Jean Arp, Antonin Artaud quien hablaba también de un aspecto doloroso de la vida, Oscar Kokoschka, Chaïm Soutine, Gaston Lachaise y Alberto Giacometti y afirma que la mayoría de los artistas que le gustan hacen retratos.

En los años 60 le influyeron las subversiones antiformalistas y postminimalistas y entre ellas las de la “abstracción excéntrica” participando en 1966 en una exposición con dicho título. Esta tendencia se caracterizó por el uso experimental de materiales flexibles como el látex, plásticos transparentes, sacos, cuerdas y cauchos.

Louise Bourgeois estuvo trabajando en un mundo de artistas que eran hombres y su reconocimiento vino muy tarde. Las mujeres en los años sesenta y setenta eran ignoradas y tenían que trabajar como esclavas para poder ser reconocidas.

En los años 70 las feministas contaron con Louise Bourgeois para realizar diversas exposiciones porque consideraban que esta artista tenía muchos puntos de encuentro con su ideología aun cuando ella no tiene muy claro si es feminista, siendo cierto que ella ha llegado a ser muy importante en la historia del arte realizado por mujeres. Ella elude las etiquetas, se considera una artista independiente; es ella misma y es solitaria.

Mi feminismo se expresa mediante mi profundo interés en lo que hacen las mujeres, pero no por ello dejo de ser una solitaria empedernida. Asociarme con otras personas no es algo que me sea de gran ayuda; en realidad, no me ayuda. Lo que sí me sirve es darme cuenta de mis propias incapacidades y exponerlas ⁴

¿Que le parece la posición actual de las mujeres en el mundo del arte?(publicado en 1971)
Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada. ⁵

Otra característica de Louise es que siempre se ha rodeado de artistas y de personas mucho más jóvenes que ella y quizás por este motivo es una artista que utilizando los modos de proceder propios de la escultura moderna no se ha quedado obsoleta en su lenguaje. Louise Bourgeois ha podido tener influencia sobre artistas tales como Eva Hesse, Jonathan Borovsky, Trace Ewin, Rona Pondick, Kiki Smith, Annette Messager, Rosemarie Trokel y Apassio Haronitaki entre otras/os artistas. Ha valorado sus amistades con Joan Miró, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, Gary Indiana, Paul Mc Carthy y tiene simpatía por la obra de Jeff Koons. Ha trabajado como profesora en diversas escuelas de arte y desde hace veinte años los domingos por la tarde realiza en su casa lo que denomina el salón de artistas. Éste consiste en un encuentro con autores de todo el mundo que quieran ir a su casa a enseñarle su obra. Tuve el honor de asistir a una de éstas reuniones y el encuentro con Louise Bourgeois queda descrito en el anexo 1 de esta tesis doctoral.

La segunda coincidencia feliz ha sido la relación positiva que he mantenido

con las nuevas generaciones. Vivo rodeada de personas de una edad determinada, de menos de treinta y cinco o cuarenta años. Los entiendo, a veces los presiono demasiado, pero no lo hago a propósito. Simplemente lo hago, y ellos, que saben que espero su perdón, me disculpan. Pero pongo todo mi cariño en ellos y establezco un vínculo, un intercambio. No podría decir lo mismo respecto de mis contemporáneos. No siento resentimiento alguno, tan sólo los ignoro y prefiero volcar mis sentimientos positivos hacia los más jóvenes.⁶

La obra de Louise Bourgeois se apoya en significados del arte de la modernidad de modo que para ella la obra no es un artefacto como posteriormente será en postmodernidad y le reconoce un valor absoluto. Así mismo intenta llegar a la unidad formal de la obra; elabora símbolos y metáforas propios y de acuerdo con las teorías de Freud sobre el papel de la fantasía en el arte, el arte tiene para ella la función que para otras personas tiene la religión proporcionándole seguridad y refugio en su mundo fantasmático. Por otra parte cree en la supremacía de la escultura frente a la del dibujo y no hay una adecuación notoria de los medios de la era tecnocultural a la obra. A pesar de lo anterior los críticos de arte Peter Weiermar y Donald Kuspit, declaran que dada la fuerte presencia del yo en su trabajo y la importancia que da a la dimensión psicodinámica del arte, es una pionera del postmodernismo y una de las principales representantes del nuevo subjetivismo de los años 80. Es por tanto considerada postmoderna por la subjetividad de su discurso ya que muestra su sensibilidad y diferencia como persona y como mujer. Su obra no se puede separar de su vida y apunta al orden de “lo real” descrito por Jacques Lacan.

Dentro del arte contemporáneo hay otras artistas que como ella utilizan lo autobiográfico como base de sus obras. Tal es el caso de Nan Goldin. Los casos de Louise Bourgeois y Nan Goldin son muy diferentes y nos parece interesante mencionar esta artista porque como en Bourgeois la vida y el arte están íntima y verdaderamente relacionados en su trabajo. El caso de Nan Goldin es un ejemplo de lo que los críticos de arte denominan como “straight art” porque apenas se reconoce

elaboración artística en sus imágenes a diferencia de lo que ocurre en las esculturas de Bourgeois donde se da una transposición plástica de los acontecimientos de las experiencias vividas.

Los antecedentes de las “Cells” son fundamentalmente el arte objetual, el minimal, los “ambientes” y las instalaciones de artistas de New York.

Ella dice que ama a los artistas y que los entiende. Son su familia y su existencia le impide sentirse sola. Louise Bourgeois ha vivido inmersa en el ambiente artístico pero ella siempre ha tenido la necesidad de trabajar de manera aislada y utilizar su arte para su beneficio personal.

Yo me he encontrado con las figuras más importantes del arte de este siglo: Brancusi, Leger... he vivido al lado de los movimientos de arte más radicales, pero siempre he intentado hacer mi propio arte⁷

Louise Bourgeois ha sido influida por poetas, dramaturgos, filósofos y matemáticos franceses. Entre estos últimos recordaremos a René Descartes (1596-1650) y a Blaise Pascal (1623-1662). Sobre ella tuvo gran influencia el existencialismo y de acuerdo a esta tendencia pone el principio de todo pensar en su propia existencia y da gran importancia a la acción y a la experiencia. Muchas personas le han relacionado con el surrealismo pero ella dice que es un error considerarla surrealista.

Las personas entienden mal mi trabajo. Yo no soy surrealista; soy existencialista.⁸

La diferencia entre yo y el surrealismo – declara – es que ellos miraban la vida como si fuera una broma y yo veo la vida como una tragedia.⁹

Ella es una gran lectora de la literatura existencialista de la época de la postguerra francesa, de autores como Albert Camus, Françoise Sagan y Jean-Paul Sartre. Además ha leído a Balzac, quien ofrece en sus novelas una descripción realista de la sociedad francesa de su época. Según Louise Bourgeois, al igual que su padre,

Balzac no era partidario de la educación y formación de las mujeres. Así, hace alusión a dos de sus novelas más célebres *Papá Goriot* (1834) y *Eugenia Grandet* (1833). La primera novela narra los sacrificios de un padre con sus ingratas hijas. La segunda cuenta la historia de un padre miserable obsesionado por el dinero que destruye la felicidad de su hija Eugenia. Louise Bourgeois incluso ha escrito una letanía que se titula: “Eugénie Grandet n’a jamais grandi mais Eugénie Grandet a dit” [Eugenia Grandet no creció jamás pero dijo]. Louise dice en ocasiones identificarse con este personaje:

Cuando soy pesimista me identifico con Eugénie Grandet. La identificación es parcial y momentánea.¹⁰

-¿Cómo te llamas?,

-Yo no tengo nombre, yo soy la hija de Pierre Goriot. A la hija de Pierre Goriot no se le ha dado la ocasión de explicarse. Ella ha sido pasiva y todo lo que ella ha deseado decir, al final no ha podido decirlo...y ella murió asfixiada por sus propias preocupaciones.¹¹

Ella se murió por sus propios miedos. Yo voy a decir lo que ella hubiera querido decir: Yo no estoy a vuestra disposición, ni para hacer la colada, ni para esperaros, ni para aseguraros, ni para escuchar vuestros lamentos, ni para callarme...La hija de Pierre ha muerto antes de decir esto, y siente vergüenza de ser tan cobarde.¹²

Le gusta leer poesía porque le dice cosas más evocadoras que la prosa. De escritores de comedia le gustan el poeta François Villon (c. 1431-c. 1463)¹³, Molière (1622-1673)¹⁴ y Jean de la Fontaine (1621-1695) que está interesado en la supervivencia del desvalido. También le gusta el poeta y autor teatral William Shakespeare (1564-1616). En una de sus litografías titulada *Hamlet and Ophelia* de 1996-1997, hace referencia al personaje de la obra más universal de este dramaturgo, evitando su trágico destino y salvándola.¹⁵ Su obra también se relaciona con temas o personajes de la mitología como Arachne y Penélope entre otros.¹⁶

En los años 60 Bourgeois conoció la obra del escritor Gaston Bachelard (1884-1962), y quedó maravillada. Este autor escribió en sus últimos años *La poética del*

espacio (1957), donde describe el significado poético de la casa, el nido, la buhardilla etc. No nos parece extraña la importancia que diera al texto habida cuenta de la dimensión doméstica que tiene la obra de Louise Bourgeois, la importancia de sus vivencias, de las casas donde ha vivido y su necesidad de refugio.

En 1960, acompañando la solicitud para la graduación en Bellas Artes, expresa su interés por la dimensión psicológica del arte, aspecto que también refiere en otras ocasiones:

El conocimiento del trabajo creativo, tanto la observación de los procesos de mi propia obra como las charlas con mis colegas artistas, me ha llevado a interesarme más profundamente por la base psicológica y sociológica de las artes¹⁷

Los artistas, si fueran médicos (terapeutas) podrían ser profesores de incommensurable valor, gracias a su perspicacia y acceso a los secretos del inconsciente, su capacidad de comprensión y tolerancia hacia los trastornos¹⁸

Le interesan mucho y hace referencia en su obra a las teorías que el neuropsiquiatra Jean Martin Charcot (1825-1893) tiene sobre la histeria. En la época de Charcot se consideraba que la histeria era una patología de las mujeres y este autor entre otros, describió unos casos histéricos en hombres. Louise en los años 90 realizará varias obras con el título *Arch of Hysteria* [Arco de histeria] refiriéndose a una de las fases de los ataques según Charcot. Además de lo anterior, se interesa por el psicoanálisis y las teorías de Sigmund Freud y de Jacques Lacan sobre el arte aunque como ya dijimos ha declarado que le defraudaron.¹⁹

3.2. CARACTERÍSTICAS MATERIALES Y MORFOLÓGICAS

3.2.1. MATERIALES

Al abordar la totalidad de la obra escultórica de Louise Bourgeois apreciamos un gran dinamismo plástico que denota una gran energía psicológica. Su obra

defiende un concepto pluralista de materiales, técnicas, formas, tamaños y modos de presentación. Desde 1941 hasta 1999 ha trabajado con materiales diversos y ha conocido bien las diferentes técnicas y posibilidades que le pueden brindar cada uno de ellos: la madera, la escayola, la arcilla, la cera, el látex, el hormigón, el vidrio, el aluminio, el acero, el tejido, el bronce, el mármol y los objetos previamente configurados que a partir de 1990 con su obra *Ventouse* [Ventosa] introducirá en su trabajo escultórico.

Los materiales siempre han estado al servicio de su expresión y de su inconsciente. A lo largo de su obra escultórica ella se ha centrado en temas importantes para su propia existencia y cada asunto lo ha abordado desde diferentes materiales y modos de configuración. Podemos decir que ha elaborado diferentes imágenes y formas de un mismo asunto.

En el pasado, cada vez que alguien me preguntaba acerca de los materiales, solía decir: “Lo que me interesa es lo que quiero decir y me enfrentaré a cualquier material para expresar esta noción adecuadamente”. Sin embargo, el medio es siempre una materia repleta de soluciones improvisadas. Es decir, uno lo intenta todo, utiliza cada uno de los materiales que encuentra alrededor y, por lo general, los rechaza hasta que encuentras uno adecuado que funciona.²⁰

El material mismo, la piedra o la madera, no me interesa como tal, es tan solo un medio, no un fin. Nadie hace una escultura sólo porque le gusta la madera, eso sería absurdo. Uno hace una escultura porque la madera le permite expresar algo que ningún otro material le dejaría.²¹

Como hemos visto, en la obra escultórica de Louise Bourgeois, muchas veces se repite una misma figura o forma en diferentes materiales lo que le permite observar con precisión el efecto que los cambios de cualidad tienen en la expresión de las formas y figuras. Louise nos pone como ejemplo la realización de uno de los temas principales de su obra escultórica, los *Lair* [Guaridas], de diferentes maneras y en diferentes materiales:

[Jan Greenberg y Sandra Jordan] Ella creó las guaridas a lo largo de muchos años y de muchas maneras.

L.B: Yo siempre quiero hacerlo mejor. Así cuando he realizado la escultura con yeso, no me siento satisfecha. Y digo, ¿ si hiciera esta forma con piedra tendría una buena oportunidad para comunicar lo que yo quiero decir? Así que voy de un material a otro.²²

LB: Porque yo trabajo en serie, sobre todo cuando estoy intensamente preocupada por un asunto. Empezaré en un cierto material y a continuación haré un cambio en el material, y el cambio modificará el asunto. Se reciben cosas diferentes de los diferentes materiales. Al final, después de muchos cambios de material, yo acabaré el asunto de mi interés por medio del material más resistente.²³

El trabajo con los materiales, además de la riqueza que estos le ofrecen en su experimentación, también le brindan la posibilidad de hacer un trabajo personal de afirmación dando mucha importancia a la superación de la resistencia y límites que los materiales y las técnicas le imponen. Una de sus principales necesidades es el no ser dependiente. La dependencia la asocia a la debilidad. Según dice a Donald Kuspit en una entrevista, en la superación de la resistencia de los materiales se concreta la afirmación, la no-dependencia demostrándose a sí misma su valía.²⁴ Será así un recurso donde ha demostrado una gran habilidad para llevar a cabo aquellas formas escultóricas que tiene en su mente.

Los materiales ofrecen variedad de silencios, variedad de resistencias. Y claro, es más fácil hablar sobre sus reacciones que hablar sobre las reacciones humanas. A veces vemos que la resistencia del material o la resistencia de una persona son tales que es completamente inútil insistir. Y continúa. Tiene que ser capaz de ver cuándo es suficiente²⁵

Oh, pero la resistencia del material es parte del proceso. Si no hubiera ninguna resistencia yo no podría expresarme. Yo puedo expresarme solo desde una actitud luchadora desesperada.²⁶

Louise Bourgeois, no ha dejado de repetir que nunca ha dado mayor importancia a un estilo o material que a otro. Para ella lo único que cuenta es la cualidad plástica de la obra en tres dimensiones. Es una artista muy trabajadora y es notorio que en cada obra ha habido una elaboración y tratamiento de los materiales minucioso. Aprovecha siempre los aspectos más atractivos de cada material lo que hace que cada obra tenga una fuerte presencia y singularidad y destaque fuertemente ante nuestra percepción.

Si bien entre 1941 y 1955 en su trabajo predomina la talla y el ensamblaje de fragmentos de madera pintada encajados en un eje de acero, y en 1960 la escayola, a partir de 1963 vemos que en un mismo año utilizará por lo menos tres materiales diferentes y se puede observar que nunca olvida los modos anteriormente trabajados y que puede retomar un modo de proceder formal previo en obras posteriores. A pesar de todo y ateniéndonos a la clasificación que hemos realizado de su obra escultórica en el Capítulo 2 de esta II Parte, destacamos a continuación los materiales y modos de elaborar que predominan en cada periodo tal y como sigue:

	ARCILLA
1941	MADERA PINTADA Y ACERO
1960	ESCAYOLA
1963	LÁTEX/ TÉCNICA MIXTA
1967	MARMOL, ALABASTRO, GRANITO
1967	BRONCE
1970	ACERO
1990	CRISTAL
1990	TELA
1990	ALUMINIO
1990- 99	OBJETOS

En cuanto a la homogeneidad o diversidad de medios dentro de una misma obra apreciamos que la mayor parte de los trabajos realizados entre 1941 y 1990 son unitarios en cuanto al aspecto material se refiere. Esto sucede así tanto en los *Personnages* de 1941-55 ya que el eje de acero permanece invisible, como en obras realizadas en 1963 con látex y hormigón mezclados con yeso y tela. Las mezclas de materiales no utilizados hasta ese momento con fines escultóricos propios de la tendencia que Lucy R. Lippard denominó como “abstracción excéntrica” en 1966, daban como resultado cualidades altamente singulares y asociativas desde el punto de vista sensorial. Más adelante, sobre todo a partir de 1990, coincidiendo con el paso de

la escultura objetual a la instalación se da una notoria ampliación de medios dentro de un mismo trabajo.

A) La arcilla

Entre 1935 y 1938, en los talleres de Montparnasse y Montmartre a los que Louise Bourgeois asistió como alumna, realizó sus primeros bustos con arcilla. En su larga trayectoria escultórica solo en tres esculturas tituladas *Etretat* de 1960, *Untitled* [Sin Título] de 1968-1969 y *Femme Maison* de 1982, el barro ha sido el material definitivo. En otras muchas este material le ha servido para modelar formas redondeadas que luego han sido transferidas a otros materiales tales como la escayola, el mármol y el bronce. En relación a este importante proceso de trabajo es famosa una fotografía donde aparecen las grandes manos de Louise Bourgeois modelando.

La arcilla también le sirve para hablar sobre escultura a otras personas cuando no está en su taller. A menudo cuando los domingos van a visitarle artistas de diferentes partes del mundo a su casa para hablar de arte, ella tiene una bola de arcilla sobre la mesa y la coge en sus manos para aproximarse y hablar sobre la verdad de la escultura y del arte.

B) Madera pintada y acero

La totalidad de las esculturas clasificadas con el nombre: Verticalidad, nostalgia y relación entre los componentes (1941-1955), fueron realizadas en madera que la artista pintó para aumentar la unidad visual de la obra y evitar las connotaciones románticas del uso de este material orgánico. La mayor parte de las obras fueron pintadas en blanco, rojo y negro. Utilizó el acero para mantenerlas

verticalmente y la técnica usada fue la talla directa y el corte en segmentos. Louise Bourgeois al poner su obra al servicio de su desarrollo personal y de su autoexpresión, ve la técnica llevada a cabo en sus esculturas, como ejercicios o modos conductuales que le llevan o responden a sus diferentes estados fisiológicos y se refiere de este modo al ensamblaje:

El ensamblaje es distinto al tallado. No supone un ataque a ningún material. Consiste más bien en llegar a un acuerdo con los distintos elementos. En el ensamblaje, o unión de objetos, te sientes hechizado por un detalle o algo te sorprende y tú ajustas, cedes, cortas y juntas las partes. En realidad, es una obra de amor.

Pero hay algo más en el ensamblaje: restauración y reparación. Fíjate que eso es justo a lo que se dedicaron mis padres; restauraban y reparaban tapices, de modo que existe una actitud común entre nosotros.²⁷

Louise ha realizado obras donde lo principal es la urgencia de una expresión inmediata o necesidad de la creación inmediata de una forma. Este aspecto responde a su gran impulsividad y para ella constituye un modo de trabajar diferenciado que sitúa en este grupo de obras al que nos referimos.

Mis anteriores trabajos parecen mostrar dos tipos de esculturas que aparecen de forma alternativa; la primera es de carácter espontáneo, e incluye piezas tanto circulares como alzadas. Podría definir las como impulsivas, pero prefiero llamarlas espontáneas ya que, como tales, obedecen a una cierta dinámica emocional. Cuando quiero expresar algo que concentra toda mi atención y que me resulta de una importancia capital, realizo una obra inspirada en ese mismo deseo urgente de contarle (lo que sea), y lo hago con celeridad y sin interrupciones. Tanto si estas obras son del tipo (alzadas), o del tipo *cocoon*, obedecen a una ley de inmediatez, al deseo de dotar de un significado a algo, de tomar una posición positiva; o quizás de justo lo contrario, de replegarse y buscar refugio en ese algo. Aunque los temas que desarrollan se sitúan en polos opuestos, lo que estas piezas tienen en común es que todas ellas han sido resueltas de una forma inmediata.²⁸

El uso de la madera pintada o sin pintar, la podemos ver en obras posteriores a 1955 tales como *Partial Recall* de 1979 que está realizada totalmente con madera pintada en blanco.

En otras obras la madera se empleará junto con otros materiales. Nos referimos a *Still live* de 1960, *The Destruction of the Father* de 1974, *The Confrontation* de 1978, *Structure IV/ Boat House* de 1978, *Sbreader* de 1983, *Le*

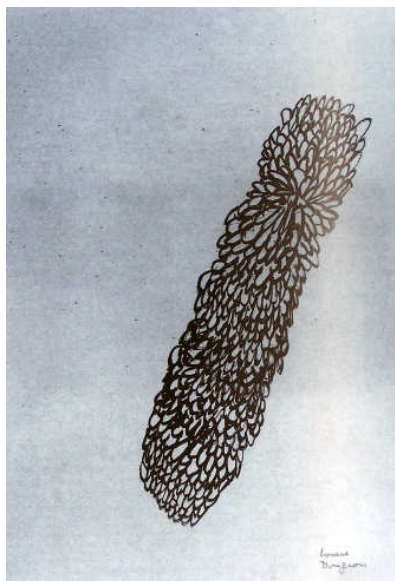
Défi de 1991, *Le Défi II* de 1992, *Le Défi III* de 1993, *Needle (Fuseau)* de 1992 y *Untitled* de 1996.

La madera aparece en *Needle (Fuseau)* de 1992 y en algunas Cells en forma de esferas macizas y es así mismo el material del que están hechas las paredes de parte de estos habitáculos y en objetos tales como sillas o marcos de tapices y espejos. Así en las Cells tituladas *Articulated Lair* de 1993, *No Escape* de 1989, *Cell I* de 1991, *Cell II* de 1991, *Cell III* de 1991, *Cell IV* de 1991, *Cell V* de 1991, *Cell VI* de 1991, *Precious Liquids* de 1992, *Red Room (Parents)* de 1994, *Red Room (Child)* de 1994, *Cell (Hands and Mirror)* de 1995, *Cell, Clothes* de 1996 y *Culprit Number 2* de 1998, utiliza tablonos y/o puertas de madera para limitar el recinto donde crea sus espacios para meditar y en las tituladas *Cell (Glass Spheres and Hands)* de 1990-1993), *Cell III* de 1991, *Cell IV* de 1991, *Cell (You Better Grow Up)* de 1993, *Red Room (Parents)* de 1994, *Red Room (Child)* de 1994, *Spider* de 1997, *Passage Dangereux* de 1997, *Cell VII* de 1998 y *Cell (Twelve Oval Mirrors)* de 1998, se ponen en escena objetos de madera tales como sillas, mesas, mesillas, maletas o marcos de tapices y espejos.

C) La escayola, el látex y la cera

En la década de los 60, como se dijo anteriormente, Louise Bourgeois experimenta con materiales como la escayola o el látex. Utilizados directamente o como moldes éstos le permitieron hacer formas previamente dibujadas y que por medio de los materiales más tradicionales le resultaba más costoso llevar a cabo. Los dibujos fueron su punto de partida, pero la artista trabaja de un modo improvisado, sin perder de vista los temas que le obsesionan dándose un intervalo de tres años entre

las formas realizadas en sus dibujos y las formas escultóricas que resultaron de ellos. Como ejemplo de este proceso vemos la semejanza que se da entre el dibujo titulado *Concentric Growth* de 1965 con su obra escultórica *The Fingers* de 1968 y otras esculturas de esta época de similar carácter formal.



Concentric Growth, 1965, tinta china sobre papel



The Fingers, 1968, bronce, 7,6 x 31,7 x 20,3cm.

Muchas de las obras de la década de 1960 están realizadas en escayola. Este material le permite trabajar con gran inmediatez y utilizar procedimientos tanto sustractivos como aditivos y constructivos. *Figure* de 1960, *Spiral /Summer* de 1960, *Flower* de 1960, *Maison* de 1961, *Labyrinthine Tower* de 1960, *Clutching* de 1962, *Lair* de 1962, *Lair* de 1962-63, *Fée Couturière* de 1963, *Untitled* de 1963, *Torso/Self-Portrait* de 1963-64, *Amoeba* de 1963-1965, *The Quartered One* de 1964-64, *Trani Episode* de 1971-72 y *Nature Study* de 1984 son de escayola en su totalidad.

La escayola, la cera y el látex, son considerados por Bourgeois materiales amigos, por la riqueza viviente o frescura que tienen. Todos ellos son materiales que pasan de un estado líquido a uno sólido, que se cuelean o vierten. Veamos lo que nos dice al respecto:

Algunos materiales son buenos para concretar las ideas, pero no son permanentes y no proporcionan una superficie satisfactoria. No obstante, todas las formas tienen en común el hecho de que originariamente fueron vertidas y sólo pudieron obtenerse a través de ese proceso. (La forma vertida se estira desde el interior y obedece a las leyes de la gravedad.) Para que el vertido pueda expresarse, es necesario disponer de un molde elástico; por ejemplo, si vertemos cera fundida en agua helada, aquella tomará una forma única. Como la forma vertida, por necesidad, es básicamente simple, puede hacerse permanente sin contradicción en el mármol. Creo que estos métodos conservan la fusión de formas geométricas y orgánicas que tanto llaman mi interés.²⁹

En muchos casos, la escayola es el material con el que crea las formas que serán posteriormente realizadas en látex, mármol y en bronce pero principalmente serán los nuevos materiales para moldes los que harán posible que Louise pueda llevar a cabo formas que desde hace tiempo estaba dibujando:

Los nuevos materiales para los moldes, los pegamentos, etc., posibilitan una manipulación sumamente simplificada de los materiales más tradicionales y permiten una libertad formal que se corresponde con las ideas escultóricas que he tenido en mente desde hace tiempo.³⁰

La escayola también aparece en conjunción con otros materiales como la madera, el látex, el acero y en algún caso mezclada con cemento en obras como *Spiral Women* de 1950, *Still Live* de 1960, *Untitled* de 1968-69, *Fillette (Sweeter version)* de 1968-69, *Avenza Revisited* de 1972, *The Destruction of the Father* de 1974 y *Maison* de 1986.

El látex se acomoda y completa la referencia de blandura de las formas orgánicas. La técnica utilizada con este material es la de estratificado poniendo una capa de látex sobre otra. A veces una escultura realizada en escayola o tela, es recubierta posteriormente con látex, lo que le da un carácter blando y simula la piel de un organismo viviente. Tal es el caso de las obras *Untitled* de 1954, *Double negative*

de 1963, *Soft Landscape* de 1963, *Le Regard* de 1966, *Fillette (Sweeter version)* de 1968-69, *Trani Episode* de 1971-72, *The Destruction of the Father* de 1974. También ha utilizado el látex para realizar con él obras completas como *Lair* de 1963, *Portrait* de 1963 y *Fillette* de 1968, además de los vestidos con innumerables pechos realizados en látex que fueron los elementos protagonistas del performance de 1978 titulado *A Banquet: A Fashion Show of Body Parts*.

A partir de los años 70 comienza a usar látex teñido en diferentes colores: rosa, negro o de color carne realizando algunas obras que son de goma en su totalidad; sus títulos son *Untitled* de 1973, *Nature Study* de 1984, *Legs* de 1996, *Lair* de 1986 y *Mamelles* de 1991. Algunas de ellas se presentan suspendidas como en el caso de *Legs* de 1996, *Lair* de 1986, *In Respite* de 1993, *Untitled* de 1996, *Articulated Lair* de 1993, *No Exit* de 1989 y *Cell, Clothes* de 1996.

La mirada de Louise es siempre emocional y existencial, así, relaciona o traza un paralelismo entre el proceso de vertido de los materiales con estados fisiológicos, perceptivos y emocionales del ser humano: lo que una persona necesita, sus cambios, lo que siente... Todos estos estados de ser, percibir y hacer se expresan mediante procesos que nos resultan familiares y tienen que ver con el tratamiento de los materiales, el derrame, el flujo, el chorreo, el rezumado, la colocación, el endurecimiento, la coagulación, el derretirse, el expandirse, el contraerse, y los aspectos voluntarios como escaparse, avanzar, reunir, dejar ir ...³¹

Por último nos referiremos brevemente a la cera. Es un material necesario en el proceso de creación de sus esculturas de bronce y como material definitivo únicamente aparece en algunas obras de pequeña dimensión como *Untitled (hand)* de

1970, *Femme Pieu* de 1970 donde sobre el vientre de la figura se clavan agujas y en *Nature Study* de 1984 mayor en cuanto al tamaño.

D) Mármol, alabastro, granito

Entre 1968 y 1972 trabajó a temporadas en Italia, en Pietrasanta y Carrara. principalmente con el mármol y el bronce realizando gran cantidad de esculturas. En 1981 durante su estancia en Carrara realizó veinte nuevas esculturas en mármol que hemos situado en el grupo denominado “Partes del cuerpo”. En 1988 viajó nuevamente a Carrara para hacer esculturas de mármol que partían de un cubo macizo y que hemos agrupado bajo el título dado a alguna de ellas: *Sail* (con agujeros). Aunque en sus estancias en Italia colaboró estrechamente con canteros el hecho de trabajar físicamente en sus obra es esencial para la consideración terapéutica de su trabajo .

Además del mármol, Louise también ha realizado alguna escultura en alabastro y granito. En Carrara hay una cantera famosa por la calidad de su mármol de donde Miguel Angel y Cánova tomaron la piedra. El mármol de Carrara es irrompible y al pulirlo se obtiene de su superficie gran variedad de claros y oscuros y que incluso muy pulido tiene la posibilidad de ser reflectante como declara en el film de Camille Guichard.³² Jacques Lacan se refiere a la atracción que provocan las cosas que reflejan mucha luz tomando como ejemplo el destello producido por una lata de sardinas. Así en la piedra trabajada no sólo es Louise quién mira sino que parece como si la propia piedra también nos mirara. Hay pues una reciprocidad, una

correlación de miradas que negocian, se articulan y se doman, siendo este someter según Lacan la aspiración de todo arte.

Sus esculturas en mármol son muy hermosas y muchas de ellas están muy pulidas. Ejemplo de esto sería su autorretrato titulado *Sleep II* de 1967, *Germinal* de 1967, *Colonnata* de 1968, *Cumul I* de 1969, *Eye to Eye* de 1970, *Noir Veine* de 1968, *Femme- Maison'81* de 1981, su serie *Fallen Woman* de 1982, su serie *Femme Couteau* de 1981, *Femme Maison* de 1983, *Eyes* de 1982, *Nature Study* 1984-94, *Décontractée* de 1990, *Belly* de 1987 y *Cleavage* de 1991 entre otras, así como la totalidad de las esculturas en mármol que introduce en sus Cells. Tampoco podemos olvidar el gran pulimento obtenido con el granito negro de Zimbabwe en los bancos en forma de ojos titulados *Eye Benches I, II, III* de 1996-97 que acompañan su obra *Fountain* de 1999 y están situados en la plaza Agnes R. Katz de Pittsburgh.

En otras obras realizadas en piedra se presenta el contraste entre partes muy pulimentadas y otras que muestran un aspecto más rugoso que corresponde al estado de la piedra en su estado natural. Ejemplo de esto son las obras *Untitled (With Foot)* de 1989, *Untitled (With hand)* de 1989, *Nature Study (Velvet Eyes)* de 1984 y *Welcoming Hands* de 1996.

La piedra es un material muy duro y según Louise una constante fuente de negación. Louise considera que su autoexpresión es muy agresiva y es por esto por lo que le gusta trabajar con la piedra o los materiales duros ya que suponen un tope o límite para su fuerza. Encontramos numerosas referencias a esta cuestión que ya ha sido apuntada anteriormente; he aquí algunas de ellas:

Cómo podemos darle la vuelta a la situación y hacer que la piedra exprese lo que queremos cuando está ahí para respondernos que no a todo. Te niega el paso. Quieres un agujero y se niega a hacerse el agujero. Deseas que te ofrezca un volumen suave y se rompe en cuanto usas

el martillo. Es la piedra, no el escultor, el elemento agresivo, una fuente constante de rechazo, de negación. Uno ha de conquistar la forma. El proceso se convierte en una lucha continua hasta el final.³³

Trato de traducir mi problema a la piedra. El taladro comienza el proceso negando la piedra. El problema radica en completar esa negación, abstrayendo de la piedra sin destruirla completamente, pero vencéndola, conquistándola. El cubo ya no existe como una forma pura creada para la contemplación, sino que se convierte en una imagen. Yo me apodero de él gracias a mi fantasía, mi energía vital, y lo pongo al servicio de mi inconsciente.³⁴

LB: Yo veo el cubo como un problema, un problema donde tienes que intervenir. Yo lo veo como un cubo físico, no como un cubo simbólico o como un concepto. Mi problema es penetrar la fisicalidad del cubo. La tecnología moderna nos permite hacer esto.³⁵

El mármol es un material tradicional de la escultura que se asocia a la idea de atemporalidad de la obra y esa condición de permanencia conviene a la autora “para fijar ciertas ideas”³⁶ que ha ella le interesan.

Sus esculturas en mármol son muy numerosas y en el periodo comprendido entre 1967 y 1991 realizó más de 70 y algunas de ellas forman parte de sus Cells.

Louise ha trabajado con mármol de color rosa, negro, gris y blanco. El mármol rosa es muy especial para ella porque se asemeja al color de la carne y la mayoría de las veces se utiliza para representar el cuerpo.

Louise al exponer pesadas esculturas de mármol muchas veces las alza del suelo. Lo hace por medio de peanas o estructuras en forma de patas de madera, de acero o de mármol. La piedra, queda dispuesta de manera similar a como se encuentra en su taller para poder ser tallada. Estas peanas a veces no se ven y la pesada escultura aparenta ser ligera y estar misteriosamente alzada. La sensación que da al mostrarlas de esta manera aumenta su expresividad porque parece como si en la colocación de su obra escultórica también insertara la idea de peligro y de vértigo porque contradice las expectativas perceptivas asociadas al peso que reconocemos en el material. *Nature Study (Velvet eyes)* de 1984, *Untitled (with growth)* 1989, *Nature Study* de 1986, *Untitled (With Hand)* de 1989, *Décontractée* de 1990, *Nature Study* de

1986 y *Nature Study* de 1986 han sido presentadas de este modo. Dentro de sus Cells, hay también esculturas de mármol de gran tamaño que en ocasiones son los elementos centrales de la instalación. Así, en su *Cell (Eyes and Mirrors)* de 1989-93, hay una figura central que son dos enormes ojos tallados en mármol negro. Éstos quedan alzados del suelo por medio de dos estructuras de acero, a modo de patas. Lo mismo ocurre con la figura de las dos manos que se saludan en la instalación *Cell (You Better Grow Up)* de 1993. De la misma manera, en el centro de la *Cell III* de 1991 hay una escultura de mármol que representa una pierna que sale con todo su realismo de un bloque de mármol rectangular. Esta pesada escultura, también queda ligeramente alzada del suelo.

E) Bronce

Al igual que el mármol el bronce es un material muy duradero. En los años 60 comenzó a reproducir en bronce algunas de las esculturas totémicas del grupo al que hemos titulado “Verticalidad, nostalgia y relación entre los componentes” si bien según declara la autora no se trató de una iniciativa propia. En los catálogos estas copias en bronce conservan las fechas iniciales de cuando fueron realizadas en madera.

Fue a partir de 1967, en Pietrasanta, donde Louise comenzó a trabajar con el bronce realizando nuevas esculturas tales como *Janus in Leather Jacket* de 1968, *Janus Fleury* de 1968, *Three Roses* de 1968, *The Fingers* de 1968, *Portrait of Robert* de 1969, *Harmless Woman* de 1969, *Fragile Goddess* de 1970, *Heart* de 1970, *Rabbit* de 1970, *Untitled* de 1970-1972, *Spiral Woman* de 1984, *Nature Study* de 1984, *Belly* de 1984, *Nature Study* de 1984, *Heriette* de 1985, *Nature Study* de 1986, *Nature Study*

de 1986, *Untitled (Fingers)* de 1986, *Give or Take (How do you feel this morning?)* de 1990 y *Give or Take* de 1991.

También han sido transferidas a este material en los años 80 y 90 formas que había realizado en escayola a principios de los años 60 tales como *The Lair* de 1962, *Female Portrait* de 1962-82, *Rabelais* de 1962-82, *Rondeau for L.* de 1963 y *Torso /Self-Portrait* de 1963-64.

Según me informó la secretaria de Louise Bourgeois, Wendy Williams, de las esculturas de bronce de Louise Bourgeois generalmente se realizan ediciones de seis ejemplares, más una prueba para la artista. Así tiene cinco ediciones de arañas de bronce realizadas a gran escala, dos ediciones realizadas a pequeña escala y tres ediciones de arañas que están colocadas en la pared.

Louise Bourgeois dice que técnicamente el uso del bronce es muy adecuado para reproducir esculturas que presentan formas complejas y recovecos.

Técnicamente, el modo óptimo de usar el bronce es en las formas complejas y en las formas perforadas y huecas pues han sido construidas en lugar de vertidas.³⁷

F) Acero

A lo largo de la obra escultórica de Louise Bourgeois el acero se ha usado de diferentes maneras, con distintos formatos, distintos acabados y con distinto nivel de protagonismo. Uno de sus usos ha sido el proporcionar a sus esculturas verticales un soporte resistente. En otras muchas obras donde predomina la verticalidad, las que hemos agrupado bajo el título “Agujas” y “Árboles-colgantes” el acero es utilizado como soporte visible de piezas de otros materiales adquiriendo en el conjunto el papel de figura. Ejemplos del grupo de “agujas” son las obras *Poids* de 1992, *Needle (Fuseau)* de 1992, *Poids* de 1992, *Spindle* de 1992, *In Respite* de 1993 y *Sutures* de

1993, así como *Untitled* de 1996, de *Untitled* 1996, de *Untitled* de 1996 y de *Untitled* 1996 lo son de los “árboles colgantes”.

Siguiendo con el aspecto del soporte, a partir de los años 90 utiliza de manera convencional el acero para confeccionar las vitrinas donde introduce esculturas que representan el cuerpo humano y están hechas de tela rellena. Ejemplo de esto son *Untitled* de 1996, *Couple II* de 1997, *Three Horizontals* de 1998 y *Untitled* de 1998. De manera similar, el acero es el material con el que crea algunos de sus habitáculos. El cierre se realiza con estructura de malla metálica o con puertas de acero, tal y como se puede apreciar en *Articulated Lair* de 1986, *No Exit* de 1989, *No Escape* de 1989, *Cell (Eyes and Mirrors)* de 1989-93, *Gathering Wool* de 1990, *Cell (Choisy)* de 1990-93, *Bullet Hole* de 1992, *Cell (Arch of Hysteria)* de 1990-93, *Cell (You Better Grow Up)* de 1993, *Cell (Three White Marble Spheres)* de 1993, *Cell (Choisy Two)* de 1995, *In and Out* de 1995, *Passage Dangereux* de 1997, *Spider* de 1997, *Cell VIII* 1998, *The Runaway* de 1998-99 y *Cell IX* de 1999.

A finales de los años 70, comenzó a utilizar este material para configurar por medio de varillas la estructura de la casa. Así se da en *Maisons Fragiles* de 1978, *Structure IV/Boat House* de 1978, *Maison* de 1986 y *J'suis, J'reste* de 1990. Por otro lado también hace uso de tubos cilíndricos, donde da importancia al brillo del acero y a la forma circular como estructura repetida de la espiral, como podemos apreciar en las obras tituladas *Facets of the Sun* de 1978 y su obra *Lair of Seven* de 1978 respectivamente.

A partir de los años 90 el acero toma mayor protagonismo y se utiliza como material para crear obras figurativas como arañas, sillas, flechas y árboles. Entre sus obras en acero podemos diferenciar las de gran tamaño, entre las que se encuentran

Twosome de 1991 y sus series de arañas tituladas *Spider* de 1994, *The Nest* de 1994, *Spider* de 1996, *Spider IV* de 1996, *Maman* de 1997, *Spider* de 1997 y *Spider V* de 1997 y obras de reducido tamaño y muy figurativas como *Untitled (Chair)* de 1998, *Untitled (Chair and Three mirrors)* de 1998, *Untitled* de 1998, *La Père* de 1998 y *Topiary III* de 1999 estas últimas incluidas en el grupo denominado “Reflectantes”.

A finales de los 90, utiliza el acero fundido realizando obras que tienen forma de planchas. En ocasiones se presentan colocadas en la pared y tienen grabadas pequeñas frases cargadas de significado que van dirigidas al espectador. Una de ellas es *The hour is Devoted to Revenge* de 1999. Sobre estas planchas también ha realizado alguna composición en forma de altorrelieve en las obras *Torment* de 1999 y *Lady in Waiting* de 1999 en la que introduce una pequeña silla de acero y unas flechas que quedan clavadas en la superficie.

G) El cristal

Louise dice que este material es el más duro, el más resistente y frágil. Como ya hemos dicho para Louise el ir ganando terreno y acercarse a los límites de los materiales y superarlos para ella es un reto que le satisface y esto se da también con el cristal. El cristal produce en unos casos destellos y reflejos³⁸ y en otros, aprovechándose el polvo y la suciedad que en él se deposita sirve para enfatizar en sus *Cells* la sensación de misterio así como las ideas de deterioro y de tiempo pasado. El cristal aparece tanto en formas creadas por la propia artista como en objetos tales como vasos o envases para perfumes, ventosas, ventanas, esferas y espejos pivotantes. El uso de objetos de cristal lo podemos apreciar en multitud de obras entre las que se encuentran *Ventouse* de 1990, *Le Défi I* de 1991, *Le Défi II* de 1992, *Le*

Défi III de 1993, *Spider* de 1994, *Untitled (Chair)* de 1998, *Untitled (Chair with three mirrors)* de 1998, *Cell (Eyes and Mirrors)* de 1989-93, *Cell (Glass Spheres and Hands)* de 1990-1993, *Cell I* de 1991, *Cell II* de 1991, *Cell III* de 1991, *Cell V* de 1991, *Precious Liquids* de 1992, *Bullet Hole* de 1992, *Cell (Three White Marble Spheres)* de 1993, *Cell (You Better Grow Up)* de 1993, *Cell (Choisy Two)* de 1995, *Cell (Hands and Mirror)* de 1995, *In and Out* de 1995, *Cell Clothes* de 1996, *Passage Dangereux* de 1997, *Cell VII* de 1998, *Cell (Twelve Oval mirrors)* de 1998 y *Culprit Number 2* de 1998, *The Runaway* de 1998-99 y *Cell IX* de 1999.

En *Red Room (Parents)* de 1994 y *Red Room (Child)* de 1994 aparecen esculturas creadas por la propia artista en cristal de color rojo o marrón. La forma que adquieren estas figuras es de manos y espirales y aparecen en un entorno en que hay objetos tales como camas, maletas y ovillos de hilo.

H) La tela

Inicialmente, en la década de los 60 Louise comienza a utilizar la tela impregnada en látex para darle consistencia. Mas adelante, a partir de los años 90 hace gran uso del tejido y de las técnicas tradicionales de costura. Todas las obras de tela están realizadas con telas utilizadas por Bourgeois a lo largo de su vida: vestidos, blusas, chaquetas, sábanas, mantas... Son materiales cargados de significación por evocar su pasado familiar. Para Louise, las telas y las ropas son un medio para adentrarse en sus recuerdos. Algunas de las piezas más llamativas de la obra reciente de Louise Bourgeois son las series de bustos de tela. Cosidas con una crudeza que contradice lo sofisticado de su estructura, guardan sin embargo un inquietante

parecido con la realidad: bocas abiertas que parecen exhalar y ojos que miran directamente al espectador o deliberadamente al vacío. Mayoritariamente estas obras se muestran dentro de vitrinas de acero y cristal contrastando su blandura y tactilidad con la rigidez, distancia y visualidad que proponen los aparadores. En la actualidad, Louise corta, pone los alfileres y cose sus piezas de tela rellena. Cuando ha terminado con todas sus decisiones respecto al trabajo es ayudada por una asistente para el cosido final. Como ya dijimos, una de las razones por las que Louise trabaja tanto con tela y con ropas, así como en sus dibujos, radica en la posibilidad de realizar estos trabajos en su vivienda y que al tratarse de técnicas que requieren poca fuerza física puede seguir realizándolas de manera personal adecuándose a su avanzada edad.

I) Aluminio

A partir de los años 90 Louise Bourgeois comienza a trabajar con aluminio. Le interesa este material porque cuando se presenta pulido es reflectante y como sucede ante un espejo o como dijimos anteriormente, en el mármol pulido, nos invita a reflexionar sobre nosotros mismos. *Les Bienvenues* de 1996, *Untitled* de 1997, *The Mirror* de 1998, *Toi et Moi* de 1999 y en las *Cells: In and Out* de 1995 y *Cell (Twelve Oval Mirrors)* 1998 están realizadas en aluminio.

J) Objetos

El objeto encontrado y el objeto autobiográfico son la base de muchas de las obras de Louise Bourgeois así como lo son de numerosos trabajos de muchas de las principales tendencias del arte del siglo XX. Los objetos que introduce en sus obras provienen de contenedores, demoliciones urbanas, mercados y de su enorme taller de

Brooklyn. De alguna manera, el objeto encontrado siempre es un objeto redescubierto que a los ojos de cualquier artista resulta algo maravilloso a la vez que es un instrumento para adentrarse en los recuerdos que por medio de ellos se despiertan:

[...] debido a la cualidad simbólica del objeto, trabajé con objetos encontrados, y encontré una mágica armonía en ellos.³⁹

Es a partir de 1990 cuando comienza a introducir objetos significativos de su vida personal dentro de su obra combinándolos muchas veces con formas escultóricas. En algunos casos, como sucede con sus ropas, se trata de objetos que realmente han sido usados por la artista. En otros, no teniendo los objetos reales, se ha ocupado de conseguir algunos similares a los de su infancia para que sean incluidos en los trabajos. Este es el caso de las ventosas de cristal que forman parte de la escultura titulada *Ventouse* de 1990, en alusión a la cura que ella misma realizaba a su madre para tratarle su enfisema. Vio estas ventosas en un mercado y no dudó en adquirirlas para poder evocar un aspecto tan doloroso para ella como fue la enfermedad y la muerte de su madre.

Igualmente similares a los objetos de su biografía son los tapices que aparecen en *Spider* de 1997, *Passage Dangereux* de 1997 y *Cell VIII* de 1998. Al fallecer su padre, su cuñado se ocupó de vender la totalidad de estos tapices familiares de tal modo que Louise tuvo que referirse a ellos por medio de algunos similares.

3.2.2. LA GEOMETRÍA

Con la geometría euclidiana Louise Bourgeois descubrió un mundo donde se procedía por medio de reglas fijas, un mundo de orden. Ella dice que la ciencia es la verdad y para ella la geometría ha constituido una herramienta por medio de la cual consigue cierta estabilidad. Ha sido un refugio donde impera la ley, la exactitud, la organización y donde no te traicionan como ocurre con las personas. Por medio de la geometría y la cosmografía, consigue situarse en el mundo y centrarse. La geometría tiene el valor de símbolo referido a su seguridad emocional.

He hecho geometría, tenía pasión por la geometría. En mi casa siempre ha sido todo aleatorio en todos los sentidos. Había un desorden aleatorio, no sabías nunca sobre que pie bailar. Me ha venido muy bien saber que las reglas están fundamentadas y que no cambian. No son como las relaciones entre las personas, imperfectas.⁴⁰

Al estudiar geometría, aprendí un sistema dentro del cual los objetos actuaban de forma reglada, sin sorpresas, de modo que una podía sentirse, por encima de todo, segura. Aquello supuso una revelación para mí: ¡era posible anticiparse! Se podía predecir la posición de las estrellas y saber que el Sol saldría por donde se suponía que debía hacerlo. Nunca fallaba, nunca te traicionaba.

Principalmente, lo que quería era un mundo de orden. Me encontraba en un estado de ansiedad y una necesidad de seguridad. La geometría de sólidos y la cosmografía: la dinámica de las estrellas. Aquello era el paraíso. Duró varios años, mi época más feliz...⁴¹

Pero la geometría es una herramienta,...es sólo la herramienta. Es un medio, no un fin.⁴²

Ya en sus primeras pinturas y la serie de grabados *He Disappeared into Complete Silence* realizados en 1946 y publicados en 1947, el uso de figuras geométricas como círculos, triángulos y rectángulos es notorio y quizás esté influido por el nuevo entorno prismático de rascacielos de New York. El uso de la geometría también lo podemos ver en los grabados acompañados de textos que tituló *The Puritan* de 1947 y en su diario de dibujos que realiza en sus largas noches de insomnio.

A lo largo de su obra escultórica también usa formas geométricas como superficies verticales y horizontales, círculos, medios círculos y esferas tal y como lo declara ella misma:

Las figuras geométricas, círculos, medios círculos, puntos, líneas, vectores...eran mi vocabulario entonces y todavía lo es hoy.⁴³

Aunque su obra no se distinga como geométrica si damos a esta denominación la connotación de abstracta, los aspectos formales son muy acusados en su trabajo destacándose en ocasiones la marcada verticalidad de muchas de sus obras.

También es significativa la importancia de lo esférico o circular dándose en las esferas de piedra o madera así como en los espejos. Los medios círculos aparecen en obras como *Partial Recall* de 1979 y en sus esculturas de acumulaciones como *Cumul I* de 1969. Los círculos de madera, de acero o como espejos aparecen en *Sbredder* de 1983, *Spiral Woman* de 1984, *Cell (Eyes and Mirrors)* de 1989-1993, *Cell IV* de 1991, *Cell (Glass Spheres and Hands)* de 1990-1993, *Cell (You Better Grow Up)* de 1993, *Cell, Choisy Two* de 1995, *Cell (Hands and Mirror)* de 1995, *Cell (Twelve Oval Mirrors)* de 1998 y *The Runaway* de 1998-99 y *Cell IX* de 1999.

Las esferas de piedra, madera, cristal y aluminio, que en su obra simbolizan personas y/o madejas de lana, aparecen en *Eyes* de 1972, *The eyes* de 1987, *Untitled (With foot)* de 1989, *Untitled (With hand)* de 1989 y en Cells tales como *Gathering Wool* de 1990, *Cell V* de 1991, *Bullet Hole* de 1992, *Precious Liquids* de 1992, *Cell (Three White Marble Spheres)* de 1993, *In and Out* de 1995 y *Passage Dangereux* de 1997.

Al hablar de la importancia de la geometría como ejercicio de estabilidad y seguridad, ella se refiere al tipo de obras entre las que se incluye *Mortise* de 1950.

Louise desde 1950 ha realizado habitualmente este tipo de ensamblajes de madera. Son un tipo de ejercicio de orden mental que la artista no ha dejado de ejecutar a lo largo de toda su vida y su carácter pacificador y de cura se da porque le obligan a ser racional y a trabajar dentro de unas normas fijas. En 1973, cuando se murió su marido, estuvo realizando este tipo de esculturas. La mayoría de estos ensamblajes no los sacó de su taller porque no eran perfectos y se vencían ligeramente con el peso hacia alguno de sus lados.⁴⁴ Sin embargo el propósito de Louise Bourgeois con estos ejercicios es ser cada vez más precisa.

Al mismo tiempo, tanto en el pasado como en la actualidad, he realizado otro tipo de esculturas muy diferentes; trabajos de ensamblaje basados en la síntesis, en la conjunción de diferentes elementos, que, en comparación con el primer tipo de esculturas, podría definir como más relajados y pacíficos. En este segundo tipo de obras utilizo numerosos elementos que en principio encuentro separados y que junto con el fin de subrayar las similitudes y las diferencias que existen entre ellos, así como para convertirlos en un todo que es más que la suma de sus diferentes partes. Este método de trabajo no tiene nada de impetuoso; sino que, al contrario, requiere moderación, cuidado, reflexión, tiempo y la posibilidad de infinitos cambios y reajustes.⁴⁵

Estos ejercicios me hacen curar y ayudarme a ser más perfecta. (Aunque a su vez todas sean imperfectas por diferentes razones).⁴⁶

Louise Bourgeois también dice que hay una geometría femenina. La representa en sus dibujos por medio del pelo largo. La geometría femenina del pelo presenta formas peinadas, ordenadas o cuidadosa y ordenadamente trenzadas. Este sería un intento de puesta a punto, de orden, frente al pelo despeinado que en su obra sería sinónimo de una mujer en estado depresivo.

Herkenhoff: Usted diría que hay una geometría femenina? ¿Cuál es la importancia de la geometría en su trabajo?

L.B. La estabilidad de Bourgeois. Como en la vida, en mis dibujos el pelo de una mujer está bien organizado, cuidadosamente trenzado, peinado y desenredado. En cualquier caso hay un mensaje. En el primer caso, la muchacha tiene un control de sí misma, está segura de sí misma, pero en el segundo caso, la mujer engañada está sujeta a la depresión.⁴⁷

3.2.3. LA POLARIDAD

Todas las personas presentamos aspectos polares dentro de nuestra personalidad como instintos de vida (de amor) e instintos de muerte y destrucción. La obra escultórica de Louise Bourgeois recoge las actitudes polares de su personalidad que es a su vez una dialéctica innata del modo de proceder humano.

Como dijo Freud al explicar el significado de la obra de Miguel Angel, referido en el apartado 2.3.1. de la I Parte, la obra de arte es capaz de recoger el estado anímico del artista y de exteriorizarlo. El arte de Louise Bourgeois se desarrolla entre el miedo y la acción, el pasado y el presente, la tenacidad y la vulnerabilidad, la vida interior y la exterior, el humor y la violencia, la rigidez y la flexibilidad, lo horizontal y lo vertical, la emoción y la formulación tangible en sus esculturas, la destrucción y la reconstrucción, lo consciente y lo inconsciente, el dolor de la traición y el perdón y lo privado y lo público. Estas actitudes quedan patentes formalmente o a través de las declaraciones de la artista.

Mi madre era restauradora, ella reparaba las cosas rotas. Yo no hago eso. Yo destruyo las cosas. Yo no puedo dirigirme en línea recta. Yo debo destruir, reconstruir, destruir de nuevo. Mi ritmo no es el mismo. Mi madre iba en línea recta; Yo voy de uno extremo al otro.⁴⁸

La polaridad es una característica fundamental en su obra que implica una contundencia entre dos aspectos que contrastan entre sí. El contraste entre dos elementos es la esencia de la vida. Produce tensión, vivacidad, atracción, peligro y entre otras cosas a ella se debe la gran belleza de su obra escultórica que sin duda no deja indiferente al espectador. En una entrevista que le realizó el artista y crítico de arte Alain Kirili se habla al respecto:

Alain Kirili: Yo te entiendo muy bien. Cuando estoy trabajando la arcilla para mis piezas de terracota, expreso toda clase de violencia. Yo creo y modelo formas femeninas. Las verticalidades, por otro lado, son más hieráticas.

L.B. Eso quiere decir que estamos hechos de elementos completamente contrarios, elementos opuestos; y esto produce unas tensiones formidables.⁴⁹

Louise Bourgeois cambia bruscamente de soporte y de forma. En los años 60 su escultura abandona la verticalidad y la rigidez para mostrarnos formas de protuberancias orgánicas.

Además, la polaridad aparece en algunos casos dentro de una misma obra escultórica en los siguientes modos:

- El tratamiento del mármol de diferentes texturas.
- En la estructura de sus enormes arañas. Las enormes patas de sus arañas más grandes, que superan los 6 m de altura, se apoyan en el suelo en unas puntas finas dándose un contraste entre su gran tamaño y la pequeña superficie donde se apoyan. También contrasta lo pequeñas y frágiles que son en la realidad y lo grandes que las representa.
- Relacionando dentro de una misma configuración diferentes tipos de materiales o formas orgánicas creadas por la propia artista con objetos industrializados. Así sucede en *Femme Maison* de 1982 donde contrasta la maleabilidad de la arcilla y el carácter artificial del plástico, así como el modo de representar la figura del cuerpo y de lo arquitectónico.
- Componiendo escenas o instalaciones con materiales muy contrastados entre sí desde el punto de vista espacial o de su dureza. Esto sucede en los años 90 en obras que forman parte de los grupos Agujas, Árboles-Colgantes y Esculturas de tela.

- Y por último introduciendo elementos de distinta naturaleza en sus instalaciones de tipo ambiental. Los elementos que intervienen en sus Cells tienen un carácter o naturaleza contrastado; parte de ellos son objetos preexistentes de tipo funcional en tanto que otros son formas realizadas por la artista en piedra, caucho, madera, cristal, aluminio y tela.

Respecto a la estructura o aspectos espaciales de sus obras desde finales de la década de los 60, cabe decir que algunas de sus esculturas se estructuran en base a una polaridad entre lo vertical y lo horizontal. Ejemplo de esto son *Maison* de 1986, *The Joint* de 1985 y *Nature Study* de 1984 o Cells como *No Escape* de 1989. Louise Bourgeois estructura su obra por medio de la compensación entre los elementos. En muchas ocasiones, introduce formas verticales que contrastan con formas esféricas o de carácter orgánico como en *Needle (Fuseau)* de 1992 y en el su Cell *No Exit* de 1989, así como en *Poids* de 1992, *Articulated Lair* de 1986, *Gathering Wool* de 1990, *Cell V* de 1991, *Bullet Hole* de 1992, *Precious Liquids* de 1992, *Cell (Eyes and Mirrors)* de 1989-1993 y *Cell (Three White Marble Spheres)* de 1993.

En otras de sus obras el contraste toma la forma de la tensión y peligro supuestos en la ficción de la imagen: una guillotina que está a punto de caer, una mujer en forma de espiral, o un cuerpo en forma de arco de histeria que se encuentra colgado, suspendido. Esta amenaza se siente también en aquellos casos en que el componente que cuelga es contundente, haya o no otro elemento debajo. Ejemplo de esto son obras como *Spiral Woman* de 1984 y *Cell (Choisy)* de 1990-93.

Las Cells son normalmente organizadas en base a relaciones polares o trama de opuestos.⁵⁰ Primero elige cuales van a ser los elementos centrales y polares como guías fundamentales. De esta manera va elaborando continuamente sus

instalaciones desenredando algún significado traumático con el que quiere negociar. Hay una narrativa entre lo horizontal y lo vertical, lo orgánico y lo inorgánico, el encierro y la apertura, la oscuridad y la luz, la quietud y el movimiento, la ternura y la crueldad.

Al margen de la evidencia de contraste en las propias obras, Louise Bourgeois habla de sentimientos o emociones encontrados que ha descubierto en ella o que están implícitos en el tema. Así sucede en sus esculturas *Fillette* de 1968 y su serie *Femme Couteu* y en las de la serie *Janus* referidas a la deidad romana de dos caras a través de la que se representa.

3.3. TEMAS

La obra de Louise Bourgeois se desarrolla entre el vocabulario abstracto y figurativo a pesar de predominar éste último y de que todas sus obras son a la postre icónicas de carácter mas o menos realista o analógico. Las figuras son a veces polisémicas y a veces monosémicas según se traten de imágenes “simples” o metáforas. Desde el punto de vista de su iconografía podemos decir que algunos motivos pueden englobarse en la imaginería surrealista-biomórfica. Al igual que escultores como Hans Arp, Joan Miro o Henry Moore, a menudo realiza formas donde se une las referencias a lo masculino y lo femenino, la naturaleza y el cuerpo, la arquitectura y el cuerpo, y la arquitectura y la naturaleza tal como puede apreciarse en los *lair* a los cuales también podemos aproximarnos desde la noción de lo informe tal y como han apuntado Lucy Lippard ⁵¹ y Mignon Nixon, de acuerdo con la

definición que de esta noción que partió de Bataille, la desarrollaron Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois⁵².

(...) la cuestión de lo informe es conceptual, la ruptura de los límites de significación, el desmoronamiento de las categorías.⁵³

[Lo informe] irrumpe aquí en la modalidad de *alteración*, de *ambivalencia*, de disgregación de toda "identidad" desde lo que es hasta lo que no es.⁵⁴

Al abordar la totalidad de su obra escultórica, apreciamos dos temas principales que aparecen en ella y están relacionados entre sí:

- A) El cuerpo como receptáculo de las emociones y herramienta de comunicación con los demás, y
- B) La casa, entendida como referencia a la infancia, la familia y a los acontecimientos traumáticos así como guarida o refugio de manera mas abstracta.

A) El cuerpo

Yo no tengo ego. Yo soy mi trabajo.”⁵⁵

Puesto que los miedos del pasado se conectan con las funciones del cuerpo, estos re-aparecen a través del mismo cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura⁵⁶

Louise Bourgeois a lo largo de su obra escultórica ha fisicalizado de manera variada diferentes aspectos de sus emociones y del sentir corporal; ha realizado infinidad de autorretratos; nos ha hablado sobre el amor, la maternidad, la relación entre el hombre y la mujer, la feminidad, la polaridad del ser humano, la importancia de los padres, las relaciones paterno-filiales, el erotismo, el sexo, los celos, la violencia, el miedo, el dolor, la necesidad de refugio y de ser querida, la enfermedad etc.

A tenor de la cita de la artista sobre su escultura como su cuerpo, diremos que el trauma tiene consecuencias tanto a nivel cognitivo como fisiológico y que el dolor y el miedo son al mismo tiempo psíquicos y físicos. El significado del cuerpo en la obra escultórica de Louise Bourgeois parte de su infancia, de su profunda experiencia de abandono y de su vivencia traumática en la casa familiar. Su escultura está al servicio de su proceso terapéutico e intenta dar a su emoción una forma física aceptable. Los significados de sus obras presentan una relación dialéctica entre el dolor y la reparación. Su obra ha sido construida sobre sentimientos de ansiedad, de miedo, de dolor y de angustia, que son emociones que tienen su resonancia en el cuerpo. No se puede entender su forma de representar la anatomía humana sin tener en cuenta la presencia del sufrimiento, que al mismo tiempo es el origen de su creación artística y desde ahí entendemos su insistencia en el tema del cuerpo.

En algunas de sus obras el cuerpo aparece representado en su totalidad tal y como ocurre de manera muy simplificada y abstraída en las esculturas antropomórficas que ella denomina *personnages*. A partir de los años 60 desaparece la experiencia del cuerpo entero y en ausencia de la globalidad aparece la fragmentación predominando el objeto parte u objeto parcial hablando en términos psicoanalíticos. La parcialidad expresa la impetuosidad de sus impulsos y su fantasía de mutilar, destrozarse y canibalizar el cuerpo. En el diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis el objeto parcial se define de la siguiente manera:

Tipo de objetos a los que apuntan las pulsiones parciales, sin que esto implique que se tome como objeto de amor a una persona en su conjunto. Se trata principalmente de partes del cuerpo, reales o fantasmáticas (pecho, heces, pene) y de sus equivalentes simbólicos. Incluso una persona puede identificarse o ser identificada con un objeto parcial.⁵⁷

Sus objetos parciales representan órganos sexuales masculinos y femeninos en obras tales como *Double Negative* de 1963, *Janus Fleuri* de 1968, *Hanging Janus with Jacquet* de 1968, *Fillette* de 1968, *Janus in leader Jacquet* de 1968, *Fillette (Sweeter versión)* de 1968-69 y *Sleep II* de 1969 entre otras. Además podemos apreciar la unión de las nociones de objeto parcial y de lo informe que surge en la fusión de lo masculino y lo femenino y la naturaleza y el cuerpo en obras como *Soft Landscape* de 1963, *Lair* de 1963, *Portrait* de 1963, *Le Regard* de 1966, *End of Softness* de 1967, *Soft Landscape I* de 1967, *Trani Episode* de 1971-72, *The Worm* de 1989, *The Destruction of the father* de 1974, *Unconscious Landscape* de 1967-68, *Avenza* de 1968-69 y *Avenza revisited* de 1972. Muchas de estas obras tienen un fuerte carácter erótico, que Louise no considera intencional:

Por ejemplo, estas cuatro esculturas que proyecto en la pantalla se presentan como arte "erótico"-respecto la clasificación que se les ha dado (impuesto) pero no creo que lo sean. - Mi trabajo no es intencionalmente erótico, y dudo de que lo sea, pero si en presencia de ustedes de estético pasa a convertirse en erótico, ¿quién soy yo para decirles que no lo es? El contenido se implica con el cuerpo humano, su aspecto, sus cambios, sus transformaciones, aquello que necesita, quiere y siente: sus funciones. Aquello que percibe y experimenta pasivamente, lo que desempeña.⁵⁸

(...) debemos distinguir entre el sexo, que es una función, y el erotismo, que engloba muchas más cosas. En primer lugar, el erotismo puede ser real o imaginario, recíproco o no. Hay un deseo, un flirteo, el miedo a fracasar, la vulnerabilidad, los celos, la violencia. A mí me interesan todos estos elementos.⁵⁹

La referencia al cuerpo desde el objeto parcial fue habitual en muchos artistas cuya obra se dio a conocer en los años 50 y 60 y en el caso de Louise Bourgeois en obras que representan objetos parciales⁶⁰ femeninos y/o masculinos como sucede en *Fillette* de 1968, se las ha interpretado como parodia del falo, referencia subversiva al sistema patriarcal y a la autoridad.⁶¹ Louise Bourgeois alude a una representación fetichista del cuerpo del hombre y su actitud ante la figura patriarcal pretende tener un alcance político y resultar una ironía respecto a la sexualidad. Según esta lectura al

aislarse el órgano sexual masculino, a pesar de su agrandamiento, se ve como algo manejable y vulnerable.

En su técnica de dominar significados de su realidad con los que no está de acuerdo, ocasionalmente hace uso de la ironía como un mecanismo crítico extraordinario para luchar contra lo que se le impone. La ironía muestra de manera burlona y ridiculiza aquello que considera. En sus escritos utiliza también la ironía y el humor como podemos ver a través de parábolas en sus trabajos *He Disappeared into Complete Silence* de 1947 o en su rap titulado *Otte* de 1995. Percibimos la ironía en obras tales como *The Blind Leading the Blind* de 1947-49, *Fillette* de 1968, en sus performances *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* de 1978 y *She lost it* de 1992 y en *Nature Study* de 1984. Recordaremos en este sentido el catálogo del Museo Tamayo de México cuyo título es: *Escultura de Louise Bourgeois: La Elegancia de la Ironía* (1996). La ironía irrumpe por medio de la paradoja al suspender una opinión subrayando contradicciones y multiplica así la lectura de la obra. La ironía desautoriza, deconstruye y es un mecanismo que sirve para dominar cualquier situación⁶².

El cuerpo en su obra es portador de sensaciones y su fragmentación no representa los miembros como parte de un conjunto sino como entes autónomos en los que se concentran algunas de las cargas psicológicas y emotivas del individuo. Como hemos visto está interesada en la simetría y en la polaridad del cuerpo. Su obra como si de un conjunto de exvotos se tratase, está llena de pies, ojos, orejas, manos, piernas. Sobre todo le interesan las partes más expresivas del cuerpo, los ojos y las manos. Recordaremos que Louise tanto en la guerra como cuando trabajó en el

Louvre, había visto gran cantidad de amputaciones y desde pequeña se ocupó de restaurar los pies y piernas de la parte inferior de los tapices.

Louise se siente retratada por un buen número de obras que representan parcial o totalmente el cuerpo humano ya sea este masculino o femenino. Entre las que considera autorretratos se encuentran *Femme Maison*, *Femme Couteau*, *Fallen Woman*, *Spiral Woman*, *St. Sebastienne*, *Sleep II*, *Janus Fleuri* y *Nature Study* de 1984, entre otras.

Algunos de los temas que se tratan a través de la imagen del cuerpo son la maternidad, la relación de pareja, la sexualidad y la enfermedad.

La maternidad y las relaciones entre padres e hijos son de gran importancia y quedan patentes en obras como *Pregnant Woman* de 1947-49, *Breasted Woman* de 1949-50, *Femme Couteau* de 1969-70, *Belly* de 1984, *Twosome* de 1991 y en sus obras monumentales *I Do*, *I Undo and I Redo*, de 1999-2000. El tema del amor aparece en obras como *Toi et Moi* de 1999 y en *Les Bienvenus* de 1996. La relación de pareja y el sexo se refieren vinculados a la violencia y a la mutilación en *Couple* de 1996 y *Couple III* de 1997 entre otras. Y la enfermedad aparece representada en *Cell I* de 1991 y en *Cell (Arch of Hysteria)* de 1992-93 así como en *Henriette* de 1985.

En ocasiones, aunque el cuerpo no esté en su obra, alude a él por medio de objetos directamente relacionados con el mismo. Así al mostrarnos espejos nuestra imagen o la de otros espectadores se hace presente en la obra de un modo móvil y fugaz. Encontramos espejos en *The Mirror* de 1998, *Cell (Twelve Oval mirrors)* de 1998 y *Untitled (Chair and three mirrors)* de 1998. Otros objetos de la vida cotidiana

directamente relacionados con el cuerpo son la ropa y las sillas que además de entrar en contacto directo con el cuerpo tienen una estructura antropomorfa.

Con independencia de las imágenes del cuerpo y los objetos contiguos a él que cualquiera puede considerar como representaciones del mismo, en sus obras hay innumerables objetos o elementos que en virtud de su particular simbología se invisten de su significado. Así en su instalación *Cell Red Room (Child)* de 1994 hace alusión simbólica a los niños por medio de bobinas de hilo similares a las utilizadas en los tapices de sus padres y en su *Cell Precious Liquids* de 1992 introduce recipientes de cristal que contienen líquidos azules. Louise dice que cuando estamos tensos los músculos se estiran y cuando se relajan, sueltan líquidos preciosos. En su serie de obras *Le Défi* de 1991, *Le Défi II* de 1992 y *Le Défi III* 1993, coloca sobre unos estantes que se balancean apoyándose en una rueda, un montón de recipientes de cristal. Por medio de ellos la artista hace referencia a la fragilidad de la persona y al hecho de que se puede permanecer y resistir a pesar de ella.

Las formas de la naturaleza distintas del cuerpo humano también han sido una fuente de metáforas en referencia a la vida de la persona. En el libro *Homely Girl a live* (1992), aparecen una serie de imágenes de plantas que realizó en 1991 como representaciones de personas. Una de ellas ha sido fracturada y Louise dice que siempre existe la posibilidad de sobrevivir y de crecer.⁶³ El árbol en dibujos como *Untitled* 1994 ha sido utilizado como una metáfora de la procreación, de la descendencia. Los niños/as son como las plantas, algo que tienes que regar, que tienes que cuidar.⁶⁴ En su serie titulada *Topiary*, aparece un cuerpo o un árbol al que le falta una pierna apoyándose en una muleta. Según Louise su significado es el siguiente:

“Topiary” significa que aun cuando haya dificultades, hay una determinación para vivir y mantenernos en pie, crecer y ser bellos/as. Hay una rama del ser que cuelga, significando que a pesar de roturas en la relación, hay una posibilidad de reconciliación. Cuando podas un árbol, las nuevas ramas crecen más fuertes. Todos nosotros necesitamos muletas para sobrevivir.⁶⁵

B) La casa

En esta tesis estamos constatando que existe una fuerte dimensión autobiográfica en la obra de Louise Bourgeois. La casa es entendida como referencia a su infancia, a la familia y a los acontecimientos traumáticos. Ella hace alusión directa a su infancia mostrando aspectos en su obra que tienen que ver con la violencia o destrucción así como la reparación de sus traumas. Dentro del contexto familiar, veremos cómo trata el tema del padre y el de la madre en su obra como pilares significativos del trauma y su reconstrucción personal. Estos aspectos aparecen bien por medio de títulos, objetos de su vida y sus declaraciones y aquí citaremos numerosos ejemplos en su gran mayoría antes no reseñados.

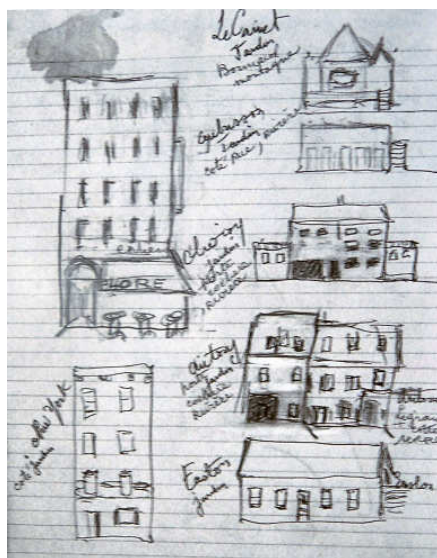
Clamart de 1968, es el título de una obra que toma el nombre del pueblo de la familia de su padre y en sus dibujos aparecen paisajes y horizontes que rememoran los montes de Francia y los jardines de su infancia. En su *Cell (Choisy)* de 1990-93, introduce tanto una réplica exacta de la casa de su infancia como el rótulo de la galería de tapices de sus padres; su obra *Sbreadder* de 1983, es una desfibadora de madera como la que usaban en la tapicería de sus padres para que se secan las madejas. Su escultura *Cupid* de 1989, nos trae a la memoria los cupidos de los tapices que traía su padre de sus viajes. En instalaciones como *Cell VIII* de 1998, *Spider* de 1997 y *Passage Dangereux* de 1997 introduce tapices; en su obra *Memling Dawn* de 1951 la geometría que estudió en la Sorbona se mezcla con el título de esta obra que habla de un lugar familiar para ella. En obras como *Henriette* de 1985, *Couple II* de

1996, *Couple III* de 1997 y *Passage Dangereux* de 1997, introduce prótesis como consecuencia de haber sido vecina en su juventud del fabricante de prótesis Sr. Perrot. La importancia de la escuela de su infancia aparece a través de su instalación *Cell (Glass spheres and hands)* de 1990-93. En ella pone unas esferas de cristal sobre unas sillas que simbolizando los anónimos niños sentados en la escuela por medio del cristal expresa la fragilidad del ser humano. El conocedor de su biografía puede encontrar fácilmente muchas conexiones entre su obra y los datos autobiográficos publicados.

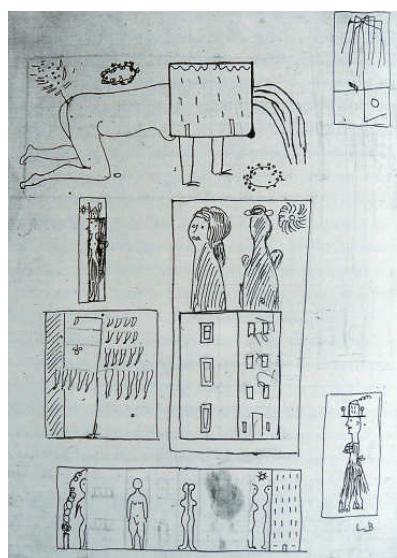
La casa, ha sido una imagen central en la obra de Louise Bourgeois. En primer lugar la representó en las pinturas y grabados como *Femme Maison* y por medio de su investigación sobre la guarida animal en sus *Lairs*. En el retrato escultórico que hizo a su hijo titulado *Portrait of Jean-Louis* de 1947-49, representó la parte inferior del cuerpo de modo simplificado con dos piernas y una pelvis, y la parte superior en forma de rascacielos con ventanas. Según declaró: “Deseaba que mi hijo fuera tan bello como los rascacielos de Nueva York”⁶⁶ Buena parte de su trabajo se ha articulado alrededor de la casa como una metáfora del individuo donde se da un diálogo entre él y su hábitat, entre el interior y el exterior. La arquitectura es a la vez que metáfora una referencia metonímica de las relaciones psíquicas y humanas que se dan en su interior y la rememoración de sus espacios interiores y objetos es una manera de reconstruir el pasado con el fin de olvidarlo.

La obra de Bourgeois está enraizada en las memorias de los espacios donde habitó una vez, desde las casas de su infancia, en Aubusson, Choisy y Antony, a los diferentes apartamentos y casas adquiridas tras emigrar a New York. Las casas donde

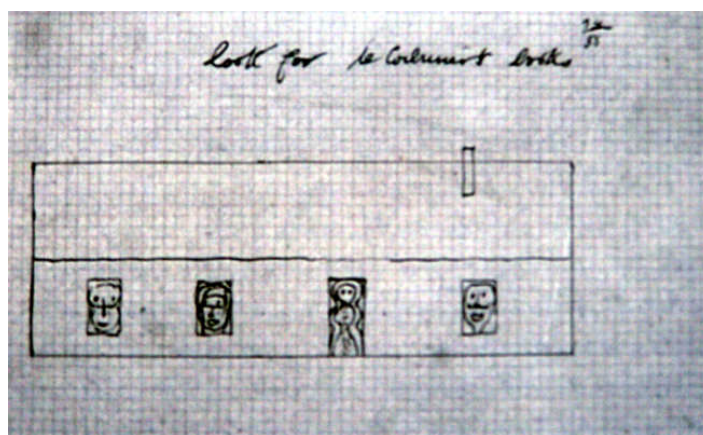
ha vivido han sido representadas en infinidad de dibujos figurativos como el titulado *Easton House* de 1946 y *Untitled* de 1947.⁶⁷



Untitled, 1947, carboncillo y tinta sobre papel.



Untitled, 1947, Carboncillo y tinta sobre papel.



Easton House de 1946. Tinta sobre diagrama.

La casa es también soporte del dolor a la muerte de su hijo Michel en 1990. Fuera del ámbito de las obras, la casa que la artista adquirió para él en State Island adquiere el carácter de representación del sujeto ausente al denominarla “Maison Vide” [Casa vacía] y es dibujada de manera repetida.⁶⁸

Por otra parte aunque por medio de toda su obra intenta trabajar sus miedos y confrontarlos, tiene una serie de trabajos que temáticamente hacen alusión directa al evento traumático y funcionaron como vía de catarsis. Nos referimos a obras del grupo “Arquitectura Simbólica” Este grupo incluye las obras: *The Destruction of the Father* de 1974, *The Confrontation* de 1978 *Partial Recall* de 1979 aunque esta última no es una obra de tipo catártico. En ella el trabajo que realiza Louise podría calificarse mas bien de carácter cognitivo porque intenta reelaborar los significados de lo traumático por medio del perdón. Aunque temáticamente de modo más notorio es a partir de 1974 cuando parece que Louise públicamente comienza a articular el trauma de su niñez en su obra haciendo alusión directa a su padre, a su madre y a Sadie, sin embargo y desde sus inicios aparecen datos del dolor en su trabajo. Lo podemos ver en sus obras: *Femme Maison* de 1945-47, *The Blind Leading the Blind* de 1947-49, *Depression Woman*, *Persistent Antagonism* de 1947-49, *Spiral Woman* de 1951-52 y en la necesidad de refugio de los *lair* que realiza a comienzos de los años 60. Además el significado de sus *personnages* se refiere a la nostalgia y tiene también un sentido reparador.⁶⁹ Otras obras que hacen alusión por su tema directamente al evento traumático por medio de la metáfora del accidente son *Couple* de 1996, *Couple II* de 1996 y *Couple III* de 1997. El triángulo o el hecho de aparecer tres elementos, también puede indicar a lo que ella refiere como accidente: las relaciones triangulares en la pareja y los triángulos. También directamente unidas al evento traumático se encuentran sus instalaciones *Cell (Three White Marble Spheres)* de 1993, *Red Romos* de 1994, *Passage Dangereux* de 1997, *Cell VIII* de 1998, *Bullet hole* de 1992 y *Cell II* de 1991, esta última referida a no poder comprender el por qué de la muerte de su madre. Louise en sus declaraciones y catálogos se denomina a sí

misma como una “fugitiva” que se fue a New York. Esto queda patente por medio del título de su Cell *The Runaway* de 1998-99.

Apreciamos que aunque en el título de una de sus obras más famosas es “la destrucción del padre”, en el libro que recoge gran cantidad de entrevistas de esta artista añade a este título la frase “reconstrucción del padre”. La reconstrucción de un trauma se da cuando puedes reconstruir los hechos de tu memoria sin que se produzca el dolor.

El arte de Louise Bourgeois es un receptáculo donde se dan los instintos de vida y de muerte. Melanie Klein dice que el concepto de reparación es un concepto de amor. Un intento de superar el instinto de muerte actuando por medio de los instintos de vida. Louise Bourgeois dice al respecto:

En mi arte, aunque hay una dimensión de agresión violenta y cruel, hay también una dimensión de reparación [...]⁷⁰

En mi arte yo soy asesina. Como artista soy una persona poderosa. En la vida real me siento como un ratón debajo del radiador.⁷¹

Teniendo en cuenta la teoría de sublimación de Melanie Klein, el arte actúa por medio de los instintos de vida aunque en él proyectemos tanto instintos agresivos como reparadores. Louise trabaja desde actitudes opuestas que oscilan entre la violencia y la reparación. Aunque la violencia, ciertamente también puede ser un elemento catártico y en este sentido reparador.⁷² Louise dice que su expresión es muy agresiva y éste es uno de los motivos por haber trabajado en mármol. La violencia en su obra aparece por medio de la mutilación y hay obras en que aparece el devoramiento de personas. Sin embargo, en su obra la violencia no se da de manera incontrolada sino como siempre siguiendo un método riguroso. Ocurre en *The Destruction of the Father* de 1974, en el texto que acompañan los grabados *He*

Desappeared into Complete Silence de 1947 y en gran cantidad de dibujos como *Untitled* de 1943 y *Untitled* 1946. También en el uso de elementos punzantes como alfileres, flechas, cuchillos, guillotinas, tijeras⁷³, cristales rotos y así como en el contenido de obras como *Knife Couple* de 1949, *Dagger Child* de 1947-49, *Stake Woman* y su serie *Femme Couteau*. La propia artista describe su primera acción de respuesta fantasmática que derivó a la mutilación de una muñeca que hizo con miga de pan.

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 mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura.⁷⁴

Louise intenta manipular por medio del significado de sus obras la situación o la realidad que para ella han sido traumáticos o le crean inseguridad. En algunas de sus obras lo hace por medio de la mutilación que ejerce sobre la propia obra y fantasmáticamente como respuesta a traumas pasados. De este modo, proyecta su rabia sobre la obra. El uso de la violencia en su obra es catártico porque lo que se trabaja es el elemento emocional. Esto quizás pueda tener consecuencias terapéuticas para negociar con su inconsciente.⁷⁵ Así lo ha declarado:

Uno toma un suceso y no duda en manipularlo con el fin de sobrevivir. Convierte a la parte pasiva en activa, la identificación freudiana con el agresor. Ha de ser capaz de poderlo hacer. Existe un deseo constante de manipular en lugar de ser manipulado. El arte es manipulación sin ninguna intervención.⁷⁶

El arte es la promesa del artista a la comunidad de que ellos no cometerán el asesinato.⁷⁷

El miedo lleva a la depresión. Así que usted debe tener mucho cuidado para conseguir el equilibrio. El trabajo dice "Ahora Louise, no vayas a través del odio, o del amor, simplemente sé un poco más equilibrada." El trabajo es cómo deshacerse y encontrar un pequeño equilibrio sobre todos estos sentimientos.⁷⁸

Como hemos visto, Louise nos dice que en algunas obras ella manipula su situación por medio de un mecanismo de defensa denominado “identificación con el agresor”. En su caso se trataría de su padre, su madre, Sadie o terceros ante la necesidad de proteger a sus hijos. Desde el psicoanálisis esta noción se define de la siguiente manera:

Mecanismo de defensa aislado y descrito por Anna Freud (1936): el sujeto, enfrentado a su peligro exterior (representado típicamente por una crítica procedente de una autoridad), se identifica con su agresor, ya sea reasumiendo por su cuenta la agresión en la misma forma, ya sea imitando física o moralmente a la persona del agresor, ya sea adoptando ciertos símbolos de poder que lo designan. Según Anna Freud, este mecanismo sería el preponderante en la constitución de la fase preliminar del superyó, permaneciendo entonces la agresión dirigida hacia el exterior y no volviéndose todavía contra el sujeto en forma de autocrítica. (...) El comportamiento que se observa es el resultado de una inversión de los papeles: el agredido se convierte en agresor ⁷⁹

En este sentido en el significado de obras escultóricas como: *Fillette* de 1968, *The Destruction of the Father* de 1974, *Femme Couteau*, de 1969, *Nature Study* de 1984, *She-Fox* de 1985, *Couple II* de 1996 y *Couple III* de 1997, invierte los papeles de poder. Y como hemos visto al tratar cronológicamente su obra, en parte de estas obras que son bastante agresivas, Louise consigue transformar esa rabia asesina que lleva dentro. Lo grandioso en su obra es que es capaz de manipular y de transformar en belleza y entendimiento personal la rabia.

Apreciamos también, como ya dijimos al ocuparnos de su obra, en el apartado C.1.1., que en las sucesivas versiones de la obra *The Blind leading Le Blind* de 1947-49, por medio del simbolismo cromático expresa su evolución psicológica hacia una idea más positiva.

Toda la simbología de coser, tejer, el tapiz, la reparación y la araña están relacionadas entre sí y hacen referencia a su madre con quien se asocia el sentimiento de protección. Estos temas aparecen por medio del título y de los materiales usados

en esculturas como *Needle Woman* de 1947-49, *Fee Couturière* de 1963, *Gathering Wool* de 1990, *Needle (Fuseau)* de 1992, *In Respite* de 1993, *Sutures* de 1993, *Spindle* de 1992, *Spider* de 1992, *Spider* de 1994, *The Nest* de 1994, *Spider III* de 1995, *Spider* de 1996, *Spider IV* de 1996, *Cell VII* de 1998, en su cell *Spider* de 1997, *Maman* de 1997 y *Spider V* de 1999. La araña es una guarida, símbolo de la feminidad. Según la teoría de la sublimación de Melanie Klein, reparar la imagen de la madre supone al mismo tiempo una reparación de sí misma y una sublimación.⁸⁰ Por medio del significado de estas obras, compensa fantasmáticamente la realidad. Crear esculturas monumentales con el significado de su madre, es como hacer un regalo en su honor.

En el modo de representar a la madre, apreciamos que a lo largo de su obra hay una evolución hacia una posición más positiva. Como hemos dicho, en *The She-Fox* de 1985, Louise se muestra agresiva ante su madre mutilándola. Posteriormente en las obras que acabamos de citar que hacen referencia al trabajo de tejeduría familiar, a la madre se la relaciona con la reparación del daño. Como ya dijimos al ocuparnos del tema del cuerpo, la enfermedad y la muerte de su madre las ha confrontado en instalaciones como *Cell II* de 1991 y en *Cell I* de 1991.

Notas: 3. ASPECTOS SIGNIFICATIVOS EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE LOUISE BOURGEOIS

¹ Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.

² BOURGEOIS, L., *Dstrucción del padre/ reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, *Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.90

³ Ibidem, pp.130-131

⁴ Ibidem, p.92

⁵ Ibidem, p.43

⁶ Ibidem, p.81

⁷ GOROVOY, J., *Louise Bourgeois:Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.100

⁸ Ibidem, p.214

⁹ GREENBERG, J., JORDAN, S., *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003, p.35

¹⁰ Compac Disc : CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, 66'50''.

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem

¹³ François Villon expresaba en sus poemas sus sentimientos con ingenuidad. Hablaba con franqueza de sí mismo y de otros ofreciendo así un retrato vivo y por lo general fiable de su época.

¹⁴ El dramaturgo y actor Moliere (1622-1673) fue un importante autor satírico francés. Creó un gran número de personajes cómicos que utilizó para denunciar la hipocresía de la sociedad de su época. Sus observaciones muestran las limitaciones y errores del género humano. Muchas de sus obras están imbuidas de una cierta amargura.

¹⁵ Vid., CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66'50''), Éditions du Seuil, Francia, 2003, p.64

¹⁶ Vid., TATE MODERN, *Louise Bourgeois*, Tate Gallery Publishing Ltd, Unilever Series, London, 2000, pp.18-33

¹⁷ BOURGEOIS, L., *Dstrucción del padre/ reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, *Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.17

¹⁸ Ibidem, p.117

¹⁹ Cfr., Ibidem, p.131

-
- ²⁰ Ibidem, p.78
- ²¹ Ibidem, p.88
- ²² GREENBERG, J., JORDAN, S., *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003, p.47
- ²³ KUSPIT, D., *Bourgeois(an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*, Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988, p.43
- ²⁴ Cfr., Ibidem, p.44
- ²⁵ GOROVOY, L., *Louise Bourgeois:Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.122
- ²⁶ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997,Louise Bourgeois.Destruction of the father reconstruction of the father*, Violete Editions, London, 1998, p.155
- ²⁷ BOURGEOIS, L., op. cit., p.78
- ²⁸ Ibidem, pp. 35,36
- ²⁹ Ibidem, p.32
- ³⁰ Ibidem, pp.29,30
- ³¹ Cfr., Ibidem, p.23
- ³² Cfr., Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/ Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.
- ³³ BOURGEOIS, L.,op. cit., p.77
- ³⁴ Ibidem, p.90
- ³⁵ KUSPIT, Donald, *Bourgeois(an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*, Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988, pp.57-58
- ³⁶ Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ³⁷ BOURGEOIS, L., op. cit., p.32
- ³⁸ Por otra parte los grandes espejos utilizados en sus instalaciones y esculturas, funcionan como receptores o contenedores de luz, algo que también sucede en muchas de las esculturas del grupo denominado: Reflectantes (1997-1999)
- ³⁹ Cit., CRONE, R., *Louise Bourgeois:The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich,1998, p.105
- ⁴⁰ Film: GUICHARD, C., op. cit.
- ⁴¹ BOURGEOIS, L., op. cit., pp.55,56
- ⁴² BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997,Louise Bourgeois.Destruction of the father reconstruction of the father*, “The Puritan”, Violete Editions, London, 1998, p.55

⁴³ *Ibidem*, p.102

⁴⁴ Vid., Film: GUICHARD, C., op. cit.

⁴⁵ BOURGEOIS, L., op. cit., pp. 36,37

⁴⁶ Film: GUICHARD, C., op. cit.

⁴⁷ STORR, R., HERKENHOFF, P. y SCHWARTZMAN, A., *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003, p.11

⁴⁸ GOROVOY, L., *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.21

⁴⁹ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.183

⁵⁰ Cfr., ORTUZAR, M., “Resistencias de individuo, autor, objeto y espectador”, en VV.AA. , *Resistencia de los objetos*, Diputación Provincial de Pontevedra, Vigo, 2000, p.38

⁵¹ Vid., VV.AA., *Louise Bourgeois*, Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1990, p. 213 y Vid., NIXON, M., *Fantastic Reality: Louise Bourgeois as a story of Modern Art*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2005, p.169

⁵² El concepto de informe fue definido en 1929 por Bataille en la revista de su dirección *Documents*. Según él lo informe no es solamente un adjetivo con un sentido determinado, sino un término que sirve para desclasificar. Como ejemplo de lo informe puso a una araña, una lombriz de tierra o un escupitajo, es decir, ejemplos que se inscriben todos ellos en el campo de lo abyecto. Posteriormente Rosalind Krauss y Yves-Alain Bois tras organizar en 1996 en el Centro Georges Pompidou de París la exposición *L'Informe. Mode d'emploi*, aproximaron la definición al ámbito del arte contemporáneo. En el catálogo de esta exposición ambos criticaban los intentos de asimilar lo informe a lo abyecto. Una de las diferencias entre ambos es que lo informe no se limita temáticamente, mientras que lo abyecto sí. Temáticamente lo abyecto hace alusión al objeto que nos causa repulsión, asco, al terreno de lo podrido, putrefacto, descomposición, al paso de lo vivo a lo muerto. Lo abyecto hace alusión a la falta de forma y se puede referir a los excrementos, secreciones del cuerpo, a materias viscosas, pegajosas, sucias, grasientas, a ciertos animales como insectos, gusanos, y por último al cuerpo humano, desde la sexualidad, entendida en sentido amplio, hasta la enfermedad, la malformación física así como a la fragmentación del cuerpo. Conferencia: CREGO, C., “Notas sobre lo abyecto en el arte contemporáneo”, Cátedra Jorge Oteiza, Museo de Navarra, Pamplona, 26 de octubre de 2004.

⁵³ KRAUSS, R. E. , *El inconsciente óptico*, Editodrial Tecnos, S.A., Madrid, 1997, p.170

⁵⁴ *Ibidem*, p.178

⁵⁵ Cit., CORTÉS, J. M.G., *El Cuerpo Mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, p.106

⁵⁶ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, *Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.172

⁵⁷ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.B. , *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, D.), Ediciones Paidós Ibérica S.A., , Barcelona, 1996, orig.1967, p.263

⁵⁸ BOURGEOIS, L., op. cit., pp.22-23

⁵⁹ *Ibidem*, pp.127-128

⁶⁰ Recordemos también la lectura que hace Rosalind Krauss sobre el objeto parcial en la obra de Louise Bourgeois. Krauss parte de los filósofos Deleuze y Guattari quienes en su libro *Anti-Edipo*, muestran la sociedad y a los individuos como máquinas deseantes. Estos nos presentan a una sociedad capitalista y esquizofrénica en la que las personas funcionan según la lógica del objeto parcial. “Ha desaparecido la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado. A cambio de eso hay órganos, pechos, penes, anos, bocas, -cada uno con sus imperiosas demandas”. Las conexiones entre estas máquinas están en función de que cada una produce el flujo que requiere la siguiente. Cfr., KRAUSS, R E., “Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette”, en *Bachelors, October*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp.51-74

⁶¹ Cfr., NIXON, M., “Posing the Phallus”, *October* 92, Spring 2000, pp.99-127 y Cfr. NIXON, M., *Fantastic Reality: Louise Bourgeois as a story of Modern Art*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2005, pp.209-233

⁶² Vid., KOLDO MITXELENA KULTURUNEA, *Ironía*, Edicions de l'eixample, S.L., Donosita, 2001.

Vid., RAMÍREZ, J., “La existencia de la ironía como ironía de la existencia. Una investigación sobre el sentido”, *Isegoria (revista de filosofía moral y política)* 25, 2001, pp.115-145

⁶³ Cfr., WYE, D., SMITH, C., *The Prints of Louise Bourgeois*, The Museum of Modern Art, New York, 1994, pp.216-219

⁶⁴ Vid. El dibujo *Untitled* de 1944. RINDER, L., *Louise Bourgeois. Drawings & Observations*, University Art Museum and Pacific Film Archive, universiti of California, 1995, Berkeley, pp.40,41

⁶⁵ 1998, Declaraciones en archivo, Louise Bourgeois Studio, facilitado por Wendy Williams.

⁶⁶ Cit., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Aldeasa, Madrid, 1999, p.21

⁶⁷ Vid. KELLEIN, T., *Louise Bourgeois. The Drawings from 1996-1998*, Kunsthalle Bielefeld, Einheitsaufnah, 1999.

⁶⁸ Cfr., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, op. cit., p.43

⁶⁹ Louise Bourgeois, recrea a los seres que ha dejado en Francia, esto es un mecanismo de reparación, al igual que como hizo Marcel Proust y lo apuntamos en el apartado 2.3.2. en la Parte I de esta tesis.

⁷⁰ CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66'50''), Éditions du Seuil, París, 2003, p.32

⁷¹ GREENBERG, J., JORDAN, S., *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003, p.7

⁷² Las fases que propone Ehrezweig para explicar la creatividad nos muestran cómo en el trabajo creador también interactúan los instintos de muerte (Thanatos) y los instintos de vida (Eros), innatos a toda persona. Las investigaciones de este autor coinciden con las investigaciones de Melanie Klein en este aspecto. Los instintos de muerte son la fragmentación, el ataque a la razón, los impulsos autodestructivos. Los instintos de vida son los que tienden a articular, a construir, dando lugar a nuevas creaciones. Estas observaciones coinciden con las de Louise Bourgeois.

⁷³ Aunque las dos tijeras, una grande y otra pequeña unidas por un cordón que aparecen en su dibujo *Untitled* de 1986, simbolizan al cordón umbilical.

⁷⁴ Cit., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, op. cit., p.31

⁷⁵ De manera similar, Alejandro Jodorowsky en sus actos de psicomagia, a sus usuarios les hace hacer actos simbólicos en respuesta a un trauma que tienen y observa una mejoría en ellos/as. Cfr., JODOROWSKY, A., *Psicomagia*, Siruela, Barcelona, 2005, p.189

⁷⁶ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, Louise Bourgeois, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.99

⁷⁷ GREENBERG, J., JORDAN, S., op. cit., p.17

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.-B. , *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, D.), Ediciones Paidós Ibérica S.A., , Barcelona, 1996, orig.1967, pp.187,188

⁸⁰ Vid., 2.3.2. Teoría de Melanie Klein sobre el arte. Marion Milner comparte la idea de que el artista hace una recreación, una restauración del objeto perdido. La obra de arte aporta una novedad para dar forma y orientar la sensibilidad.

4. FACTORES GENERALES ACTITUDINALES, DE PROCESO Y DE SIGNIFICACIÓN

En el trabajo escultórico de Louise Bourgeois entran en juego tanto factores que benefician la elaboración y reelaboración de lo traumático como aspectos que fuera del marco de su biografía particular pueden considerarse logros genéricos o referibles a cualquier artista de prestigio como por ejemplo la participación en lo social, la notoriedad y reconocimiento por su trabajo o el rendimiento económico generado por el mismo. Estos tres últimos aspectos se suman a los más íntimos contribuyendo a su autoestima y a su afianzamiento en la sociedad y en el mundo. Así al hablar de las funciones que cumple su trabajo artístico para su crecimiento personal hemos considerado oportuno referirnos a aquellas cuestiones, que fuera de las obras concretas, de las formas, materiales, técnicas o imágenes, revelan el particular sentido terapéutico que el arte tiene para Bourgeois.

4.1. LOUISE BOURGEOIS ARTISTA, LA IMPORTANCIA DE LO VOCACIONAL

Como hemos visto en su biografía, Louise Bourgeois era de una familia de clase media cuyos ingresos provenían del campo de las artes decorativas y antigüedades y ya en su juventud se relacionó con artistas relevantes del panorama parisino. Sin embargo, si bien todo ello ayudó, el hecho de que se decidiera a dedicarse al arte responde a su clara vocación¹.

Los artistas no se hacen, se nace artista. (...) Es algo muy profundo que hace que el arte sea necesario para ellos. Uno puede decidir hacerse profesor o terapeuta, pero uno no decide hacerse artista.²

El arte consiste en un sacrificio de la vida misma. El artista sacrifica la vida en nombre del arte no porque así lo quisiera, sino porque no puede hacer otra cosa.³

El arte no es sobre el arte. El arte es sobre la vida, y esa es su esencia.⁴

Trabajar en lo vocacional es seguir nuestro deseo. Lo vocacional es un estímulo de acción para el sujeto y una fuente de motivación. Lo vocacional permite realizarse a la persona, formarse en este aprendizaje que le proporciona seguridad y bienestar a través de la profesionalidad en su disciplina. Además el desarrollo de lo vocacional está unido al desarrollo de la autoestima, frente a la merma que para la misma supone la vivencia traumática.

La realidad de Louise Bourgeois, se dirige al arte que será para ella una actividad que concita dos aspectos muy interesantes para el desarrollo personal. Como actividad social y profesional reglada por unos códigos propios es un “lugar” donde a lo largo de su extensa vida ha ido consolidándose y, por otro lado, como medio de representación y expresión es algo que da posibilidades de actuar al sujeto desde cualquier situación personal o psíquica en la que se encuentre siempre que de lugar a una formalización artística.

El arte es un lenguaje abierto que Louise Bourgeois ha configurado respondiendo a esta necesidad vital de elaboración y reelaboración (o reconstrucción) de lo traumático. Ella ve el arte como un don que tenía que desarrollar incluso más aún que el privilegio de poder tener hijos. Ella cree en el arte y es a lo que ha dedicado toda su vida. Las creencias determinan la realidad del individuo, condicionan cómo vive una persona el mundo y las decisiones que toma. Para ella el arte tiene un valor absoluto y su compromiso con esta actividad es total. La artista dice que su familia era atea y que para ella el arte ha tomado el papel que en otras

personas toma la religión. Esta es una idea que también manifestaron Freud, Melanie Klein, Winnicott y Ehrenzweig tal y como vimos en la primera parte de esta tesis.

Louise Bourgeois ha dicho:

Y mi religión es el arte. Me permite encontrarle el sentido a todo.⁵

No dispuse de la seguridad que concede una religión, así que al final ésta sería la razón principal que me llevó a convertirme en una artista, la búsqueda de un modo de supervivencia⁶

Ella ha encontrado el convencimiento y el refugio que confiere la religión en el arte. Tanto uno como otro, arte y religión, crean comunidad entre los seres humanos a través del tiempo y las culturas así como entre el hombre y la naturaleza. En ambos tiene un importante papel la fantasía gracias a la cual el lenguaje, las imágenes, se invisten de un valor existencial. Ambos significan por medio del símbolo que asocia de una manera arbitraria imágenes y sentidos, palabras y emociones... Freud, referido en la I Parte de la tesis, dice que todo artista crea símbolos elaborando sus fantasías inconscientes y Winnicott habla de un área de transición, un área de ilusión, de fantasía donde se sitúan el quehacer artístico y la religión, así como otras manifestaciones de la cultura.

La religión y el mito buscan una forma trascendente de explicar la realidad movidos por el deseo y no por la razón. De la misma manera el arte, se apoya en la imaginación y desde ella da forma a una materia difícil de tratar para que esa limitada realidad se ajuste a la pretensión humana de orden y control.

Louise busca refugio en la creación y lo hace principalmente en la escultura porque necesita de su corporalidad y carácter tangible, de la resistencia del medio y de la presencia física de lo que de otra manera son meras imágenes.

4.2. LA OBRA COMO UN MODO DE PSICOANÁLISIS: LA ACCIÓN, LA SUBLIMACIÓN, LA IMPORTANCIA DE LO TANGIBLE EN LA ESCULTURA, EXORCISMO Y OBJETIVIDAD

Louise Bourgeois encontró en la escultura un medio para entenderse a sí misma. La herida personal generada por los acontecimientos traumáticos de su infancia y su dificultad o miedo en la relación con las personas, ha desencadenado la necesidad vital de hacer consigo misma un gran trabajo de introspección. La dirección que ha tomado su obra escultórica responde a una necesidad vital de negociar con su inconsciente. Seguramente, este modo de terapia no llegó a Louise como una iluminación súbita, sino que se iría creando y evolucionando en el transcurso de muchos años, de mucho trabajo y de una honesta actividad artística. Algo así no se toma prestado, sino que uno lo ve nacer por necesidad a través de la actividad que desarrolla.

Toda la obra de Louise Bourgeois parte de los recuerdos de su infancia e intenta desenredar y entender esa madeja de vivencias que la perturbaron. En este sentido, desde el punto de vista terapéutico lo primero que hay que hacer es darse cuenta del acontecimiento o conjunto de acontecimientos traumáticos y de la situación personal de la que se parte. El sujeto debe reconocer su situación y aceptarse a sí mismo. Este es el punto de partida principal tanto en la elaboración de cualquier trauma por medio de la psicoterapia como en la superación de cualquier

problema en la vida, tal y como ya quedó dicho por W.R. Bion en la primera parte de esta tesis y de manera similar lo manifiesta Louise Bourgeois:

Hay que mirarse cómo estamos. Cuando nos miramos, nos aceptamos. Entonces la persona puede empezar a entrar en diálogo.⁷

El primer paso en el camino del crecimiento es volverse un valiente conocedor de uno mismo. Un conocedor de lo peor y de lo mejor de uno mismo.

El problema en la vida, como decía Montaigne es “Conócete a tí mismo”.⁸

Lo que cuenta, nuestro propósito entero, es intentar entender lo que somos, escrutarnos. El arte es una ayuda para esto.⁹

El entendimiento es un estado de asimilación completa. Para realmente trabajar productivamente, debe de haber integración entre el arte y la vida, integración entre la vida y el trabajo.¹⁰

Yo no hice mi trabajo para los demás, (...)Yo hice mi arte como un medio de supervivencia. Era una necesidad básica para mí.¹¹

Louise Bourgeois nos dice que la motivación de su trabajo está unida a la rabia y ansiedad que a ella le provocan los acontecimientos pasados. En este sentido se interesa por el pasado, por las emociones, por la necesidad del rescate de las malas fantasías y por la memoria como fuente de su obra.

No puedes detener el presente. Cada día tienes que abandonar el pasado, aceptarlo. Pero si no puedes aceptarlo, ¡has de dedicarte a la escultura! Es decir tienes que hacer algo sobre el tema. Si sientes la necesidad de no abandonar el pasado, entonces debes re-crearlo.¹²

Mis emociones resultan inapropiadas con mi tamaño de modo que ¡me molestan! Y realmente tengo que librarme de ellas. Mis emociones son mis demonios. La intensidad... No son las propias emociones, sino la intensidad de las emociones: demasiado intensas para que yo pueda manejarlas. Y esa es la razón por la cual las transfiero. Transfiero la energía a la escultura.¹³

Usted tiene que diferenciar entre los recuerdos. Ver si va hacia ellos o si ellos vienen hacia usted. Si usted va hacia ellos, está perdiendo el tiempo, la nostalgia no es productiva, si ellos vienen hacia usted, son las semillas para la escultura.¹⁴

La memoria se ha vuelto muy importante para mí porque me hace sentir que estoy en el mando, en el mando del pasado.¹⁵

Para poder apaciguar esta ansiedad, se interesa por el psicoanálisis de Freud como vía para volver al pasado, poder revivirlo y desembarazarse de él. Al principio,

Louise no podía perdonar pero con el tiempo apoyándose en las teorías de Freud, ha visto que para la reconstrucción del pasado es necesario revivirlo, entonces puedes elaborarlo, reelaborarlo, comprenderlo, perdonar y olvidarlo.¹⁶ El perdón aunque en algunos casos es muy difícil de otorgar, es una actitud fundamental en la superación de problemas entre las personas. Hay que liberarse del resentimiento e intentar dejarlo atrás, porque el rencor envenena nuestra alma, nos hace vivir con el instinto de muerte permanentemente y no nos deja ser felices. Louise Bourgeois se ha dado cuenta de esto y por eso intenta perdonar como un modo de estrategia para lograr una mejor calidad de vida, con menos dolor y miedo.

Para reconstruir, revive tu pasado. Freud ha dicho “vuelva a vivirlo”...Lo vives y entonces lo puedes olvidar y perdonar. Ese es nuestro objetivo.¹⁷

Lo que me interesa en este momento, es la idea de compasión y perdón. A mí no me gusta la palabra perdón, el perdón no está aquí porque sea moral, es un perdón diplomático. Eso significa que si uno quiere olvidarse de los recuerdos que lo invaden, es necesario perdonar, es estratégico, porque yo odio a las personas morales que dicen: “Yo soy mejor que usted. Yo perdono y usted no perdona”. Odio este tipo de personas, así que si soy moral es porque es estratégico ser moral...¹⁸

Louise Bourgeois en su gran trabajo de introspección y crecimiento, utiliza diferentes tipos de acciones, diarios, medios o modos de representación. Son la escritura (diarios, letanías), el dibujo, la pintura, el grabado, la palabra hablada o cantada y la escultura. A Louise Bourgeois le gusta mucho cantar canciones de su infancia y también ha compuesto algunas con ritmos modernos como el *rap* titulado *Otte* (1995) donde habla irónicamente del papel que adopta cada persona en las parejas heterosexuales. También le gusta grabar las visitas que le hace la gente en su casa. Con diferentes recursos consigue tener su “casa interior” organizada; su objetivo no es archivar sus vivencias sino expresarlas pasando del caos al orden.

Desde los ocho años comenzó a escribir un diario porque necesitaba tener un confidente. Era costoso hablar sobre ciertos temas y por ello los expresaba por escrito. Tiene sus armarios llenos de cuadernos privados perfectamente bien datados y conservados. Nunca tira estos diarios pero tampoco los vuelve a leer porque le aterran. Transcribe sus emociones y pensamientos tanto en inglés como en francés usando este idioma para los recuerdos de su infancia.

La escritura automática y la libre asociación de ideas son herramientas de terapia usadas en psicología que sirven para que el sujeto se exprese. En el caso de los niños que no saben escribir, los psicólogos y psicopedagogos usan el dibujo como medio para investigar sus conflictos. En la arte-terapia dicen que las imágenes llegan a donde las palabras no alcanzan. De la misma manera, Louise Bourgeois dice que el dibujo es su diario más importante y ha descubierto en él una herramienta de expresión inmediata de sus pensamientos sirviéndole también a veces para ayudarle a recordar. Louise comenzó a padecer insomnio y descubrió el poder terapéutico del dibujo: "si no puede dormir por la noche, haga dibujos"- dice- "Si usted tiene miedos, expréselos en los dibujos y éstos desaparecen."¹⁹ Según ella, los dibujos sirven para aliviar y suprimir lo indecible, lo que escapa al discurso. Es la herida misma del trauma donde todas las palabras cesan, lo que Lacan ha denominado *tyché*.

Yo dibujo para suprimir lo indecible. Lo indecible no es un problema para mí. Es incluso de donde parte el trabajo. Es la razón para el trabajo; la motivación del trabajo es destruir lo indecible²⁰

En sus dibujos y en catálogos tales como *Louise Bourgeois. Drawings & Observations* (1995) introduce escritos o poemas. Tal y como hace con sus esculturas, introduce la significación escrita de sus dibujos junto a estos y sus interpretaciones son muy reflexivas. Los dibujos son lo que la artista llama "pensées plumes"

[pensamientos de bolígrafo] o “tiernas compulsiones”²¹ “Porque son ideas que como a las moscas y a las mariposas hay que cogerlas al vuelo”²². La importancia de los dibujos en relación a la obra escultórica de Louise Bourgeois es capital y la mayoría de sus esculturas parten o están directamente relacionados con ellos. Parte de sus numerosos dibujos se pueden ver en catálogos como: *Louise Bourgeois: Drawings* (1986), *Louise Bourgeois: Desenhos/Drawings* (1997), *The body of drawing. Drawings by Sculptors* (1993); *Louise Bourgeois. The Insomnia Drawings I* (2000); *Louise Bourgeois, Meret Oppenheim, Ilse Weber. Drawings and Works on Paper* (1999); *Louise Bourgeois. The Drawings from 1996-1998* (1999); *Louise Bourgeois. Drawings & Observations* (1995); *Drawings by Louise Bourgeois* (1964); *Louise Bourgeois Pensées-Plumes*, (1995) y *(In Search of) The perfect Lover, Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Paul McCarthy, Raymond Pettibon* (2003). En la actualidad, en 2007, sigue dibujando, es una actividad que teniendo en cuenta su edad, 95 años, puede realizar con comodidad.

Para Louise Bourgeois, la escultura tiene un valor mayor para la liberación y exorcismo de los traumas pasados que las otras fórmulas descritas:

Aunque sólo se logra el verdadero exorcismo a través de la escultura, el dibujo tiene una capacidad curativa, es un alivio que practico en mis largas noches de insomnio.²³

(...) la escultura es un exorcismo y cuando usted está muy deprimido y no tiene ninguna otra salida más que el suicidio, la escultura le puede sacar de esa situación y llevarle a un estado de armonía. Este es el propósito.²⁴

Actualmente en mi obra existe una fuerte motivación emocional, pero trato de guiarla mediante cierto tipo de contención formal. Las dos cosas han de ir al unísono. La motivación tiene un carácter emocional y asesino -o como quiera llamarse-, mientras que la forma ha de ser absolutamente estricta y pura.

Mi motivación no procede del ámbito consciente, sino que es inconsciente. Después de terminar una obra es cuando puedo por fin decir ¡ay, Dios mío! ¡Esto era lo que quería decir!

²⁵

El medio tridimensional de la escultura, por su carácter tangible, está más cerca de la realidad que otros medios artísticos como la pintura, el dibujo o el grabado cuya espacialidad, en el caso de las imágenes, es figurada. Como ya dijimos, Louise Bourgeois considera la escultura por encima de los otros medios artísticos. Sería para ella el último eslabón de un trabajo terapéutico que con el tiempo ha ido articulando, donde ella por el medio artístico de mayor peso empírico elabora imágenes que previamente ha escrito y dibujado. Louise dice que es la cualidad tangible de la escultura y su interacción física con el medio lo que trabaja para ella como un modo de psicoanálisis.

Problemas personales- Todo en lo que estoy interesada es en el problema personal. Y yo tengo que ver mis problemas de una forma física primero para poder tratar con ellos. Así que éste es el primer esfuerzo, el fisicalizarlos, diferenciar sus valores y ponerlos en orden. El trabajo por la tarde es hacer realizaciones formales de ellos- Modelos de ellos en tres dimensiones.²⁶

(...) la realización es algo en tres dimensiones y en mi opinión no hay modo de escapar de ello²⁷

Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, concederle una entidad física, de tal modo que soy capaz de eliminarlo. En mi escultura actual digo lo que no pude hacer en el pasado. Me permite re-experimentar el pasado, ver el pasado en sus proporciones objetivas y realistas.²⁸

Es una elaboración lógica, construida como un edificio, piedra a piedra... a medida que se incrementa la conciencia arquitectónica de la forma, la conciencia psicológica del temor disminuye.²⁹

De este modo lo escultórico va a ser un mediador físico y real con sus emociones y su realidad. Tan real o más que los acontecimientos del trauma que existen en su memoria aunque el valor o significado que la artista le da a sus obras pertenece a la fantasía.

El arte de Louise Bourgeois es su modo de psicoanálisis. Ella dice que su acceso al inconsciente se da en la vida real por medio del arte. En este sentido coincide con las teorías desde el psicoanálisis sobre el arte de Freud, Lacan y Ehrenzweig en la idea de que el arte es una herramienta más poderosa que la práctica

clínica a la hora de sondear los niveles más profundos de la mente humana.³⁰ Louise

Bourgeois se expresa en ese sentido en numerosas ocasiones:

Yo estoy interesada en el proceso de sublimación que Freud articuló. El arte es la garantía para la cordura y mi forma de psicoanálisis³¹

Mi infancia es importante en mi obra. Como ya he dicho antes “mis memorias son mis documentos”. Tenéis que entender que mi trabajo negocia con mis problemas. Hay cosas que sucedieron en el pasado y que nunca he superado, y estos problemas todavía tienen hoy su efecto. El psicoanálisis es una pista hacia el pasado, hacia la raíz del problema. Mi trabajo es mi psicoanálisis. El psicoanálisis es un proceso verbal y ese proceso en mí no parece que trabaje. Yo necesito involucrar mi cuerpo, y el proceso físico de hacer mi escultura es importante.³²

Yo siempre he declarado que mi arte es mi psicoanálisis. Yo necesito hacer cosas. La interacción física con el medio tiene un efecto curativo. Yo necesito de la acción física hacia fuera. Yo necesito tener estos objetos existiendo en relación a mi propio cuerpo. Freud y Lacan estaban interesados en las palabras y eso no funciona en mi caso. Pero yo estoy interesada en la sublimación y en el inconsciente. En cómo se estructuran y operan. Ellos pueden ser las herramientas para la comprensión del ego. El arte es una garantía de sanidad y esto no es ninguna broma.³³

Las conexiones que hago en mi obra son conexiones a las que no puedo enfrentarme. En realidad son conexiones inconscientes. El artista tiene el privilegio de estar en contacto con su inconsciente, lo cual supone un verdadero don. Es la definición de la cordura. Es la definición de auto-realización.³⁴

Mi trabajo era un medio de supervivencia. Mi trabajo me permitió evitar el suicidio. Me permitió despertarme todas las mañanas y ponerme a trabajar. Por consiguiente, la totalidad de mi trabajo ha sido terapéutico, algo que las personas no entienden en absoluto.³⁵

En la primera parte de esta tesis doctoral, hemos visto diferentes ideas sobre la sublimación de autores como Sigmund Freud, Melanie Klein y Jacques Lacan; también la teoría de Anton Ehrenzweig. Siguiendo las declaraciones de Louise Bourgeois vemos muchas conexiones entre su forma de entender el arte y las teorías de los citados psicoanalistas. A continuación mostraremos algunas de estas relaciones a propósito de las definiciones que se dan a la función denominada “sublimación”.

En el caso de Louise, el arte es un recurso para luchar contra el dolor. De acuerdo con la teoría de la creatividad de Anton Ehrenzweig en el trabajo artístico intervienen tanto el yo de la persona como el ello; así se da una conexión entre consciente e inconsciente. Por otra parte, la sublimación, tal y como apuntaba Freud

en su teoría sobre el arte y posteriormente su hija Anna Freud es uno de los numerosos mecanismos de defensa de nuestra psique:

De modo general, la noción de mecanismo de defensa engloba todos los medios utilizados por el yo para dominar, controlar, canalizar los peligros internos y externos. Los mecanismos de defensa son variados y relativamente numerosos.³⁶

Basándose en ejemplos concretos, esta autora se dedica a describir la variedad, complejidad y extensión de los mecanismos de defensa, mostrando en especial cómo el fin defensivo puede utilizar las más variadas actividades (fantasía, actividad intelectual), y cómo la defensa puede afectar no sólo a las exigencias pulsionales, sino también a todo aquello que puede suscitar un desarrollo de angustia: emociones, situaciones, exigencias del superyó, etc. Se observará que Anna Freud no pretende efectuar una exposición exhaustiva ni sistemática, especialmente en la enumeración que hace, de pasada, de los mecanismos de defensa: represión*, regresión*, formación reactiva*, aislamiento*, anulación retroactiva*, proyección*, introyección*, vuelta hacia la propia persona*, transformación en lo contrario*, sublimación*.

Hubieran podido describirse otros muchos procedimientos defensivos. La misma Anna Freud alude, dentro de este tema, a la negación por la fantasía, la idealización*, la identificación con el agresor etc. Melanie Klein describe lo que ella considera como defensas muy primarias: escisión del objeto*, identificación proyectiva*, negación de la realidad psíquica, control omnipotente del objeto, etc.³⁷

A Louise Bourgeois le interesan la idea de inconsciente y de la sublimación según la definió Freud como mecanismo de defensa donde cambia de meta la pulsión libidinal que no se puede satisfacer en la realidad y se dirige hacia el arte.³⁸ Louise Bourgeois de acuerdo con las teorías de Freud, menciona que el artista tenaz realiza una negación del sexo porque dirige su energía al arte. Además en relación a la posible sublimación de las pulsiones agresivas, Louise ha declarado que parte de su motivación proviene de la rabia y de la violencia resultante del miedo. Louise Bourgeois trabaja muchísimo, proyectando gran energía en su obra y prueba de esto es su gran producción escultórica. Ella dice que es una persona adictiva que ha preferido dirigir su adicción a algo no dañino como el arte. Ella misma ha reconocido en sus escritos la importancia de la acción en el arte y en la sublimación.

Los problemas son símbolos que pertenecen a un territorio privilegiado al que no todas las personas tienen acceso, ya que ello implica la posibilidad de sublimarse. Según mi punto de vista, todo en nuestra vida diaria depende de la capacidad que uno tenga para sublimarse y de la calidad de esta sublimación.³⁹

Considera que su capacidad de sublimación tiene que ver con una gran disciplina y capacidad de trabajo que adquirió en su temprana educación en el Lycée Fénelon de París:

Yo exijo el derecho de poder ir á la escuela, yo exijo el derecho de aprender la disciplina ⁴⁰

El mecanismo del arte en su totalidad es el resultado de muchos privilegios, y era un privilegio el ser parte de él... El privilegio era el acceso al inconsciente. Es un privilegio fantástico poder tener acceso al inconsciente. Yo tenía que ser digna de este privilegio y ejercitarlo. Era también el privilegio de poder sublimar. Muchas personas no pueden sublimar. Ellos no tienen acceso a su inconsciente. Hay algo muy especial al sublimar el inconsciente pero también hay algo muy doloroso en el acceso a él. Pero no existe escapatoria a este mecanismo, una vez te ha sido concedido y una vez te ves favorecida por él (...) Usted tiene que tener valor para enfrentar el riesgo. Usted tiene que tener independencia. Todas estas cosas son los regalos. Ellos son las bendiciones. La sublimación es un regalo; muchas personas no pueden sublimar. La vida del artista es básicamente un rechazo al sexo. Yo pienso realmente que mi poder de sublimación, mi poder de llamada total, se debe a la educación que me dieron mis padres, a la disciplina⁴¹

Concibe el arte como una garantía de cordura y así aparece escrito en su *Cell I* de 1993.

Según las teorías de Melanie Klein sobre el arte, la sublimación estaría entendida como un acto de reparación, sería un acto de amor capaz de generar sentido, aspecto que también se ha recogido de las declaraciones de Bourgeois en esta tesis.

La obra de Louise Bourgeois trata de una manera imaginaria y simbólica lo traumático y se enfrenta a su trauma por medio de la creación fantasmática. Su obra se encuentra entre el orden imaginario y simbólico que ha descrito Lacan, pero apunta a lo real pues es ahí donde se sitúa lo traumático. El psicoanálisis de Lacan nos dice que la acción o práctica psicoanalítica es tratar lo real por medio de lo simbólico siendo en ese terreno donde encuentra sentido la obra de Bourgeois. Louise Bourgeois identifica su trabajo artístico con su cuerpo trasladando al primero sus emociones que asumen así la condición corpórea de lo real. Al no poder realizarse y

entenderse a sí misma solo en lo imaginario se intenta reconstruir y comprender por medio de la realización escultórica logrando una visión de sí misma y de su pasado menos dolorosa.

4.3. LA IMPORTANCIA DE SUS DECLARACIONES. SIMBOLOGÍA Y RECURRENCIA. SU OBRA COMO TELA DE ARAÑA

Louise Bourgeois ha sido una de las artistas que con mas claridad e intensidad afirma la importancia de la autobiografía y la identidad como temas artísticos. Cada obra escultórica suya se teje con su historia personal. El significado de sus obras está unido a una necesidad vital de reconstrucción y confrontación con la realidad. La interpretación, que en ocasiones apunta a varios significados, que hace de cada escultura es capital para ella ya que está unida directamente con la elaboración y reelaboración de sus miedos y la sitúa en este marco que actúa como hilo conductor de su trabajo. En su necesidad de racionalizar, buscar orden, reflexionar, controlar y objetivar los procesos psíquicos su obra funciona como mediadora con la realidad porque por medio de ella Louise puede entender mejor la vida.⁴² Desde la arte-terapia, al trabajo terapéutico que entra en juego en su obra, se le denomina “proceso de objetivación del arte”. Esto es servirse del arte para canalizar emociones y sentimientos, para recodificarlos y conseguir mayor objetividad respecto de los hechos. Las emociones se transfieren al arte, se plasman en la escultura y el objeto escultórico permite a la artista separarse de sus sentimientos, reconocer su existencia y hablar sobre ellos directa o indirectamente. La escultura es un medio supletorio que sirve de puente y en el cual se apoya Louise para hablar de aspectos muy personales.

Al hablar a través del objeto y no en primera persona, se crea una distancia que proporciona cierta serenidad. En este sentido el significado de su obra tiene un valor terapéutico en el proceso de individuación. Ya en el primer capítulo de esta tesis, al hablar del término trauma, Jennifer Freyd apuntaba la labor del lenguaje a la hora de recodificar vivencias traumáticas. Por medio del lenguaje, la información se conceptualiza y tomamos mayor conciencia de lo que nos sucede. Al igual que como sucede en el mito y en la fábula, las interpretaciones de sus obras proporcionan un entendimiento que antes estaba cuando menos fragmentado e inconexo. En este trabajo de mediación con la realidad, podríamos decir que la obra funciona en la mente de la artista de una manera híbrida entre el arte y el lenguaje a la manera en que se ha apuntado desde la psicología⁴³. Para referirse a la realidad y sus miedos, lo hace por medio de la transposición a símbolos y metáforas.⁴⁴ Aunque el significado de sus obras tiene pleno sentido en el ámbito de su psique y fantasía, las consecuencias sobre su persona a nivel práctico son evidentes para la autora y le sirven para equilibrarse por liberarle de sus fuertes emociones de modo que las obras compensan el carácter limitado e imposible de moldear de la realidad.

Su escultura alcanza la significación por medio de la metáfora y de una simbología personal que se va haciendo y reafirmando obra tras obra con la mediación de la palabra. La metáfora, se origina de una manera intuitiva, en la analogía de dos objetos distintos. El símbolo, ampliamente hablando, es algo que representa directa o indirectamente otra cosa. El símbolo es de naturaleza compleja y abarca lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, y hace referencia a estas cuatro funciones: pensamiento, sentimiento, intuición y sensación. A causa de esta función mediadora, posee gran importancia en la economía de la psique.⁴⁵ En el

caso de Bourgeois el simbolismo personal surge como técnica para el manejo de sus significantes personales:

Yo nunca hablo literalmente. Nunca, nunca, nunca. Usted no puede sobrevivir en cualquier lugar siendo literal, excepto siendo un ser endeble. Usted tiene que usar analogía e interpretación y saltos de todos los tipos.⁴⁶

Todos los actos simbólicos son placenteros. La gente no admite esto.⁴⁷

Con el vocabulario nos comunicamos, encontramos modos de estimular nuestros cinco sentidos directamente a través de signos y símbolos.⁴⁸

Una obra de arte es un lenguaje. (...) Un símbolo es tal si solamente muestra aquello que es conocido. (...) Hay una gran diferencia entre el símbolo personal y el símbolo social.⁴⁹

Y por símbolos entiendo cosas con las que uno traba amistad, aunque no sean reales. Los símbolos resultan indispensables, ya que nos permiten comunicarnos con las personas a un nivel más profundo. Pero cuando uno está interesado en la realidad y se enfrenta al hecho de que ha desperdiciado su vida al aceptar el símbolo y sentirse satisfecho con ello, uno se da cuenta, como en este caso, de que los símbolos no son sino eso, simples símbolos. Incluso si funcionan, la comunicación que se establece no es una comunicación en cuerpo y alma.⁵⁰

Louise Bourgeois por medio de dibujos y esculturas ha ido creando su propia simbología ligada a la iconografía que forma su obra. Muchas de sus obras han sido explicadas con detalle y otras sólo parcialmente elaborándose de este modo un repertorio que a pesar de todo no cierra las interpretaciones de la obra dejando que éstas apunten en varias direcciones. Louise ha dicho que no tiene nada que esconder y, sin embargo, a pesar de referirse constantemente a su vida permanece escondida, siempre seductora.

El conjunto de declaraciones que se han publicado en catálogos, revistas o películas son indispensables para entender el sentido de su obra y eso motivó su inclusión en el capítulo denominado “Cronología y clasificación”.

Ateniéndonos a los textos de la autora, recogemos ahora la simbología de algunas de las imágenes, procedimientos, materiales y modos de disposición presentes en su obra que de una manera dispersa ha ido viéndose a lo largo de la tesis:

- Dentro del contexto de su trabajo las agujas significan ausencia del dolor.
- La palabra francesa *tordre* que se traduce por retorcer, adquiere para ella un significado referido al estado de ansiedad y de depresión⁵¹ y se vincula a las formas retorcidas que aparecen en su obra; también se relaciona con el modo como escurrían los tapices que lavaban en el río en la casa familiar y con el deseo de retorcer el cuello de Sadie⁵².
- La espiral es una metáfora de su modo de proceder, de su tenacidad, miedo, de la repetición, del girar alrededor de sí misma. La escalera de caracol es un esfuerzo por controlar el caos.
- El centro, pudiendo ser el centro de la espiral, significa afirmación y control.
- El pelo es símbolo de poder y representa la belleza.
- El colgar sus esculturas normalmente significa fragilidad y/o pasividad.
- El accidente es una metáfora que hace referencia a la infidelidad en la pareja.
- La arquitectura es una metáfora de las relaciones psicológicas, físicas y sexuales entre las personas.
- El color se usa de manera simbólica. El blanco significa una vuelta atrás para reconciliarse, la posibilidad de empezar de nuevo completamente renovado. El azul representa paz, meditación y escape. El negro es el color de la guerra, es el lamento, los pesares, la culpa y la retirada. El rosa es un color femenino y representa el gusto y la aceptación del ego.
- La ropa representa que los años pasan.

- Los vasos y esferas de cristal pueden tener diversos significados pero de modo general hacen pensar en la fragilidad infinita del ser humano y simbolizan la verdad.
- El nudo es símbolo de un problema que va a intentar deshacer.
- La metáfora de retirada y de huida expresada a través de la imagen de la escalera, los *lair* y sus obras con el título *Runaway Girl*, son importantes en su trabajo.
- Algo articulado significa que se puede cambiar y se puede mejorar.
- El orden de la geometría significa estabilidad emocional.

El modo simbólico y metafórico que utiliza Louise Bourgeois para apaciguar su mente resulta ser apropiado para su negociación porque al inconsciente le es más fácil comprender el lenguaje onírico que el lenguaje racional. Así pues, el inconsciente se puede domar mejor con las metáforas, con los símbolos y las imágenes que se articulan a partir de nuestro mundo perceptivo, siendo los objetos y los elementos que nos rodean la base de su lenguaje.⁵³

Su obra gira alrededor de sus recuerdos y se sitúa en un tipo de espiral donde no existe el tiempo entendido como transcurrir lineal. Es un mundo de su propia fabricación que se elabora en paralelo al tiempo biológico pieza a pieza por medio de la repetición y la variación. Así lo ha declarado:

Me siento atrapada por un tema y comienzo a hacer bocetos y dibujos. Esta fase obsesiva dura unos meses, después desaparecerá, y volverá a aparecer años más tarde. Vivo dentro de una especie de espiral, de un movimiento circular que rige mis motivaciones.⁵⁴

La dinámica de girar, repetir y alfiletear, va tramando algo semejante a una tela de araña. Louise ha dicho que la espiral se refiere al estudio de sí misma y también designa el movimiento del huso de hilar.

La repetición de sus temas y símbolos crean una cadena compleja de significados que se articulan como eslabones de una red, tela de araña o arquitectura, con la que compara la memoria⁵⁵, que funciona de un modo auto-reflexivo en la trama que se forma a través de sus iconos, declaraciones, dibujos, metáforas, materiales y técnicas uniéndose y complementándose entre sí.

Louise Bourgeois revisa constantemente su trabajo mientras deambula por su estudio y actualiza formas del pasado lo que significa que algunas de sus obras hechas alimentan y son el germen de las venideras. Así sus esculturas de madera segmentadas de carácter geométrico realizadas a partir de finales de los 40 se vinculan a obras de este carácter que realizará con tela rellena a partir del año 2000, su obra *Mortise* de 1950 guarda relación con *Untitled* de 2001 y *Untitled* de 2002.⁵⁶ y también podemos ver la evolución a lo largo de toda su obra al tratar las *Femmes Maisons*, las *Femmes Couteaus*, los *lairs* o las *Couples* etc.

Esa constante revisión del trabajo hace que Louise pueda tomar conciencia de aspectos relevantes de las obras con bastante posterioridad a su realización al hilo de los intereses de ese momento. Es lo que sucedió en los años 90 al realizar las *Cells* en relación a la imagen de las casas vacías donde nadie se peleaba: a propósito de su realización se dio cuenta de que las *Femme Maison* que había realizado cuarenta años antes, eran también casas vacías.⁵⁷

El hecho de repetir una y otra vez los mismos temas por medio de medios formales y materiales variados a la vez que recurrentes, dota a su obra de la unidad y coherencia propias de un campo semántico.

Por otra parte, la interpretación que ella da al público de su obra, nos indica qué significado tiene ésta para ella, aunque según su opinión, sus intenciones no

tienen que ser más importantes que la obra misma y considera que las palabras de un artista deben tomarse cautelosamente y no muestran sino un aspecto de la obra de carácter literario.⁵⁸

Durante la década de los 90 y más notoriamente de finales de los 90 en adelante, introduce escritos pintados, cosidos a mano o grabados en piedra y acero en su obra escultórica. Estos escritos interpelan al espectador de una manera más directa y precisa que la imagen. La palabra está presente en *Untitled (with foot)* de 1989, *Untitled (with hand)* de 1989, *Cell I* de 1991, *Precious Liquids* de 1992, *Bullet hole* de 1992, *Cell (Arch of hysteria)* de 1992-93, *The hour is devoted to revenge* de 1999, *Torment* de 1999, *Lady in Waiting* de 1999 o en *Do Not Abandon Me* de 2001 y también en *Untitled (I Have Been to Hell and Back)* de 1996 bordada en tela. En estas obras se pueden leer los siguientes mensajes respectivamente: “Do you love me?” [¿me quieres?], “ I love you, I love you” [te quiero, te quiero], “I need my memoires they are my documents” [necesito mis memorias ellos son mis documentos] , “art is the guarantee of sanity” [el arte es una garantía para la cordura] , “Pain is the ransom of formalism” [El dolor es rescate del formalismo] , “business I am” [soy el negocio], “fear make the world go round” [el miedo hace girar al mundo], “je t’aime, je t’aime, je t’aime” [te amo, te amo], “The hour is devoted to revenge” [Es la hora dedicada a la venganza], “to unravel a torment you have to beging somewhere” [para desenredar un tormento hay que empezar por alguna parte] y “Do not abandon me” [No me abandones]. Estos escritos, muchos de ellos en segunda persona del singular, de acuerdo con la teoría de Lacan sobre “el ojo y la mirada” y “¿qué es un cuadro?” que vimos en al apartado 2.3.4. de la I Parte de esta tesis, se muestran como mirada que va dirigida hacia el espectador.

4.4. EL TALLER COMO “LAIR” [GUARIDA]

Louise Bourgeois procede de una familia donde hay toda una tradición del taller y trabajo en equipo. En su juventud asistió en condición de estudiante a diferentes talleres de artistas ubicados en Montparnasse y Montmartre. En 1938, tras casarse con Robert Goldwater, se fue a vivir a New York y a partir de ese momento siempre ha tenido un estudio dentro de su propia vivienda aunque también ha realizado cursos o talleres específicos de arte fuera de su estudio.

Entre 1941 y 1958, durante diecisiete años, vivió en el 142 East 18 Street, en un edificio llamado “Stuyvesant’s Folly”. Allí disponía de un cuarto para pintar y dibujar y también trabajaba en el tejado de esta casa, al aire libre, rodeada de los grandes edificios de New York. En 1941 el matrimonio adquirió una casa de campo en Easton Connecticut y es en ella donde es fotografiada trabajando en su primera obra escultórica del grupo denominado *Personnages*.

Entre 1950 y 1955, con motivo de la beca Fulbright que le dieron a su marido para estudiar en París, el matrimonio alquiló un apartamento y en él situó su estudio.

En 1958, de nuevo en Nueva York, la familia se traslada al 435 West 22 Street donde Louise también tendrá un espacio para trabajar. Posteriormente en 1962 se ubican en la casa donde vive en la actualidad, en el 347 West 20th Street y tienen una casa de Campo en Hamptons, donde la artista puede trabajar y guardar su obra realizada en piedra.

En 1973, tras la muerte de su marido, Louise Bourgeois reorganizó el espacio de su casa actual. Transformó el sótano, que queda a la altura del jardín, en un taller de grabado equipándolo con toda la maquinaria y materiales profesionales necesarios. El suelo de parte del sótano es muy antiguo y está hecho de un conjunto de piedras redondas. Louise ama estas acumulaciones que aparecen en sus dibujos, grabados y esculturas. Se siente segura en el sótano, tal y como afirma en una parte de la entrevista que le hizo Christiane Meyer-Thoss en 1992: “Yo me siento cercana al sótano porque es muy seguro.”⁵⁹

En una parte de la sala habitó un lugar para dibujar y otra parte de la casa es una gran biblioteca, una oficina de archivo personal. Según Louise Bourgeois, sólo su asistente Jerry Gorovoy sabe donde está exactamente cada cosa. Según Jacques-Louis Binet, quien realizó una entrevista a Louise sobre su taller, la biblioteca de su casa es en primer lugar un espacio para la memoria; contiene cantidad de fotografías de su infancia y de las casas donde ha vivido que le gusta enseñar.⁶⁰

El 10 de mayo de 1980 la artista adquiere su actual estudio de Brooklyn en el 475 de Dean Street. Antiguamente había sido una fábrica de ropas y de ella hereda contenidos (maquinas de coser, puertas, estanterías, muebles) que en ocasiones introduce en sus Cells. El espacio arquitectónico de la nave es como un laberinto, con cinco entradas y una escalera en espiral con cinco soportes metálicos.

El laberinto tiene muchos significados para mí. Puedo esconderme en él y nadie puede encontrarme y puedo salir sin que nadie lo note. Si me gusta mi visitante el laberinto se vuelve un medio de seducción, lo que yo llamo una trampa tierna.⁶¹

El sistema de luz de la fábrica nunca se ha reemplazado. Cada máquina de coser contenía su propia lámpara fluorescente así que existen lámparas colgando sobre el lugar donde antiguamente se trabajaba. Estas reliquias eléctricas permiten

ajustar la iluminación del inmenso espacio a voluntad de Louise Bourgeois dividiéndolo en zonas independientes. Louise Bourgeois siente que tiene el dominio absoluto de ese lugar.⁶² En el aislamiento perfecto del estudio, las relaciones entre las obras de arte son muy claras y están dotadas de un inmenso orden experimental. El estudio es como el laboratorio de un explorador e investigador de formas orgánicas. Este gran espacio le permite guardar la totalidad de su obra. En este sentido, nos habla del problema del escultor a la hora del almacenaje y lo compara con la crianza de los hijos:

El escultor es alguien que necesita un lugar donde almacenar. Una vez se ha realizado la obra, en primer lugar es un negocio que queda inactivo, está escondido, no está en camino, y en segundo lugar los escultores protegen su obra. El almacenaje para mí es casi la primera preocupación de un escultor. En la actualidad este asunto no me preocupa en absoluto, pero anteriormente sí lo hizo. Porque cuando yo no vendía, y estaba criando a mis niños, mis esculturas no tenían ningún lugar a dónde ir. Pero hoy, Robert Miller vende todo. Sin embargo, durante 30 años yo no vendía. ¿Así que me volví como una ardilla - ¿entiende? con todas sus nueces juntas - ¿entiende? Todas estas esculturas que están aquí [en el taller] son mis niños; ellos no están listos para entrar en el mundo⁶³

Su estudio actual le permite realizar obras de un tamaño sin precedentes en su trayectoria tales como *Twosome* de 1991, sus arañas de los años noventa , y las Cells.

Así lo expresa en una entrevista que le hizo en el año 2003 Jacqueline Caux:

JC: En cuanto al problema práctico del espacio... puede usted hablarme de las motivaciones que han influido en los cambios de su estética?

LB: Ha estado determinado por reglas muy simples. Por ejemplo, cuando yo llegué a América, como ya le he dicho, vivíamos en dos habitaciones, yo no podía hacer una escultura monumental en dos habitaciones ... (se ríe) El primer día que llegué, hice algunos dibujos. Después nuestra familia creció y el espacio de los apartamentos creció, entonces pude hacer cosas más grandes. Los materiales han seguido paso a paso el camino del espacio que yo disponía. Hoy día estoy muy orgullosa del tamaño de mi taller que es muy grande. Tiene un sótano que es muy grande. Me permite emplear todos los materiales. Me permite hacer de todo excepto la escultura monumental al aire libre. A fin de cuentas, el último taller que se puede tener, está afuera. Esta es la razón por la cual al principio trabajaba sobre el tejado, porque era el único acceso al aire libre. Las Arañas están hechas para colocarlas fuera porque en ese momento han tocado la arquitectura.⁶⁴

Louise siente una gran necesidad de retiro, de soledad transitoria y de refugio.

El retiro o aislamiento es un mecanismo de defensa que utilizan las personas ante la dificultad y tensión que en ocasiones crea la relación social. En este sentido, el taller

no sólo es el lugar donde crea sino también es una guarida, como sus propias esculturas, un "lair".

Para mí los conceptos de lo privado y el retiro [el aislamiento, la soledad] son cosas diferentes. Yo tengo una intensa necesidad de retiro - un intenso miedo de intercambio con otras personas. Toda mi necesidad es tomar refugio. Es muy difícil para mí tratar con las personas, y yo más bien me olvido de ellas y vivo sin su intervención.⁶⁵

Jacques- Louis Binet: Usted habla sobre su estudio como si fuera una "guarida", un nido, un asilo. Existe una relación común entre el estudio, la casa, y las "guaridas" en cuanto a la noción de protección contra la angustia del mundo exterior?

[L.B.]Eso es verdad, pero no en el sentido estricto del término. Uno es una metáfora del otro. Uno es un suplente para el otro. Siempre que yo me siento descorazonada sobre mis relaciones con mis amigos o familia, mi estudio se vuelve mi asilo. Así es como mi obra de arte me da energía. Ellas son fuentes de energía eso me permite tratar con la vida y yo encuentro la vida bastante difícil. (...)El estudio es una metáfora de la casa, de la vida. Es siempre un paso del pasivo al activo⁶⁶

Como ya dijimos, el tema de la guarida como lugar de protección ha sido tratado por la artista a lo largo de su obra y ya ha sido mencionado en otro lugar de la tesis. Recordemos el significado que tiene para ella:

Stuart Morgan: Cómo defines el "lair" [la guarida]?

L.B: Es un lugar para ir, un lugar al que necesitas ir, una protección transitoria.

Cuando experimentas el dolor, te puedes retirar y protegerte. Pero la seguridad de la guarida también puede ser una trampa.⁶⁷

Louise Bourgeois es una artista infatigable a la que le interesa, como existencialista que es, su propia vida, experiencia y acción, siendo para ella el taller el lugar para la acción. Considera la tenacidad como un fin en sí mismo y en este sentido podríamos decir que Louise se refugia en su actividad artística. Allí ella se encuentra segura, independiente y vive en un mundo de su propia fabricación donde toma sus decisiones.

Las madejas de lana son un refugio amigable, como un tejido o un capullo. La oruga, recibe la seda de su boca, construye su capullo y cuando lo ha completado muere. El capullo ha agotado al animal. Yo soy el capullo. Yo no tengo ego. Yo soy mi trabajo.⁶⁸

En mi arte, vivo en un mundo de mi propia fabricación. Yo tomo las decisiones. Tengo el poder. En el mundo real, yo no quiero el poder.⁶⁹

La escultura, como el sexo o el amor, es la afirmación, un esfuerzo por inventar métodos e instrumentos "para demostrar lo que eres". *Un deseo feroz de independencia está presente en toda la obra.*⁷⁰

Al abordar la teoría de Melanie Klein, se menciona el valor de refugio que tiene para el artista su trabajo como un modo de evolución privilegiado ante las dificultades de relación. Una defensa a donde desplazar su amor:

Muchas personas buscan solución a estas dificultades mediante el recurso de reducir su capacidad de amor “negándola” o suprimiéndola, y evitando toda emoción fuerte. Otras escapan a los peligros del amor desplazándolo predominantemente de las personas a los objetos. El desplazamiento del amor a las cosas e intereses forma parte del crecimiento normal. Pero en algunos se transforma en el método principal para manejar conflictos, o mejor, para evitarlos. Todos conocemos al individuo que se rodea de animales, al coleccionista apasionado, al científico, al artista y otros seres capaces de un gran amor y hasta de sacrificios por los objetos de su devoción o por su tarea favorita.⁷¹

A sus ochenta y seis años de edad, según dijo a Donald Kuspit en una entrevista, únicamente deja su casa para ir a su estudio de Brooklyn diariamente de 8:30 de la mañana a 17:30 o 18:00 de la tarde acompañada de su asistente Jerry Gorovoy. Hasta que sus condiciones físicas se lo han permitido ha trabajado en un ambiente solitario aunque siempre se ha aprovechado del trabajo y gran conocimiento de técnicos profesionales para realizar su obra sobre todo cuando la demanda en el mercado del arte ha sido de gran magnitud.

Tengo que admitir algo terrible: Para desayunar tomo té con azúcar, y yo soy sumamente sensible al azúcar. Así aguanto hasta alrededor de las once (...) Sobre las ocho y media de la mañana voy en automóvil a Brooklyn, a mi estudio. Paso todo el día allí, hasta las cinco o las seis de la tarde. Tengo que estar completamente sola.⁷²

Desde hace muchos años, se ha negado a ir a sus propias exposiciones por no querer interrumpir su trabajo centrándose únicamente en su actividad artística en el taller y en su casa.

Si bien es cierto que desde 1982 su asistente Jerry Gorovoy colabora en sus obras y que ha contado con el servicio de canteros y profesionales del metal para la realización de algunos de sus trabajos, también es cierto que continúa realizando

físicamente sus obras y que esa es la razón por la que en la actualidad lo principal de sus trabajos sean dibujos y esculturas realizadas con tejidos.

Louise Bourgeois, da mucha importancia al espacio del taller; es la primera casa de sus obras escultóricas, y es en él donde más significado tienen.

Yo diría, entre paréntesis, que las obras de arte son mucho más bellas y mucho más significativas en el taller del artista que en los museos. El mejor sitio para las obras de arte es el lugar donde han sido creadas y ningún museo del mundo puede reemplazar la belleza del lugar donde han sido fabricadas. Esto es verdad para todas las obras.⁷³

En este sentido, al hablar de las funciones que cumple el taller en la mediación con su dolor, podemos afirmar que es el lugar donde Louise satisface su necesidad de retiro y el lugar para la creación de su obra escultórica. Es su guarida, fuente de energía y de acción uniéndose en ese lugar vida y trabajo, pasado y presente.

4.5. LA REPETICIÓN

Entre las declaraciones que Louise Bourgeois ha hecho sobre la repetición, encontramos algunas que hacen alusión a la compulsión de repetición lo que nos lleva a comparar la función que para ella tiene con aquella que tiene a nivel psíquico en el trauma.

La compulsión de repetición es la marca del trauma; es un mecanismo inconsciente que hace volver al sujeto a los mismos escenarios del acontecimiento traumático una y otra vez. Es un dispositivo que autores como Otto Fenichel han dicho que se da con el fin de liberar la herida traumática, aunque al volver reaparece en el sujeto el instinto de muerte o malestar emocional intenso. Desde la psicología se distingue dentro de la misma entre la pura reproducción del recuerdo y la reelaboración:

Con la expresión de compulsión* de repetición (principio de repetición o también “automatismo de repetición”), Freud designa un mecanismo de reproducción inconsciente de estados o de experiencias psíquicas anteriores, a menudo cargadas de afectos* negativos. Es la frecuencia de estas repeticiones incoercibles en las neurosis traumáticas*, en la cura analítica, que le ha llevado a postular la existencia de una pulsión* de muerte, que constituye, junto con la pulsión de vida (principio de placer*) a la que se opone, uno de los principios directores de los procesos psíquicos.⁷⁴

En efecto, la *repetición* desempeña un papel principal en el trabajo psíquico del trauma; (...) persisten fijaciones que hacen volver al sujeto al acontecimiento traumatizante y traban su desarrollo o determinan síntomas. Por lo tanto, el objetivo consistirá, no sólo en *recordar* y *repetir* para llevar a la conciencia un hecho reprimido patógeno, sino también en *reelaborar* (*durcharbeiten*) el recuerdo así reconstituído⁷⁵

A tenor de sus declaraciones se hace evidente a cualquier observador que el trabajo de Louise Bourgeois, a lo largo de su extensa trayectoria, vuelve una y otra vez a los acontecimientos traumáticos de su infancia y que no se limita a revivirlos sino que los reelabora a través de las imágenes que configura y de la creación de sus símbolos. “Toda mi obra de los últimos 50 años, todas mis sugerencias han encontrado su inspiración en mi infancia”⁷⁶ dice la artista. Apreciamos que en su caso la repetición está unida a un compromiso tenaz y profundo de reconstrucción personal a través de formas poéticas como la metáfora o la ironía y de la materialidad de sus obras siendo así como trata sus emociones y su experiencia vital.

Louise Bourgeois se sentía particularmente enfadada con su padre y este resentimiento aparece repetidamente. Ella usa la repetición en sus escritos, en sus dibujos y en sus esculturas. En los temas que trata y en las imágenes que elabora. La artista ha declarado que la repetición es su manera de manejar el miedo, el modo de manejar sus obsesiones:

Tengo que repetir; repetir y repetir. Es importante para mí. Nunca me canso de repetir. Estoy acostumbrada a ello. Es así como manejo el temor.⁷⁷

Si somos muy compulsivos, todo lo que tenemos a nuestra disposición es repetir⁷⁸

La compulsión de repetición resulta dolorosa para el sujeto en primera instancia porque vuelve a apoderarse de él una gran vulnerabilidad emocional. Sin

embargo, el paso del tiempo unido a la repetida confrontación de las emociones da como resultado la relectura de los acontecimientos y la reconstrucción del individuo sobre unas bases más sólidas ya que en la reelaboración del trauma van introduciéndose elementos de significado que son menos dañinos.

Si bien es posible que los miedos y acontecimientos traumáticos se enmascaren bajo nuevos temas concatenados o relacionados con dichas vivencias, la intención de Louise Bourgeois es avanzar y que lo racional vaya ganando terreno por medio de su exorcismo escultórico a la compulsión de repetición inconsciente e irracional.

Louise Bourgeois trabaja en serie y la repetición y variación se da en las obras escultóricas creadas en un mismo periodo de tiempo con los mismos materiales y similares aspectos formales tal y como hemos visto en el apartado dedicado a la cronología y clasificación de su obra. También hay series que agrupan trabajos realizados en diferentes momentos como son las *Femme Maison*, *Spiral Woman*, *Labyrinthine Tower*, los *Lair*, *Femme Couteau*, *Fallen Woman* y *Nature Study*. Esta repetición constante responde a una necesidad nunca del todo satisfecha de expresión, al considerar que ésta falla:

¿Cómo sabes que la obra está acabada?
Nunca termina. El asunto nunca se agota.⁷⁹

Si se me pregunta qué es lo que quiero expresar, entonces todo esto cobra más sentido. Ahí existe un misterio del que al menos podemos hablar, puesto que durante toda mi vida he querido decir siempre la misma cosa. La consistencia interna es el examen del artista. La decepción repetida en su expresión es lo que le mantiene en movimiento.⁸⁰

Louise Bourgeois relaciona la repetición con la imperfección, con el hecho de que los temas que a ella le interesan no terminan nunca y es su necesidad de perfección lo que le hace seguir y seguir insistiendo. Persigue muy tenazmente el

conocimiento de sus emociones o temas de su interés y nunca se cansa de ellos.

Cuando consigue la perfección formal, entonces, pasa a otra cosa.

JC: Usted me habló de la imperfección como de una noción dinámica.

LB: La imperfección es lo que hace avanzar. Yo trabajaré una pieza otra vez, otra vez y otra vez, hasta que sea perfecta. La imperfección es un aspecto que sirve como motivación. Es por este motivo que yo trabajo en serie. Al fondo del taller está la obra *The Arch of Hysteria*; yo he hecho una docena de ellas porque no llegaba a producir lo que yo quería. Es este sentido de la imperfección el que me hace continuar. No puede dejarse. Es una especie de inexorabilidad que poseo. Yo no me canso de las cosas. Un tema es una cosa eterna que regresa como algo que hay que tejer. Lo hago, lo rehago y lo vuelvo a hacer otra vez. Y después, si no está perfecto, lo destrozo. Esto tiene que ver con el tema de Penélope que tejía su tela durante el día, mientras esperaba a su marido, y la destejía durante la noche. Teniendo en cuenta la acción de tejer nosotros somos los tejedores...

Esto quiere decir que hay un tipo determinado de interés, y que se es fiel al tema. Se regresa todo el tiempo al tema hasta que esté perfecto. Y cuando ya está perfecto, se hace otra cosa.⁸¹

Louise dice que en su obra siempre hay un peligro, una amenaza con la cual se puede tratar y negociar pero que no se puede evitar ni aniquilar. El cambio total no existe dice Bourgeois apuntando con esta afirmación a la dificultad para eliminar totalmente el dolor de lo traumático. De acuerdo con las ideas de Lacan sobre la función de la sublimación, el tratamiento que a través del arte se hace del trauma lleva consigo la repetición a la que nos referimos porque en tanto que sustituto simbólico de la realidad el arte tiene sus límites para restablecer al sujeto.

El arte es un intento de liberación que nunca alcanzamos. Es por eso que el arte nunca se da por concluido.⁸²

Louise dice que ella es una persona muy compulsiva y que la escultura alivia momentáneamente un dolor que siempre vuelve; compara su efecto con el de un sedante, un calmante de duración limitada que requiere ser administrado a diario.⁸³

4.6. EL VALOR ESTÉTICO

Louise Bourgeois se ha manifestado de distintas maneras a propósito del valor estético de la obra de arte. En términos generales podemos afirmar que tiene como

función compensar el dolor y en ese sentido resulta beneficioso. Desde esta posición Bourgeois se acerca a las ideas que Freud manifestó sobre la belleza como fuente de felicidad y principio de placer. Freud, como primera vía para conseguir la felicidad, mencionó el amor entre las personas. Según él este es un modo inigualable para obtener placer o felicidad pero también mencionó el goce de la belleza como vía para lograr la satisfacción. Ya se trate de la belleza de las formas de la naturaleza o de las creaciones artísticas, la apreciación de la belleza es una fuente de felicidad y de placer para el que la contempla.

Louise Bourgeois dice que uno de los sentidos más importantes para ella es la vista. Su ojo⁸⁴ va en busca del placer y su obra escultórica está en consonancia con su mirada. Su obra escultórica es generadora de un gran placer sensual y todo placer siempre es un triunfo, una compensación del sufrimiento. Louise Bourgeois diferencia entre la belleza activa y la belleza pasiva. Se entiende por belleza activa la capacidad de crear belleza, siendo ésta la función del artista que al igual que Freud relaciona con el amor:

¿Qué diría una feminista sobre la belleza?

En primer lugar, debo hacerle algunas preguntas. ¿qué quiere decir? ¿Se refiere usted a la belleza activa o a la pasiva? Porque existe una diferencia entre ambas: una cosa es ser observada porque se es bella y otra, la función de artista, es crear la belleza.⁸⁵

La belleza tiene que ver con el amor, ¿no cree?. Quizá sea un elemento religioso. Cristo murió por amor. Quizá sea una tragedia religiosa.⁸⁶

Existe una relación amorosa recíproca entre ella y su obra que es común a todo artista. Louise Bourgeois dedica todo su tiempo y pensamiento a su obra y ésta le da a cambio su hermosura. Sería como si Louise se enamorara de su propia obra y a la postre de sí misma, tal y como le ocurrió en la leyenda a Pigmalión con su estatua. Existe un fuerte amor por la imagen que para la artista es semejante a la adoración

religiosa. El propio Pigmalión en su monólogo se equipara a Narciso, enamorado de la imagen que recibe de sí mismo. Estaríamos hablando de embelesamiento, de enajenación a través del placer.

La obra escultórica de Louise Bourgeois tiene una gran capacidad de seducción tanto para la artista como para el espectador. Gusta tanto a personas interesadas en el arte como a personas no familiarizadas con él quizás por su carácter figurativo, su gran expresividad y el poder de empatía que genera. Este éxito es fruto de un gran trabajo y dedicación, siendo una compensación y sobre todo un privilegio que tiene la artista por su capacidad de atraer tanto a sí misma como a los espectadores.

Considera que a través de la belleza en el arte se recoge el sentimiento íntimo del artista coincidiendo nuevamente con Freud en cuanto a que la obra es capaz de recoger la personalidad del artista.

Vinculado a la belleza está el que la obra contenga cierta magia. Según dice ella: “Si la obra encierra alguna magia, la considero fructífera.”⁸⁷ Es bello el ver que una escultura que has realizado con tus propias manos escape de ti y hechice. La magia presupone la ficción, habitar el símbolo, la leyenda, que en el caso de Bourgeois recrea su biografía a través de un lenguaje “universal” haciéndonos partícipes de ella.

Al revisar sus esculturas notamos que el dolor o malestar y el placer se dan muchas veces unidos, simultáneos y la belleza se ve como la fusión entre lo emocional y lo racional.

En su caso la belleza también es un aprendizaje. Un camino de comprensión, de resolución de problemas, la gratificación por un esfuerzo. Ella intenta seducir por medio de su obra aunque considera, contrariamente a nosotras, que no lo consigue:

En cuanto a la observación como lo opuesto a la creación, experimento la belleza de un modo oscilante. En primer lugar, veo la belleza dentro de las operaciones intelectuales de la mente: la perfección de la lógica, el aprendizaje, la comprensión y el convencimiento. En segundo lugar, el principio de placer puede producir belleza a través del cuerpo, del corazón y de nuestros cinco sentidos. (...) Estas instancias fugaces de la memoria pueden también ser un tipo de belleza.

Según mi mente experimenta la dualidad de lo subjetivo y lo objetivo, mi sentido de la belleza oscila entre ambos. Yo me niego a elegir uno de ellos, puesto que aunque soy una mujer de emociones, todavía anhelo convertirme en una mujer de cariz racional. Me debato entre estos dos extremos, y he aprendido a aceptar ambos. La seducción es la fusión armónica de ambos y es la mayor de todas las artes. La escultura que es mi *raison d'être*, está motivada por mis intentos obsesivos y siempre fallidos de seducir.⁸⁸

Los temas que ella aborda tienen que ver con aspectos dolorosos de su vida pero la manera de tratarlos escultóricamente da como resultado formas atractivas como las que presentan sus obras de mármol y bronce con sus superficies redondeadas y pulidas de gran erotismo. Nos referimos a *Sleep II* de 1967, *Germinal* de 1967 o *Cumul I* de 1969. El cuidado en la elección y tratamiento de la piedra y el realismo con que representa partes del cuerpo como manos que se agarran entre sí, piernas, orejas u ojos, se acercan a la perfección y generan asombro y placer. Sus enormes arañas, sus esculturas de tela rellena, de acero con pátinas plateadas y doradas, los espejos pivotantes...son fuente de goce ante nuestros ojos por la relación que se da entre el orden y la diversidad que presentan. Hay un fuerte control de los aspectos perceptivos que vinculados producen sentido.

Louise Bourgeois tiene un modo distinguido de configurar, seleccionar y disponer los elementos que forman su obra escultórica: puede mostrar un cuerpo suspendido en el aire, una escultura de piedra en la que la calidad de la talla es muy precisa, unas esculturas u objetos que se muestran como si fueran árboles colgantes.

Y ¡Qué decir de las Cells!; habitáculos donde el espectador actúa como voyeur y queda sumergido en la observación de los objetos que intervienen. Cada objeto que hay en estas instalaciones por sí sólo, resulta interesante y curioso. Produce en nosotros una seducción morbosa que reaviva nuestra curiosidad e imaginación todo ello aislado de su entorno por una iluminación de gran efecto emotivo. El espectador se encuentra absorto en la observación de las asociaciones visuales y semánticas que promueven los diversos objetos uniéndose redención y tragedia. La propia artista ha declarado que estos escenarios que consiguen ambientes angustiosos representan diferentes tipos de dolor: el físico, el intelectual y el psicológico.

En los trabajos de Louise Bourgeois la contundencia tiene que ver con la tensión que se introduce por medio de compensaciones entre elementos formal y semánticamente opuestos. De su obra emana siempre cierta sensación de peligro, misterio y morbosidad. Es una obra que como la propia artista, tiene gran fuerza, así como gran resonancia psicológica.

El acabado, el grado de concreción de la forma, llega cada vez a cotas más altas. Según dice “Lo único que cuenta es si el resultado es válido desde el punto de vista plástico.”⁸⁹ *The Sail* de 1988, con su gran pulimento y lo netamente que se distinguen los huecos es un ejemplo en este sentido:

Está bastante acabado, mucho más de lo que lo están mis piezas normalmente. Me gustó hacerlo muy acabado. (...) He descubierto que se gana algo de autoestima haciendo las cosas perfectamente limpias (...) Soy capaz de disfrutar con la limpieza. La terminación significa limpieza, que lo haces perfecto. Soy capaz de disfrutarla ahora, en el pasado no lo era. No me relajaba suficientemente para terminarlo y dejarlo limpio.⁹⁰

4.7. DE LO ÍNTIMO A LO SOCIAL. EL RECONOCIMIENTO DE LA ARTISTA Y LA AUTONOMÍA DE SU OBRA

La totalidad de la obra escultórica de Louise Bourgeois es una conversación continua entre lo íntimo y lo público y en ella hace un recorrido que va desde su interior al exterior, desde el espacio psíquico al espacio social del arte.

Louise proyecta su intimidad en sus esculturas y éstas se instalan en la cultura. En este sentido se manifiesta el título que Lucy Lippard dio a un artículo publicado en la revista *Artforum* en 1975 “Louise Bourgeois: From the inside out” [Louise Bourgeois: Del interior al exterior]⁹¹. Ahora bien, el hecho de exponer ha sufrido una evolución en Louise Bourgeois: desde 1941, fecha en que comenzó a realizar obra personal hasta 1964, hizo únicamente cinco exposiciones individuales de escultura. Entre 1964 y 1974 no hizo ninguna exposición individual escultórica y entre 1974 y 1982 realizó seis. El mundo del arte de esa época estaba dominado por los hombres. No obstante, teniendo en cuenta el carácter discreto y la necesidad de retiro de esta artista, parece que Louise se sintiera más cómoda trabajando para sí misma sin pensar en el mercado del arte. Así valora como un aspecto beneficioso tanto para su obra como para ella misma el hecho de no haber sido parte activa en sus comienzos en el ámbito de las galerías y ventas.

El primer suceso afortunado de mi vida consistió en que el mercado artístico decidió dejarme a un lado, así que me quedé sola para trabajar a mi aire durante quince años. No creo que fuera ignorada, sino más bien que tuve el privilegio de gozar de mi propia intimidad. Hecho éste que fue capital para mí.⁹²

Tengo un complejo de culpabilidad a la hora de promover mi obra, y tanto es así que cada vez que estaba a punto de hacer una muestra, sufría algún tipo de ataque; de modo que decidí sencillamente no intentarlo más. Tenía la sensación de que la escena artística pertenecía a los hombres y de que yo estaba, en cierto sentido, invadiendo sus dominios. Por ello, hacía las obras y después las escondía. Me encontraba más cómoda si las escondía, aunque al mismo tiempo, nunca destruí ninguna. Guardé cada pieza.⁹³

En el mundo del arte las mujeres tenían que trabajar como esclavas, mientras que muchos hombres ascendían a los puestos más altos sólo por su encanto. Y eso dolía. Ser joven y guapa

no ayudaba en nada a una mujer, ya que la escena social y comercial estaba en manos de mujeres, mujeres que tenían dinero y que buscaban una forma de entretenimiento.⁹⁴

Los patronos del Museum of Modern Art (MOMA) no estaban en absoluto interesados en una joven de París. No se sentían adulados por la atención que les mostraba, no tenían el más mínimo interés por sus tres hijos... Es decir, que en términos sociales, por aquel entonces nadie me necesitaba. Preferían a los hombres y, entre éstos, a los que no decían estar casados; artistas que pudieran ir solos y se encargaran de entretenerles⁹⁵

Ahora [1988] todo ha cambiado, y son hombres jóvenes los que están de moda: mujeres mayores y chicos jóvenes.⁹⁶

Su obra escultórica era menos un diálogo con el público que un monólogo íntimo que poco a poco se hizo audible. Y dentro de su mecanismo terapéutico el público no era una parte necesaria.

Yo soy una persona secreta y la cantidad fantástica de trabajo que muestro ahora ha sido hecha durante un período de diez o quince años. La idea de mostrar mi obra no entra en el mecanismo de mi funcionamiento.⁹⁷

Yo no exijo a mi trabajo que sea una comunicación, porque eso es como un juego. Yo no juego al juego de la comunicación, porque de esta manera me traicionaría como sucede en el caso de los enamorados.⁹⁸

Un aspecto primordial en el trabajo de expresarse con libertad desde lo íntimo a lo social y de crecer profesionalmente ha sido el estar radicada en New York. Esta ciudad le permitió abordar “asuntos que en Francia me hubiera avergonzado tratar”⁹⁹

En Nueva York encontré un ambiente artístico floreciente. En este entorno nació mi deseo de conseguir una reputación como artista.¹⁰⁰

Como ya dijimos al referirnos a su biografía, en 1982, a los 71 años de edad, con motivo de su exposición retrospectiva en el MOMA contó por primera vez públicamente su infancia traumática. Hasta ese momento había interpretado sus obras escultóricas en relación a su vida de una manera fragmentada, no pudiéndose percibir la gran significación vital que éstas tenían para ella. Faltaba conocer lo que motivó la dirección que había tomado su arte: la historia de su infancia. Desde 1982 y hasta el día de hoy ha realizado cantidad de exposiciones por todo el mundo, declaraciones

públicas, films, vídeos y entrevistas en revistas de arte. Se han publicado fragmentos de cartas, escritos poéticos, fotografías, canciones etc. Louise Bourgeois ha dado a conocer públicamente a la edad adulta su niñez, que ella considera traumática. Sus declaraciones son un signo de valentía y de superación de sus miedos, además de un dato importante para entender y valorar el mecanismo terapéutico que ha seguido consecuentemente por medio del arte.

Considera que la obra de arte debe hablar por sí misma y que por consiguiente no es necesario que el artista diga nada sobre la pieza. Sin embargo en su caso ha declarado su deseo de explicar el porqué de sus obras: “yo quiero explicar por qué hice la pieza”¹⁰¹, dice.

Yo soy una mujer sin secretos... Algo privado no debe ser un riesgo, debe ser un resultado, debería ser entendido, resuelto, empaquetado y acabado¹⁰²

Yo desearía poder hacer mi vida privada más pública, para perderla de esa manera¹⁰³

Debemos agradecer su generosidad al habernos mostrado lo que ha ido conociendo y concluyendo sobre sus sentimientos y obra. En sus constantes viajes a lo profundo de sus emociones nos pone frente a las nuestras. Partiendo de ella misma, se distingue por su capacidad para objetivar fuerzas que la condicionan y la perturban. Su obra es muy personal pero al mismo tiempo es universal porque habla desde lo que es común a todos los humanos. En su obra escultórica existe un elemento de veracidad que compromete al espectador y presumimos se relaciona con su sinceridad.

En atención al carácter universal de su obra, el crítico de arte, Thomas Mc Evilly ha puesto en relación esculturas de esta artista con imágenes religiosas de la antigüedad, del arte paleolítico, del arte pre-colombino, arte Egipcio, arte indú, y del

arte de sociedades matriarcales de todo el mundo, tanto por su afinidad icónica como formal, vínculo que hemos apuntado a propósito de obras como *Belly* de 1984 y *Harmless Woman* de 1969 en relación a las Venus prehistóricas¹⁰⁴.

Aunque Louise dice que ella no trabaja para el público sino para ella misma, podemos apreciar que con el pasar de los años su escultura ha evolucionado hacia un mayor diálogo con el espectador. La necesidad de la artista de realizar obras de mayor tamaño y de dotar a las Cells de una escala que permite que funcionen como habitáculos posibilita que el espectador se introduzca en algunas de ellas y las aprecie desde dentro, a través del recorrido. Así también las enormes arañas de acero y de bronce que realiza a mediados de la década de los 90 tales como *Maman* de 1997, *SpiderIV* de 1996, *The Nest* de 1994, *Spider V* de 1999, *Spider III* de 1995, *Spider* de 1994, son esculturas que nos ofrecen un frágil cobijo como la madre protectora que representan. Semejantes a la estructura de una cúpula orgánica, permiten al espectador situarse en su centro o atravesarlas tangencialmente.

En las Cells considera al espectador como alguien activo. Aunque en los museos no permitan entrar en el interior de muchas de ellas, algunas están pensadas para que se deambule por su interior y se experimente en términos tanto físicos como mentales una confrontación consigo mismo, una revelación de su propio conocimiento, que la artista ve como una manera de exorcismo o revelación de sus males. Para ella es importante que su obra emocione al espectador y en este sentido cobraría aquí importancia la frase que dijera un artista tan distante a Bourgeois como es Marcel Duchamp: “es sólo con el espectador que la obra se completa totalmente”¹⁰⁵.

Eso que el visitante piensa y siente me interesa. Pero yo no hago las cosas para la gente, yo hago las obras para mí misma. Esto tiene que ser entendido. No soy un profesor. No quiero predicar o convencer. Lo que yo quiero es ejercer el derecho de afirmación, que es muy modesto. Muy modesto. Si el espectador está tratando de averiguar lo que quiero decir, ellos mismos se quedan fuera del juego. La persona tiene que ser libre y ver la obra en contacto con sus emociones, con su intelecto. El punto es que tengan una reacción cuando vean la obra. Si ellos dicen, "Eh, esto me molesta, de repente estoy respirando más rápidamente", o "estoy sobresaltado", me gusta. Yo no quiero que ellos estén interesados en mí, quiero que ellos estén interesados en lo que yo he hecho. Si la obra les molesta, realmente tengo éxito. Si no les molesta, siento que no consigo la comunicación. El que ellos no reaccionen me hace sentirme sola.¹⁰⁶

Louise considera que el arte no es comunicación. Se trata de un lenguaje con códigos propios donde el espectador aplicará su propia interpretación de la obra.

En realidad, el logro final consiste en establecer una comunicación con una persona. Y yo fracaso en dicho objetivo¹⁰⁷

El hecho de que Louise haya expuesto lo más personal de su vida y nos haya explicado lo que ha investigado sobre el trauma, el dolor, el miedo, la familia, los celos...por medio de la acción escultórica y sus palabras puede hacer que el público también se pare a pensar en estos mismos aspectos de su vida funcionando así como una suerte de espejo en el que el espectador puede mirarse e identificarse, siendo ahí donde la obra se muestra "universal" y "mirada" al espectador, de acuerdo a los términos en que define el arte Jacques Lacan. Esta reflexión que el arte promueve, puede considerarse en cierta manera como una invitación a un trabajo de introspección y autoconocimiento que el espectador, si accede a seguirlo, puede continuar por distintos medios.

En cuanto al reconocimiento de esta artista, podemos decir que su obra ha sobrevivido a 40 años de discriminación, de gloria, de lucha y de olvidos intermitentes. Actualmente está considerada como una de las artistas más importantes del arte contemporáneo occidental estando presente en museos, galerías, instituciones, fundaciones, y colecciones de arte de todo el mundo.

Me gustaría hablar en torno a la búsqueda del éxito y la búsqueda del fracaso entre los artistas. El éxito y el poder que se supone que todos anhelamos, y que raramente obtenemos, dentro del mundo artístico, ¿es diferente del que se da en otros ámbitos? Para el artista el éxito no significa poder, incluso si, en algunos casos, éste puede disfrutarlo tanto como el resto de las personas. El artista no es capaz de copar el poder ya que insiste en hacer lo que quiere, del modo en que quiere y cuando quiere. Esta actitud egocéntrica le mantiene encerrado en sí mismo o dentro de un reducido grupo donde encuentra una aprobación mutua que intercambia con el resto de miembros del grupo -yo apruebo tus métodos si tú apruebas los míos- lo cual, como todos sabemos, da lugar a un estado de equilibrio. Teniendo en cuenta lo modesto del propósito, este éxito puede alcanzarse con relativa facilidad; en cambio otra cosa bien distinta es el poder, que tiene más que ver con el deseo: el insistir en comunicarse con otros, imponer los propios deseos al hacer cosas por los demás, hacerlas en su contra o simplemente manipularlos para favorecer nuestros fines. Este es un estado que el artista nunca alcanza, en parte porque no es capaz o no puede aplicar sus esfuerzos para la consecución de ese objetivo: está demasiado preocupado por sí mismo y, por tanto, no alcanza a plantearse una relación objetiva y distanciada respecto al objetivo de su ambición.¹⁰⁸

Incluso si un pintor vende, si tiene una galería, un puesto como profesor y unos cuantos coleccionistas, funciona inmerso en un vacío: cuando se le compra, se hace por razones equivocadas, y si se le deja de comprar, las galerías le abandonan, mientras que los puestos de profesor se conceden en función de certificados denominados MFA y BFA^{109, 110}.

En varias declaraciones Louise ha dicho que “va a entrar en la historia y la eternidad”¹¹¹. Son sus esculturas y sus declaraciones escritas y grabadas las que pasarán a la historia. De todo ello se ha servido para mediar con su realidad, con su trauma, si bien muchos espectadores acceden únicamente a las obras que ella considera autónomas y suficientes:

La obra debería mantenerse por sí misma; inexplicablemente, después de abandonar el estudio, la pieza comienza una vida independiente para bien o para mal - la intención del creador carece ya de importancia -, el “mensaje” puede no ser comprendido u olvidado. El artista puede haber muerto hace mucho tiempo y la obra prosigue su camino.¹¹²

Notas: 4. FACTORES GENERALES ACTITUDINALES, DE PROCESO Y DE SIGNIFICACIÓN

¹ Para Louise Bourgeois los artistas tienen una incapacidad para crecer, lo que les hace vivir en un mundo de su propia fabricación donde se intentan expresar.

² CAUX, J., *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66'50''), Éditions du Seuil, Francia, 2003, p.113

³ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, Louise Bourgeois, Editorial Síntesis, S.A. , Madrid, 2002, p.100

⁴ Cit., MORGAN, S., MORRIS, F., *Rites of passage, Art for the end of the Century*, Mirosław Balka, Josep Beuys, Louise Bourgeois, Hamad Butt, John Coplans, Pepe Espaliu, Robert Gober, Mona Hatoum, Susan Hiller, Jana Sterbak, Bill Viola. Tate Gallery Publications, London, 1995, p.54

⁵ STORR, R., HERKENHOFF, P., SCHWARTZMAN, A., *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003, p.138

⁶ BOURGEOIS, L., op. cit., p.55

⁷ Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.

⁸ 2002. Declaraciones en archivo, Louise Bourgeois Studio, facilitado por Wendy Williams.

⁹ Cit., CRONE, R., *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich, 1998, p.105

¹⁰ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, "Select Diary Notes 1949-1954", Violette Editions, London, 1998, p.59

¹¹ Cit., CRONE, R., op. cit., p.37

¹² BOURGEOIS, L., op. cit., p.153

¹³ *Ibidem*, pp. 177-178

¹⁴ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.225

¹⁵ STORR, R., HERKENHOFF, P., y SCHWARTZMAN, A., *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003, p.10

¹⁶ Cfr., BOURGEOIS, L., op. cit., p.169

-
- ¹⁷ Cit., GOROVOY, J., *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p. 269
- ¹⁸ CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66'50''), Éditions du Seuil, Francia, 2003, p.74
- ¹⁹ Cit., GOROVOY, J., op. cit., p.76
- ²⁰ Cit., Ibidem, p.266
- ²¹ Cfr., BOURGEOIS, L., op. cit., p.157
- ²² Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.
- ²³ Ibidem
- ²⁴ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.156
- ²⁵ BOURGEOIS, L., op. cit., p.153
- ²⁶ KUSPIT, D., *Bourgeois(an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*, Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988, p.30
- ²⁷ BOURGEOIS, L., op. cit., p.34
- ²⁸ Ibidem, p.171,172
- ²⁹ Cit., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois.Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Aldeasa, Madrid, 1999, p.15
- ³⁰ Louise Bourgeois considera que el hecho de psicoanalizarse proporciona la posibilidad de entenderse y crearte como sujeto y no está reñido con el arte.
- ³¹ 2002. Declaraciones en archivo, Louise Bourgeois Studio, facilitado por Wendy Williams.
- ³² 2003. Declaraciones en archivo, Louise Bourgeois Studio, facilitado por Wendy Williams.
- ³³ 2003. Declaraciones en archivo, Louise Bourgeois Studio, facilitado por Wendy Williams.
- ³⁴ BOURGEOIS, L., op. cit., p.177
- ³⁵ CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66'50''), Éditions du Seuil, Francia, 2003, p.74
- ³⁶ PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de psicología*, Akal Ediciones, Madrid, 1998, p.151
- ³⁷ LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.-B., *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, D.), Ediciones Paidós Ibérica S.A., , Barcelona, 1996, orig.1967, p.222
- ³⁸ Como ya dijimos, Freud consideraba en sus comienzos que la energía se tomaba de las pulsiones sexuales aunque al final también incluyó a las pulsiones agresivas en su teoría de la sublimación según ha declarado Laplanche.

³⁹ BOURGEOIS, L., op. cit., p.100. Además, aunque no corresponda con nuestra acotación temporal, recordaremos que en el año 2005, realizó una exposición en Hauser & Wirth, London a la cual tituló “Sublimation”.

⁴⁰ CAUX, J., op. cit., p.77

⁴¹ KUSPIT, D., *Bourgeois(an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*, Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988, p.68

⁴² No podemos olvidar, de acuerdo con la teoría de Jacques Lacan, que el arte, siendo una representación simbólica es el lugar de mediación con la realidad. La obra de Louise Bourgeois, por medio de los órdenes descritos por Lacan de lo imaginario y lo simbólico (la representación), apunta a lo real, a lo traumático, a la ansiedad.

⁴³ “El papel curativo de la comunicación en la psicoterapia puede relacionarse parcialmente con la recodificación de la información sensorial y afectiva en formas compartibles, (...) Al hablar o escribir sobre los recuerdos traumáticos, el cliente crea de manera espontánea una interpretación episódica y la integración de los recuerdos sensoriales y afectivos antes inconexos. (...) La información sensorial almacenada de forma continua puede hacerse más discreta y categórica cuando se comparte y, a su vez, la información más accesible a otros módulos cognitivos que sirven para integrar y controlar la actividad mental. Para algunos basta con escribir las palabras o, incluso elaborar un diálogo mental con los recuerdos, aunque para la mayoría es importante la comunicación. La fuerza del lenguaje no está sólo en el acto externo, sino también en el interno: el uso de la “voz” para reconstruir, recodificar, establecer nuevas conexiones.” FREYD, J.J., *Abusos sexuales en la infancia. La lógica del olvido*, Ediciones Morata, S. L., Madrid, 2003, orig. 1997, p.152

⁴⁴ Como ya dijimos en la I Parte de esta tesis, Melanie Klein, Hanna Segal, Freud, Ernest Jones, W.R. Bión, D.Meltzer y J.A. Lorén entre otros, consideran la simbolización como un acto defensivo que utiliza la mente ante sus conflictos. Los símbolos exteriorizan las fantasías y las distinguen de uno mismo distanciándose así de él o ella su angustia persecutoria. Jung ha declarado que la función de los símbolos y la de los sueños es la de compensar la psique generando una conexión más apropiada entre el inconsciente y la conciencia. Los símbolos son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos dentro de la psique. Según Jung la asimilación de estos símbolos modificará la personalidad al igual que ellos tendrán que sufrir ciertas alteraciones y a este proceso lo llamó “proceso de individuación”. Por otro lado, tal y como vimos en la Parte I de esta tesis en el apartado 2.3.2., Schneider ha declarado que una metáfora visual puede ser el puente entre los objetos y los sentimientos.

⁴⁵ Cfr., DORSCH, F., *Diccionario de Psicología*, Editorial Herder, Barcelona, 1985, p.741

⁴⁶ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, Violete Editions, London, 1998, p.155

⁴⁷ BINET, J.-L., “The Studio-Homes of Louise Bourgeois or an autobiographical architecture”, *Cimaise n°242*, , s.f., p.44

⁴⁸ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997, Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.22

⁴⁹ Cit., VV.AA., *Oxford Art Journal*, Louise Bourgeois vol22 num2, Oxford University Press, Oxford, 1999, p.20

⁵⁰ BOURGEOIS, L., op. cit., p.79

⁵¹ Robert Pincus fue el primer crítico de arte en percibir este significado.

-
- ⁵² Cfr., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois.Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Aldeasa, Madrid, 1999, p.31
- ⁵³ Cfr., JODOROWSKY, A., *Psicomagia*, Siruela, Barcelona, 2005, p.11
- ⁵⁴ BOURGEOIS, L., op. cit., p.88
- ⁵⁵ Vid., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, op. cit., p.19-29
- ⁵⁶ Vid., CAUX, J., *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66'50''), Éditions du Seuil, Francia, 2003, p.56, 59
- ⁵⁷ Cfr., Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.
- ⁵⁸ Cfr., BOURGEOIS, L., op. cit., p. 13,14
- ⁵⁹ MEYER THOSS, C., *Louise Bourgeois*, Ammann, Verlag AG, Zürich, 1992, p.55
- ⁶⁰ Cfr., BINET, J.-L., "The Studio-Homes of Louise Bourgeois or an autobiographical architecture", *Cimaise n°242*, , s.f., p.46
- ⁶¹ GOROVOY, J., *Louise Bourgeois:Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997, p.160
- ⁶² Cfr., MEYER THOSS, C., *Louise Bourgeois*, Ammann, Verlag AG, Zürich, 1992, p.47
- ⁶³ Cit., GOROVOY, J., op. cit., p.160
- ⁶⁴ CAUX, J., op. cit., p.142
- ⁶⁵ MEYER THOSS, C., op. cit., p.137
- ⁶⁶ BINET, J.-L., op. cit., p.46
- ⁶⁷ BERNADAC, M.-L., *Louise Bourgeois*, Flammarion, París, 1996, p.65
- ⁶⁸ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997,Louise Bourgeois.Destruction of the father reconstruction of the father*, "Select Diary Notes 1949-1954", Violete Editions, London, 1998, p.173
- ⁶⁹ Cit., CRONE, R., *Louise Bourgeois:The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich,1998, p.41
- ⁷⁰ MEYER THOSS, C., op. cit., p.75
- ⁷¹ KLEIN, M., RIVIÈRE, J., *Amor, odio y reparación*, Paidós Horne S.A.E.,Buenos Aires, 1982, orig. 1937, pp.90-91
- ⁷² KUSPIT, D., *Bourgeois(an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*,Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988, p.29
- ⁷³ CAUX, J., op. cit., p.124
- ⁷⁴ PAROT, F., DORON, R., *Diccionario Akal de psicología*,Akal Ediciones,Madrid,1998, p.490

-
- ⁷⁵ KAUFMANN, P., *Elementos para una enciclopedia de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1996, orig. 1993, p.524
- ⁷⁶ BLUM, P., *Louise Bourgeois:Album*, Peter Blum Edition, New York, 1994, p.3
- ⁷⁷ Cit., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*, KINES Producciones, cop., Madrid, 2000, p.38
- ⁷⁸ MORGAN, S., *Louise Bourgeois*, The Taft Museum, Cincinnati, Ohio, 1987, p.9
- ⁷⁹ GREENBERG, J., JORDAN, S., *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003, p.17
- ⁸⁰ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, Louise Bourgeois, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.41
- ⁸¹ CAUX, J., op. cit., pp.142,147
- ⁸² Cit., ARRIOLA, M., *Escultura de Louise Bourgeois:La Elegancia de la Ironía*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, a.c. (MARCO), Monterrey, 1996, p.7
- ⁸³ Vid., BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, Violete Editions, London, 1998, p.265
- ⁸⁴ De acuerdo con la teoría de Lacan sobre el ojo y la mirada que expusimos en la I Parte de esta Tesis , el ojo se dirige a mirar en base a la falta y el deseo del sujeto y la obra se muestra como lo mirado, dándose entre la obra y su creadora una relación de reciprocidad.
- ⁸⁵ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, Louise Bourgeois, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.175
- ⁸⁶ Ibidem, p.176
- ⁸⁷ Ibidem, p.20
- ⁸⁸ Ibidem, p.172
- ⁸⁹ Ibidem, p.32
- ⁹⁰ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.172
- ⁹¹ Vid., LIPPARD, L. R. "Louise Bourgeois:From the Inside Out", *Artforum, March*, 1975, pp.26-33
- ⁹² BOURGEOIS, L., op. cit., p.80
- ⁹³ Ibidem, pp.53,54
- ⁹⁴ Ibidem, p.93
- ⁹⁵ Ibidem
- ⁹⁶ Ibidem, p.94

-
- ⁹⁷ GREENBERG, J., JORDAN, S., *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003, p.53
- ⁹⁸ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.162.
- ⁹⁹ GREENBERG, J., JORDAN, S., op. cit., p.33
- ¹⁰⁰ BOURGEOIS, L., op. cit., p.17
- ¹⁰¹ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.15
- ¹⁰² MEYER THOSS, C., *Louise Bourgeois*, Ammann, Verlag AG, Zürich, 1992, p.75
- ¹⁰³ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.151
- ¹⁰⁴ La interpretación de universalidad que ha hecho Mc Evilly sobre parte de la obra de Louise se podría relacionar con la visión de Jung sobre el arquetipo del “sí-mismo” que vimos al hablar de la arte-terapia. Jung identificó en diferentes culturas signos del arquetipo del “sí-mismo”. El “sí-mismo” se encuentra en el núcleo de nuestra mente y sirve para autorregular la psique. Es el arquetipo de la totalidad y aparece en el contenido de lo religioso, los mitos, los sueños y leyendas de todo el mundo. El Mandala y las representaciones de los dioses son símbolos arquetípicos del “sí-mismo”.
- ¹⁰⁵ Cit., BOURGEOIS, L., *Louise Bourgeois*. Musée d’art Contemporain in French, Lyon, 1990, p.12
- ¹⁰⁶ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M.-L., OBRIST, H.-U., op. cit., p.210
- ¹⁰⁷ BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*, Louise Bourgeois, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002, p.73
- ¹⁰⁸ *Ibidem*, pp.45,46
- ¹⁰⁹ MFA (*Master in Fine Arts*, master en Bellas Artes) y BFA (*Bachelor in Fine Arts*, licenciado en Bellas Artes).
- ¹¹⁰ *Ibidem*, p.46
- ¹¹¹ Film: GUICHARD, C., *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.
- ¹¹² BOURGEOIS, L., op. cit., p.22

ANEXO 1. TRÁMITES Y ENCUENTRO CON LOUISE BOURGEOIS EN SU CASA DE NEW YORK, 28 de septiembre de 2003

Al encontrarme realizando una tesis doctoral sobre Louise Bourgeois y teniendo en cuenta que es una persona que vive en la actualidad, pensé que tenía que intentar verla y contrastar con ella mis ideas sobre el valor de la escultura cuando funciona como mediadora entre la artista y su realidad de vida, más aún si esa realidad se ha vivido de forma traumática o difícil.

Me parecía muy importante el hecho de conocer a la persona sobre la cual estaba leyendo tantos catálogos y con la cual creía compartir estos valores sobre el arte. Pensé que las consideraciones tanto sobre su obra como sobre su persona, no podían estar fundadas únicamente en los vídeos o libros que había consultado. Toda esta información debía de pasar por un filtro que me pusiera en una situación más real ante el tema que estaba tratando. Este filtro era conocer directamente a la propia artista. Louise Bourgeois, no solo es un personaje artístico con mayúsculas, sino una persona de carne y hueso a quien tenía que comunicar en persona el trabajo de investigación que he estado realizando sobre ella. Me parecía honesto por mi parte informar a Louise Bourgeois sobre la atrevida investigación que estaba realizando sobre su obra y su persona. De algo tan íntimo como puede ser la reelaboración de los traumas por medio del arte, o el crecimiento que toda persona debe de hacer a lo largo de su vida superando situaciones de ansiedad. También quería decirle lo mucho que admiro tanto su obra como la pasión que comparto por su persona. Finalmente quería expresarle lo importante que ha sido para mí el conocerla.

Tras varios intentos telefónicos y después de enviarle una carta recibí un correo electrónico de la secretaria de Louise Bourgeois, Wendy Williams donde me invitaba a participar en el Salón de artistas y se me decía que les parecía muy interesante el trabajo de investigación que estaba realizando. También que a Louise Bourgeois le interesaría mucho conocerlo y que por favor se lo enviara. Les envié por correo postal el trabajo de investigación junto con las conclusiones de éste que traduje al inglés, para facilitar su lectura y hacer posible que esta información llegara a Louise Bourgeois, tal y como se me proponía en el e-mail. Mi trabajo de investigación con el cual finalicé el periodo de docencia de doctorado y obtuve la Suficiencia Investigadora cuyo título es: *Lo escultórico en relación al trauma. Louise Bourgeois*, forma parte a partir de la visita de la documentación que tienen en el despacho que se ocupa de recoger y gestionar todo lo que Louise Bourgeois, genera en el mundo del arte: Exposiciones, catálogos, archivo de la documentación generada, venta de obras etc.

Días más tarde llamé a Wendy Williams, secretaria de Louise Bourgeois, para conocer de primera mano en qué consistía la actividad del salón de artistas al que iba a acudir y concertar su fecha exacta. Wendy insistió en que no se permitían entrevistas ni preguntas. El Salón es un lugar donde desde hace más de veinte años todos los domingos Louise recibe a artistas que acuden con su obra o con un dossier para enseñárselo a ella personalmente y compartir el trabajo realizado.

El domingo 28 de Septiembre a las 3.30 entré a casa de Louise Bourgeois, junto con una amiga que iba a ser mi intérprete. Llevaba una escultura mía cuyo título es *Zapato con mirilla: "Se me perdió la sandalia en Olabeaga"* realizada en 1999 que considero el origen de esta tesis doctoral, una serigrafía titulada *Mecanógrafa* de

1996-2002 y 70 x 50cm para ofrecérsela como regalo a Louise Bourgeois y un dossier completo de mis trabajos artísticos en la confianza de que el idioma que compartíamos Louise y yo era el arte occidental y por medio de éste nos podríamos entender. Además yo quería que me conociera a través de mi obra y me comentara lo que a ella le parecía.



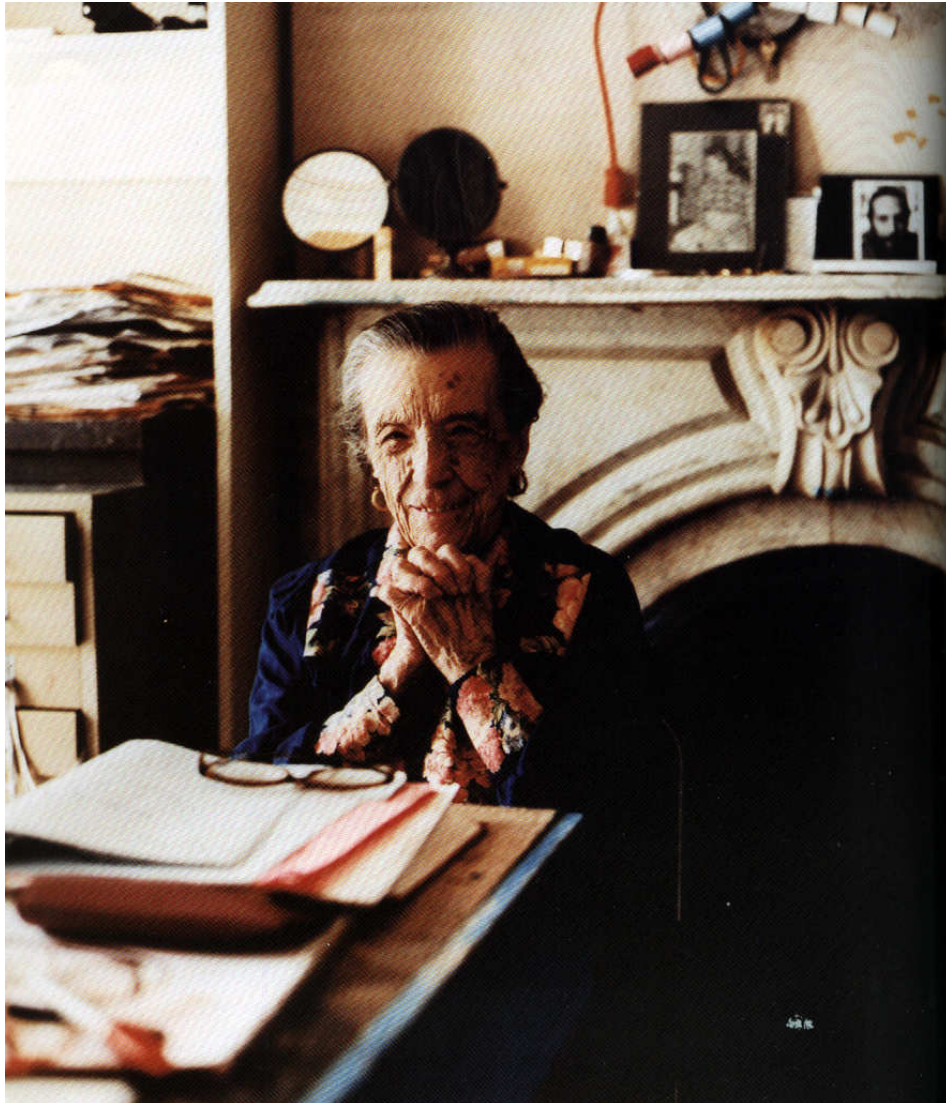
Louise Bourgeois con un diseño de látex hecho por ella, 1975.

Louise Bourgeois vive desde 1962 en el barrio de Chelsea en el 347 West 20th St . Es un barrio tranquilo con calles plácidas donde hay árboles y casas bajas de ladrillo rojo. Este barrio cuenta con ambientes múltiples según la zona. Su casa está situada en una calle muy tranquila a dos manzanas de la séptima avenida. En la fotografía en que Louise Bourgeois aparece vestida con uno de sus vestidos de látex se puede ver la calle donde vive.

En este barrio tal y como aparece en la guía Chelsea Art, hay 203 espacios de exposiciones de arte. Está el museo Dia: Chelsea, galerías que trabajan con artistas de reconocido prestigio en el mercado internacional del arte, como: Matthew Marks Gallery, Cheim & Read Gallery, Pace / MacGill and PaceWildenstein, Dorfman Projects, Gagosian Gallery, Galerie Lelong, Christine Burgin Gallery, Paula Cooper Gallery, Jeff Bailey Gallery, DJT Fine Art / Dom J. Tagliatella, Sean Kelly, Luhring Augustine Gallery, etc. La rehabilitación de almacenes industriales ha supuesto el desembarco de muchas galerías de arte, tal y como sucedió en los años 1970 en el Soho de esta ciudad.

En la puerta de la entrada de su casa hay unos motivos de forja hechos con varillas de hierro en forma de medio círculo. Estos motivos se repiten constantemente tanto en sus dibujos como en obras escultóricas como *Cumul I* de 1969, *Avenza* de 1968-69 , o *The Destruction of the Father* de 1974. Entrando, tras un pasillo largo hay una habitación pequeña donde estaba Louise Bourgeois sentada y apoyada sobre una mesita y formando un círculo las trece personas que ese domingo compartíamos el Salón. Al lado de Louise Bourgeois estaba su hijo Jean-Louis y justo en frente de ella se encontraba una ayudante que con una cámara de vídeo se ocupó de grabar el

acontecimiento y también de aportar algunos comentarios. Mi sensación allí realmente era muy excitante. Louise vestía una bata azul oscura con flores rosas, con la cual aparece en numerosas fotografías y vídeos que han sido tomados en su casa.



Louise en el cuarto de estar en New York.

Estaba situada en el mismo lugar donde aparece en el vídeo que realizó Camille Guichard para el Centre Georges Pompidou en el que narra el famoso

episodio en que su padre peló una naranja y que dio lugar a su obra *Orange Episode* de 1990. A mi me parecía que la misma imagen de Louise que tantas veces había visto se había hecho realidad. Su cara es increíble, todavía sigue siendo una mujer muy bella a su avanzada edad. Tiene unos ojos que son mucho más expresivos que los ojos que comprometen al espectador de esculturas como *Eyes* de 1982. Encima de la mesa tenía una bola de arcilla que a veces la tomaba al hablar. Louise siempre dice que ella para poder hablar de sus obras necesita tenerlas delante. De la misma manera, este pedazo de arcilla le servía para tener una referencia real sobre aquello de lo que íbamos a tratar. Me pareció un índice que me informaba no sólo de esta referencia física necesaria que le permite hablar de una manera más certera sobre el arte, sino también de su condición de escultora y de la importancia de la cualidad “tangible” en su obra. Necesita el contacto del material, ver lo que le sugiere y tenerlo delante como materialidad de tres dimensiones. Además considero que a Louise le da seguridad estar acompañada de alguna creación suya o de algo que le sitúe en la posición de acción material.

Louise es muy amable con la gente y tiene una pasión por el arte y un gran control sobre esta materia. Muestra gran interés por el trabajo de los demás y un gran respeto. Hablaba con un tono de voz muy peculiar; siempre es muy directa al preguntar lo que le interesa en cada momento y se muestra muy sincera y clara en sus afirmaciones. Hablaba de una manera franca con cada persona, desde una posición de artista creadora. A lo largo del salón de artistas nos realizó preguntas muy certeras a todos nosotros. Cada persona le enseñaba de uno en uno el dossier o la obra que había llevado. Sentada frente a Louise en la mesita hablabas con ella. Podías dirigirte a ella en inglés o en francés¹. Ella agradecía que le hablaran en su idioma materno. Como el

cuarto en el que nos encontrábamos era muy pequeño y la gente estaba sentada alrededor de una manera muy apretada, los comentarios realizados se escuchaban perfectamente. Una vez habías terminado la exposición, el dossier u obra se pasaba a las demás personas y así surgían otros comentarios y preguntas entre todos. Estábamos en un ambiente muy agradable y distendido. En el centro de la pequeña habitación había una mesita con refrescos y un par de botellas grandes de ron y de ginebra, por si alguien estaba tan nervioso y necesitaba beber algo.

Entre los artistas estábamos gente de diferentes países y de todo tipo en cuanto edad, modos de trabajar y estatus dentro del mercado del arte. Había una estudiante de Bellas Artes que había llevado unos gusanitos blancos de 8cm aproximadamente tejidos con lana. Terminaban con un hilo suelto de 8 cm en este material. A Louise le gustaron mucho, eran pequeños y delicados. A continuación un chico muy joven mostró a Louise un grueso cuaderno de dibujos que había realizado del natural, en su mayoría retratos. Era un gran dibujante, incluso realizó un retrato de Louise mientras nos encontrábamos allí. Ella tomó una enorme lupa que tenía sobre la mesa para disfrutar del entramado de rayas que se da en este tipo de dibujos con trazos que se repiten de manera nerviosa. Le gustaba mucho disfrutar de la fuerza de la expresión, en este sentido no desaprovechaba la oportunidad.

En este salón de artistas había tres personas que eran joyeras. Una de ellas era una chica de Iran que vivía en New York. Llevó unas gargantillas a modo de telar de las que colgaban unos flecos lisos tal y cómo se da en las cortinas que podríamos encontrar en un palacio. Estaban hechas con unas cuentitas en miniatura que sólo acercándote mucho se podían divisar. Era un trabajo muy fino y elegante. Entre los joyeros presentes también se encontraba un joyero que trabajaba para la firma Cartier

y que en alguna ocasión ha vendido algo a la artista. Este le enseñó una caracola de plata de unos 15cm. En su forma era parecida a la obra *Spiral Woman* de 1984 de Bourgeois a excepción de las piernas. También le enseñó unos bocetos de una cama que quería realizar en la que como cabecera había puesto una guillotina y Louise Bourgeois le dijo amistosamente, entre otras cosas, que era un sádico.

A continuación mostraron sus trabajos una chica oriental llamada Shigeko Hirakawa, una joven australiana, una chica de Sudamérica que vivía en Berlín y se llamaba Clemencia Labin y dos chicas jóvenes de Bellas artes. También había un fotógrafo que había ido el domingo anterior y estaba esperando a que finalizara este encuentro para sacar unas fotografías de las manos de Louise junto con las de su hijo Jean-Louis agarradas.

Yo me quedé la penúltima en hablar. Mostré mi escultura *Zapato con Mirilla: "Se me perdió la sandalia en Olabeaga"* y repartí a la gente un texto cortito sobre esta obra. Yo nunca he escrito textos que acompañen a obras, pero en este caso la espontaneidad del momento iba a estar mermada por la dificultad con el idioma, y además quería aprovechar para hablar sobre el aspecto-eje de la tesis y sobre la obra misma.

Tras saludar a la artista ella me preguntó de donde soy, el lugar donde he estudiado Bellas Artes y los idiomas que hablo.

Le dije que estaba haciendo una tesis doctoral sobre el tema "La relación entre la escultura y el trauma. Louise Bourgeois" y ella me preguntó si estaba haciendo la tesis sobre sus traumas. Yo le dije que no era sobre sus traumas sino sobre el valor del arte cuando el artista utiliza este medio para liberarse de aspectos dolorosos de su vida.



Zapato con mirilla: "Se me perdió la sandalia en Olabeaga", 1999. Papel, base de hierro, mirilla y pintura.

Le dije que había partido de las conclusiones sacadas a partir de la escultura que había llevado allí y que en mi opinión la escultura a veces podía ser un mediador con una realidad vivenciada como traumática, un mediador tangible. A mí se me había dado esta revelación y estoy segura de que a ella también.

Su hijo Jean-Louis, que estaba al lado de ella, se ofreció a leer para todos el texto que había escrito sobre mi escultura y yo le agradecí la propuesta. Este es el texto que leyó:

Texto para la obra cuyo título es : Zapato con mirilla: "Se me perdió la sandalia en Olabeaga" de 1999.

Olabeaga es parte del nombre de la calle donde vivo. El hecho de que una persona tenga una consideración específica sobre sí misma y sobre el mundo, tiene mucho que ver con el modo en que se mira a sí misma y al mundo. Encontrar la ubicación es muy importante.

Me fabriqué inconscientemente este zapato con una mirilla para poder mirar la realidad desde otro punto de vista mejor. Este zapato con mirilla claramente me enseñó que debía cambiar mi punto de vista de la realidad en aquel momento, para poder continuar con mi vida adelante de una manera menos dolorosa para mí y me ayudó en un sentido psíquico y personal en aquel momento. En el título de la obra interviene el humor, otros dirían la ironía. Según Hegel la ironía es capaz de dominar cualquier contenido. Me hice este regalo a mí misma. En ocasiones la escultura puede servir como MEDIADORA con la realidad. Es un MEDIADOR TANGIBLE. Ahora esta escultura es para mí como un amuleto o un fetiche.

Louise Bourgeois se mostró totalmente de acuerdo con este texto, asentía con la cabeza y decía: “Yes, yes, yes, yes” mientras su hijo leía. Me preguntó si la obra era abstracta. Esta escultura sí es abstracta en el sentido de que para mí es un zapato pero si yo no dijera que lo es, por su forma no parecería tal objeto. Sin embargo como yo veo claramente un zapato le contesté que no era una escultura abstracta y que con la pintura azul turquesa había simulado la forma del zapato.

A continuación le enseñé mi dossier. Para abrirlo había que quitar una mirilla que le había puesto a modo de cierre. Este contenía imágenes de esculturas, dibujos, grabados, cuadros y fotografías. Le gustó mucho mi obra. Miraba todo despacio y su hijo le iba leyendo en algunos casos los materiales con que estaban hechas las obras si ella lo preguntaba. Sobre todo se veía atraída por parte de mi obra que tenía que ver con la suya, tal y como suele suceder a veces entre artistas. Le gustaron mucho algunas esculturas y grabados. Coincidió en valorar con un “Is very nice” una de mis obras favoritas. Cuando acabé de mostrar el dossier, tanto Louise Bourgeois como su hijo Jean-Louis me dieron las gracias de corazón por haber ido hasta allí y compartir con ellos mis ideas sobre el valor del arte cuando actúa como mediador con la realidad.

Por último David, un fotógrafo que según nos contó, se encontraba en una fase de cambio o de crisis mostró su trabajo. Había dejado la fotografía y mostró unos cuantos dibujos hechos con guache; Louise se interesó mucho por estos dibujos. Viéndolos adivinaba qué dibujos había hecho antes y cuales después. Parecía como si Louise pudiera leer formalmente lo que decían esos caminos e intuitivamente de alguna manera, entendiera la situación de la persona que estaba allí. En esta exposición se habló bastante sobre la arte-terapia.

Mucha gente después de terminar su exposición se había ido yendo, llevábamos más de cuatro horas allí y Louise no había mostrado ninguna prisa ni desinterés al atender a los últimos participantes.

A la salida sacamos fotos en la puerta de su casa las últimas personas que nos encontrábamos allí, ya que en el interior no estaba permitido.

El salón de artistas fue un encuentro individualizado con Louise Bourgeois y al mismo tiempo un encuentro muy interesante entre artistas de diferentes lugares del mundo como Iran, Euskal Herria, Australia, Japón, Portugal o New York. Entre los artistas había gente muy famosa y gente que estaba realizando sus estudios de Bellas Artes. Louise se interesó por el trabajo de todos por igual. Viendo y comentando tal y como ocurre entre personas que comparten una misma profesión. Hablaba desde una posición de artista creadora muy humana y de una manera bien sincera, que le caracteriza. Louise se interesaba por el trabajo de todos y nos comentó y dejó bien claro que una cosa es el mundo del mercado del arte y otra cosa es la experiencia y creaciones artísticas que engendra cada artista. A Louise le interesa especialmente este segundo aspecto.



Fotografía sacada en la entrada de la casa de Louise Bourgeois a la salida del Salón de artistas. En la parte de arriba Clementia Lavin y de izquierda a derecha Amaia Zurbano, Sharon y David.

A través de esta estancia he conocido a Louise Bourgeois en persona y le he informado de la presente investigación. Le he referido la idea principal a que apuntan las conclusiones del trabajo y me consta que la artista la comparte. En su experiencia de modo ejemplar, así como en la mía mas puntualmente apreciamos que el arte puede servir como un mediador para integrar la realidad vivida como traumática o dolorosa. Es un mediador tangible que sirve para contrarrestar la visión que tenemos de la realidad. Otra cosa que he conseguido con este viaje es tener una perspectiva real de Louise Bourgeois y su entorno que ha resultado muy beneficiosa para el trabajo.

He conocido su ciudad y vivienda a la que tantas veces se ha referido y donde tantas veces se ha fotografiado. He caminado por su barrio. He visto que aunque la artista tenga ahora mucho dinero, no ha cambiado su manera de vivir desde hace años, que no vive en un ambiente lujoso sino más bien austero. He conocido directamente a la gente que le rodea en el ámbito profesional, familia y amigos. He podido ver las escaleras de incendios tan frecuentes en la arquitectura de las casas bajas de New York, que la artista ha introducido en grabados tan relevantes como *He Disappeared into Complete Silence* y he conocido el ámbito de galerías que se encuentran en el barrio de Chelsea, su barrio.

También he visitado los diferentes museos de New York y las galerías de arte donde expuso sus *Personnages* por primera vez: “The Peridot Gallery” así como la galería con la cual trabaja en la actualidad Cheim & Read Gallery². En aquel momento había una exposición titulada: *Alessandro Raho: New Paintings*. Mientras veía la exposición en un cuarto contiguo y vacío vi dos obras recientes de Louise

Bopurgois que se iban a exponer próximamente allí. Visité el museo Día: Beacon donde se encuentra permanentemente su *Cell Spider* de 1997. He tenido la oportunidad de comprar libros de la artista que todavía aquí no estaban ni en las bibliotecas más ilustres de arte y he tomado información que había en la Biblioteca de New York sobre ella.

Notas: ANEXO 1. TRÁMITES Y ENCUENTRO CON LOUISE BOURGEOIS EN SU CASA DE NEW YORK, 28 de septiembre de 2003

¹ En este salón de artistas se habló mayoritariamente en inglés.

² Esta Galería de arte trabaja con 23 artistas entre ellos podemos nombrar a artistas internacionalmente conocidos como: Louise Bourgeois, Jenny Holzer, Robert Mapplethorpe, Andy Warhol, Jean Michel Basquiat, Otto Zitko, Dona Nelson, Linda Benglis o Juan Uslé entre otros.

CONCLUSIONES

En esta tesis doctoral partíamos de la hipótesis de que el arte puede funcionar como mediador para elaborar y reelaborar la vivencia traumática y nos proponíamos poner en evidencia cómo se concreta en el caso de Louise Bourgeois.

Aunque en buena medida los interrogantes que se suscitan alrededor del punto de partida se han ido contestando en cada uno de los capítulos de la tesis, finalizaremos esta investigación enunciando las conclusiones a las que hemos llegado agrupándolas en dos apartados:

En el primero, que titulamos “Sobre lo traumático”, veremos el alcance y características del trauma en el caso de Louise Bourgeois estableciendo una comparación entre sus declaraciones y los rasgos de éste destacados en el primer capítulo. No nos extenderemos en detallar aquello que la artista considera los acontecimientos traumáticos porque ya han sido referidos concretamente en el Capítulo 1 de la II Parte dedicado a la biografía.

En el segundo apartado, que titulamos “Modos y funciones de mediación del arte entre el artista y el trauma en el caso de Louise Bourgeois” se pondrán en correspondencia y se verificarán en lo posible las funciones que el psicoanálisis y la arte-terapia otorgan al arte con aquellas que se desprenden de las obras escultóricas y declaraciones de la artista a la vez que se recogerán de forma resumida las estrategias concretas y funciones de mediación que personalmente asigna Louise Bourgeois a aspectos particulares de la creación.

1. SOBRE LO TRAUMÁTICO

Según se ha visto en el capítulo 1 de la I Parte, el trauma psíquico es un impacto emocional intenso, una vivencia negativa o conjunto de ellas que provocan una herida, una huella en el inconsciente, que producen una excitación mental inasimilable fallando los recursos para elaborar psíquicamente dichas excitaciones.

Louise Bourgeois según ha declarado sufrió un trauma de abandono como consecuencia de la actitud de sus padres en su infancia y no haber contado con unos referentes de identificación estables en una edad en la que la dependencia emocional y el apego, sobre todo por parte de la madre pero también del padre, es muy fuerte y necesario. La infancia, según todos los psicoanalistas, es determinante para el futuro de la persona y es el periodo en que es más susceptible y la agresión y el abandono tienen mayores efectos.

Dependiendo del origen del trauma, de su intensidad, del momento de la vida en que se produzca y de la susceptibilidad del sujeto, éste puede hacer que se desarrollen síntomas fisiológicos y psíquicos que dificulten el desarrollo de su vida.

Observando la biografía de Louise Bourgeois apreciamos que la circunstancia familiar considerada traumática desencadenó en ella algunos de los efectos descritos por Freud en la neurosis traumática: ansiedad, repetición mental y agitación. A estos síntomas se puede añadir su “huida” a New York como manera de escapar del contexto traumático y modo de superarlo.

Todos los efectos descritos han sido referidos por la artista en textos y entrevistas habladas como parte de su vida pero dada la determinación y fuerza con que ella los ha afrontado desde joven puede decirse que su grado o intensidad no ha impedido que

llevarse una “vida normal” es decir que fuese una buena estudiante en su juventud, que desarrollase en su madurez su trabajo artístico profesionalmente con un creciente éxito y que formase una familia, todos ellos aspectos que han apuntalado su autoestima.

Atendiendo a los procesos que se desarrollan al tratar lo traumático vemos que Louise Bourgeois, a través de su obra así como de sus escritos, dibujos o de la palabra, ha ido construyendo para sí mecanismos tanto emocionales como cognitivos para afrontar el trauma. En el caso del elemento cognitivo se pueden ver algunos ejemplos claros en obras que muestran una evolución psicológica si bien no pueden pormenorizarse las fases de elaboración y reelaboración o reconstrucción descritas en el primer capítulo. Teniendo en cuenta que la elaboración es un primer contacto para poner orden en el caos de la experiencia, debemos suponer que este proceso cognitivo no específico del arte se da con anterioridad al periodo de los primeros trabajos conocidos de la artista, aunque al carecer de datos no pueda comprobarse.

Apreciamos que hay una reelaboración cognitiva o de pensamiento de temas que están directamente relacionados con el trauma tales como el miedo al accidente, a la promiscuidad, al amor, al abandono, a la enfermedad etc. y una intención por perdonar a los causantes del trauma que queda materializada en su obra *Partial Recall* de 1979. También expresa una evolución psicológica materializada y expresada por medio del uso simbólico del color en su obra *The Blind Leading the Blind* de 1947-49 de la cual hace cinco versiones. Para reelaborar lo traumático recurre a mecanismos de defensa como la identificación con el agresor tal y como lo podemos ver en *Fillette* de 1968 y su serie *Femme Couteau*. Igualmente utiliza la ironía para

deconstruir significados; véase en relación a esto *Fillette* de 1968, *The Blind leading The Blind* 1947-49 y *Nature Study* de 1984.

Respecto a la descarga emocional o abreacción, vemos que en su arte Louise Bourgeois es asesina y su violencia se expresa por medio de la mutilación, la fragmentación y por llevar a cabo fantasmáticamente respuestas de rabia hacia sus padres y Sadie en obras como *The Destruction of the Father* de 1974 de la que dice que fue realizada con una finalidad catártica o de purificación, *Nature Study* de 1984 o *She-Fox* de 1985. Sin embargo, la violencia no se lleva a cabo en la vida real, sino que hay una derivación a una posición simbólica. Todo lo que tiene que ver con expresar algo de lo traumático y supone una descarga es una abreacción. Louise Bourgeois, transfiere sus emociones a su escultura. “Mi escultura es mi cuerpo, mi cuerpo es mi escultura”, por eso le llaman la artista de las emociones y para ella el arte es un modo de psicoanálisis. Por medio de su obra trabaja tanto física como simbólicamente sobre el miedo, violencia, tensión, dolor, o fantasías destructivas, desahogándose y reelaborándolas. En su obra expresa el miedo en obras tales como *Spiral Women* de 1951-52 o *Femme Couteau, Femme Pieu* de 1970. La tensión en obras como *Labyrinthine Tower* de 1962 y la frustración en *Femme Maison* de 1982. El dolor, el peligro y la amenaza aparecen constantemente en su obra. Véase en relación a esto *Cell (Choisy)* de 1990-93, *Cell (Arch of Hysteria)* de 1993 y *Fallen Woman* de 1982.

La compulsión de repetición es uno de los síntomas del trauma que hace volver a Louise a los acontecimientos de su infancia. Este automatismo mental se da con el fin de liberar la herida traumática pero al recordar la experiencia el sujeto vuelve a sentir el malestar. Louise Bourgeois utiliza la repetición como un modo para

manejar el temor y satisfacer una necesidad de expresión y perfección en los temas que le interesan. Apreciamos una diferencia entre la compulsión de repetición únicamente mental y una repetición y variación materializada en lo escultórico donde intenta conseguir la perfección. La repetición en el arte es un modo de crear nuevos acontecimientos y proporciona al artista nuevas experiencias de autorrealización.

El proceso de Bourgeois es original e individual, a través de dibujos, escritos, esculturas, etc., recodifica su vivencia de los sucesos al margen de otros trabajos terapéuticos de los que tenemos información a través de su secretaria Wendy Williams. Todos estos medios hacen que la experiencia traumática se convierta en lenguaje y se haga pública y esto concuerda con la importancia que Jennifer Freyd da a “la compartibilidad” de la vivencia traumática para ubicarla de una manera más estable en nuestro interior. En este sentido Louise Bourgeois declaró que desearía hacer su pasado más público para así poder perderlo.

La práctica psicoanalítica trata “lo real”, lo traumático, por medio de lo simbólico (el lenguaje) y una de sus reglas metodológicas es la “libre asociación de ideas” para rescatar algo del inconsciente. Louise Bourgeois también trata lo traumático por medio de la representación simbólica (el arte y el lenguaje). A través de lo imaginario y lo simbólico va hacia el encuentro con lo real. De acuerdo con Anton Ehrenzweig, Freud y Lacan, el arte tiene un poder mayor que el psicoanálisis para sondear los procesos mentales. Louise se puede poner en contacto con su propio inconsciente y puede rescatar significados a través de elementos “gestalt-libres”. Su modo de tratamiento se apoya en la escritura automática, sus diarios, y el dibujo que es su diario más importante. De manera similar a como funciona la libre asociación de ideas en el psicoanálisis por medio del dibujo pueden manifestarse “gestalt-libres”

y elaborarse imágenes y símbolos. Esta simbología luego la traslada a su escultura que es de gran importancia en su proceso de psicoanálisis. Ella afirma que el dibujo intenta suprimir lo indecible que es el punto de partida de un trabajo que tiene como finalidad destruirlo.

La artista nos dice que la escultura es lo único que consigue liberarle. El valor específico que tiene lo escultórico frente a otros modos de expresión es su condición tangible, física, la corporeidad. Para ella la interacción física con la materia tiene un efecto curativo y es el último eslabón de su psicoanálisis. Este es un punto central en su preferencia por la escultura y da gran importancia al reto de superar la resistencia de los materiales. El dolor es el rescate del formalismo, sus temores se convierten en obras escultóricas tangibles, tan reales como los acontecimientos que originaron el trauma aunque su significado sea fantasmático. Sus obras son realidades fantasmáticas. Las esculturas funcionan como mediadoras palpables porque intervienen en el arreglo de los traumas y miedos de Louise Bourgeois. Véase en relación a esto la obra *The Destruction of the Father* de 1974 así como sus Cells que son espacios donde meditar. Pasarán sus traumas con el tiempo y quedarán en su lugar sus obras escultóricas que pervivirán en la historia.

En su proceso de psicoanálisis la acción tiene gran importancia. Su trabajo le hace pasar de un estado pasivo a un estado activo. Trabaja muchísimo, su obra es amplísima, trabaja por necesidad emocional. En su infancia el trabajo era un refugio para ella. Su madre también fue una trabajadora tenaz. Su taller es el lugar para la acción y la creación y significa para ella un refugio.

El hecho de que la escultura sirva a Louise Bourgeois como soporte psicológico y mediación comienza de un modo inconsciente y espontáneo y se

desarrolla en el tiempo dando lugar a un “lenguaje” o estilo propio donde una y otra vez, intermitentemente, trata los mismos temas.

2. MODOS Y FUNCIONES DE MEDIACIÓN DEL ARTE EN EL CASO DE LOUISE BOURGEOIS

Mediar significa interponerse en el curso de una cosa, intermediar, es algo que influye en el arreglo de un conflicto. En Louise Bourgeois, la obra es el lugar de mediación entre la artista y la herida traumática. Su arte ha tomado la dirección de negociar con sus traumas por una necesidad real y vital como consecuencia de las vivencias de su infancia. El arte es un lenguaje universal no verbal, de expresión libre que puede desarrollarse hacia una dirección u otra y en el caso de Louise Bourgeois se ha ido configurando de acuerdo tanto con necesidades psicológicas como con otras propias de lo escultórico.

Louise Bourgeois se ha apoyado en el arte porque es artista, es su profesión, la creación es su vocación, el modo de autorrealizarse y una de sus fuentes de energía.

Tomando como referencia las funciones que desde el psicoanálisis y la arte-terapia se otorgan al arte en la I Parte de la tesis, veremos a continuación las correspondencias posibles con el trabajo de Louise Bourgeois.

La sublimación es un proceso de derivación de la energía pulsional, es un mecanismo de defensa del que se beneficia el artista para lograr satisfacer indirectamente las pulsiones sexuales y agresivas que son desviadas y neutralizadas hacia un ámbito socialmente valorado. De acuerdo con las diferentes ideas sobre este concepto, Louise Bourgeois consigue sublimar sus pulsiones por medio del arte y con

el tiempo logra un gran reconocimiento social. Coincide con Freud en considerar el arte como una garantía de cordura o salud mental. Sin embargo, a diferencia de este autor y de acuerdo con Lacan considera que la sublimación no es completa. El velo o pantalla debe construirse una y otra vez. Ella crea nuevos velos, nuevos modos de representación por medio de diferentes materiales y significados tal y como hemos podido ver a través de la cronología y clasificación de su obra escultórica, con el fin de acceder a “la cosa”, *Das Ding*.

Si se ve la obra y las declaraciones de Bourgeois apreciamos que los instintos de vida y muerte, destrucción y reparación están presentes en una dialéctica que doma lo destructivo venciendo la forma. Melanie Klein dice que el arte es un acto de reparación, una manera de encontrar o recrear el amor de la madre, el objeto total. Louise, ha recreado a su madre en el arte, ha dignificado su imagen constituyendo un apoyo y la reparación de sí misma.

El valor estético de su obra tiene una función compensatoria del dolor. Louise le da su trabajo y tiempo a su obra y ésta le devuelve un valor estético que seduce al espectador y llena a la artista consiguiendo así ésta una mejor autoestima .

La totalidad de la obra de Bourgeois es un mecanismo de reparación personal. La idea de la reparación y el arte del tapiz están en ella desde su infancia. Louise Bourgeois en su reparación personal hace uso de objetos como tapices, lana y agujas que relaciona con su madre. A lo largo de su obra ha unido significados de su biografía con significados de reparación y ha creado una tela de araña de significados con el fin de conseguir su reconstrucción personal: para ella la memoria es una forma de arquitectura.

Un aspecto que destacan todos los autores estudiados en relación al arte es la simbolización, algo fundamental y muy desarrollado en el trabajo de Louise Bourgeois a través de la relación entre la palabra y la forma escultórica.

Melanie Klein considera la simbolización como un acto defensivo que utiliza la mente ante sus conflictos. Los símbolos exteriorizan las fantasías y las distinguen de uno mismo distanciándose así, de él o de ella, su angustia persecutoria. Otros autores consideran que la simbolización es además una técnica creativa, un medio generador de significado y de sentido en el trabajo de la reparación.

La simbolización para Winnicott está ligada a su concepto de “objeto de transición”, una construcción mental y física que proveniente del mundo infantil y asociada al juego trasladada al arte en la forma de “área de ilusión”. Cercana a la idea de “área de ilusión” de Winnicott, Louise, coincidiendo con Freud considera que el arte cumple en su caso la misma función que la religión para otras personas. Ella cree en el arte y le proporciona refugio en su mundo fantasmático.

Lacan plantea que para acceder a la falta se necesita un espacio de representación, que denomina velo o pantalla. El artista puede simbolizar en la pantalla la falta central de su deseo. Pero además, el ser del artista está en la propia obra y por consiguiente, es en la representación donde el sujeto va a capturar imaginariamente algo del inconsciente, lo reprimido, lo censurado, algo del trauma.

Para finalizar, para Jung, considerado referente de la arte-terapia, la función de los símbolos en los sueños es la de compensar la psique generando una conexión más apropiada entre el inconsciente y la conciencia. Además en arte-terapia Harriet Wadeson habla de “proceso de objetivación del arte”; esto es servirse del arte para expresar emociones y sentimientos, para recodificarlos y conseguir mayor objetividad

respecto de los hechos. Esta es una de las funciones que se han apuntado en la arte-terapia aunque desde esta disciplina no se contempla como la única.

A lo largo de su dilatada carrera como artista Louise Bourgeois construye una compleja y rica simbología a modo de tela de araña que comprende muchos de los aspectos de la creación artística y particularmente escultórica como hemos visto en el apartado 3 del capítulo cuatro. A través de la palabra, tanto las formas y las imágenes, como las técnicas y procedimientos específicos, los materiales, los objetos o el color adquieren un significado vinculado a su vida y emociones. La escultura le permite reemplazar la realidad por sustitutos y enfrentarse al trauma simbólicamente y su creación es un proceso de transformación a través de un recorrido simbólico.

De acuerdo a sus declaraciones la autora nos informa de algunas de sus consideraciones generales sobre el símbolo y la simbolización:

- Dice que cuando trabaja el símbolo es inconsciente y los actos simbólicos son placenteros.
- Ella afirma no hablar nunca literalmente, que usa la analogía y la interpretación.
- Diferencia entre el símbolo personal y el símbolo social.
- Los símbolos le resultan indispensables por permitir una comunicación más profunda.
- Aun así reconoce que los símbolos sólo son símbolos, algo insuficiente porque no admiten una comunicación “de carne y sangre”.

- Su recorrido simbólico se articula por la repetición y variación de temas y materiales de modo cíclico y de manera racional tramando algo semejante a una red.

Por otra parte relacionando palabra y obras se observa que su simbología toma forma de imágenes, analogías y metáforas; así una figura colgada adquiere el significado de pasividad y/o fragilidad, la forma esférica, de modo analógico simboliza personas, o la decapitación de una figura representa el asesinato de una persona. Algunas de las metáforas que utiliza son la espiral, el nudo, la araña o el accidente.

Por otra parte los temas principales de su obra escultórica son, resumidamente, el cuerpo (como receptáculo de las emociones) y la casa (la familia, dimensión doméstica y autobiográfica). Parte de su obra parece atarse a la lógica del objeto parcial; órganos o partes del cuerpo humano considerados libidinales tales como pechos o penes que aparecen constantemente.

Por medio del significado fantasmáticamente compensa la realidad para satisfacer sus necesidades. Como ejemplo recordaremos parte de sus *personnages* donde recrea escultóricamente a tamaño real a la gente que había dejado en Francia y son una manifestación de la nostalgia y también el fabricar sus *lair* como protección transitoria.

Por otra parte la escultura en general le sirve a Bourgeois como exorcismo para expurgar sus miedos. Sus obras escultóricas adquieren un valor de talismán y al igual que el arte primitivo sus esculturas le sirven para alejar el mal y contrarrestar sus temores. Como ejemplo de esto podemos citar *The Tomb of a Young Person* de 1947-

49 o sus Cells donde introduce al espectador como colaborador al confrontarse a sí mismo. Ella confiere esta función específicamente a la escultura y no al dibujo.

En su quehacer escultórico para llegar a la unidad de su obra, pasa por las tres fases de la creatividad descritas por Anton Ehrenzweig. El hecho de hacer bien la forma escultórica; esto es la propia creación, es muy importante y en ese proceso se equilibra su mente. Jung atribuyó una importancia especial a la obra de arte en el proceso de autorregulación de la psique y afirmó la importancia terapéutica de hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones en el proceso de individuación. En el caso de Louise Bourgeois tanto la interpretación que ella hace de sus esculturas como la obra misma, no son sino acciones compensatorias para la autorregulación de la psique. Así se apoya en la geometría que se rige por normas fijas para hacer ejercicios mentales de orden y de estructura que le resultan pacificadores.

La capacidad de crear una obra, por una parte llena la falta y el deseo de Louise Bourgeois. Por otra parte, la escultura también nos mira y nos “da a ver” algo de lo reprimido o algo nuevo tanto a la artista como al espectador. Según Lacan, es en este espacio del velo, pantalla o espacio de la representación simbólica donde se da una mediación y se intenta domar la mirada. En este sentido cabría decir que en el caso de Louise Bourgeois el arte le sirve para entenderse a sí misma así como para integrar su mirada en el mundo. Como ejemplo de la mirada que desde la obra se dirige al espectador recordaremos los escritos incluidos en sus obras así como las esculturas que representan ojos.

CONCLUSIONES FINALES:

Terminamos concluyendo que el arte y la escultura funcionan en el caso de Louise Bourgeois como mediadores tangibles para tratar su herida psíquica. Lo escultórico es su medio de autoexpresión, de refugio, de psicoanálisis, de exorcismo, de acción; un espacio de transición que cumple con las funciones emocionales y cognitivas del psicoanálisis y cuenta con un valor estético y una magia que le permite completar su visión sobre ella misma, realizarse como persona y mejorar su autoestima.

Aunque por nuestra parte afirmamos que el arte en su caso ha sido un modo para revivir, abreactuar, elaborar, reelaborar o reconstruir y objetivar la vivencia traumática, no podemos afirmar si Louise Bourgeois ha conseguido así superar sus traumas. En el caso de que no hayan sido superados tampoco consideramos que su método no sea apropiado. Creemos que los mecanismos usados concuerdan con las nociones de la psicología. Además observamos que las terapias de psicología existentes en muchos casos tampoco resultan una garantía total para la superación de diversas patologías. Su obra parte del interior y va hacia lo exterior. Va de lo privado e íntimo a lo público. El reconocimiento tardío de su trabajo es una satisfacción por un gran esfuerzo y ha traído consigo una recompensa también en lo económico. En la actualidad está considerada como una de las artistas más importantes del arte occidental. Además, en su caso habrá que tener en cuenta que el éxito profesional viene asociado a un trabajo que se presenta como un modo de terapia y que puede

extrapolarse a prácticas llevadas a cabo por personas de diferentes disciplinas tales como la psicología y la arte-terapia.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía está ordenada alfabéticamente por el apellido del autor (o por el nombre de la entidad responsable) seguido del nombre, título, editor, ciudad donde ha sido editado y la fecha de edición del libro que ha sido utilizado.

Diferenciaremos entre catálogos y monografías de artistas, libros, artículos en libros y catálogos, artículos en revistas, artículos en periódicos, artículos en internet y el apartado que denominamos cintas de vídeo y otros, que incluye vídeos, films, compact discs y conferencias.

1. CATÁLOGOS Y MONOGRAFÍAS

En este apartado incluimos catálogos de exposiciones individuales y colectivas y monografías sobre artistas. Diferenciaremos entre los catálogos de exposiciones y monografías sobre Louise Bourgeois y los catálogos que no muestran la obra de la artista u otros catálogos.

1.1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y/O MONOGRAFÍAS SOBRE LOUISE BOURGEOIS

AHRENS, Carsten, CATOIR, Barbara, STORR, Robert, *Louise Bourgeois Sculptures and Installations*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994.

ARRIOLA, Magali, *Escultura de Louise Bourgeois: La Elegancia de la Ironía*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, a.c. (MARCO), Monterrey, 1996.

BAL, Mieke, *Una casa para el sueño de la razón: [Ensayo sobre Bourgeois]*, Cendeac, Murcia 2006.

BEARDSLEY, Jonh, *A Landscape for modern sculpture*, Abbeville Press, New York, 1996.

BERNADAC, Marie-Laure, WYE, Deborah, *Louise Bourgeois Pensées-Plumes*, Cabinet d'art graphique, Centre Georges Pompidou, París, 1995.

- BERNADAC, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, Flammarion, París, 1996.
- BLUM, Peter, *Louise Bourgeois: Album*, Peter Blum Edition, New York, 1994.
- BOURGEOIS, Louise, *Louise Bourgeois*. Musée d'art Contemporain in French, Lyon, 1990.
- BOURGEOIS, Louise, BERNADAC, Marie-Laure, OBRIST, Hans-Ulrich, *Writings and interviews 1923-1997, Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father*, Violete Editions, London, 1998.
- BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997, Louise Bourgeois*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2002.
- BOURGEOIS, Louise, *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2004.
- CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BOURDEAUX/SERPENTINE GALLERY, LONDON, *Louise Bourgeois oeuvres récentes/recent works*, CAPC Musée d'art Contemporain de Bourdeaux, Bordeaux, 1998.
- CAUX, Jacqueline, *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois* (incluye un CD con entrevistas de Jacqueline Caux a Louise Bourgeois 66'50''), Éditions du Seuil, París, 2003.
- CHEIM & READ NEW YORK, *Louise Bourgeois with a story by Raymond Carver*, Cheim & Read, New York, 2001.
- CRONE, Rainer, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich, 1998.
- DARRIEUSSECQ, Marie, *Louise's house*, Serpentine Gallery, London, 1997.
- ESPACE LYONNAIS D'ART CONTEMPORAIN, *Autoportraits contemporains: Here's looking at me*, ELAC, Lyon, 1993.
- ESPALIU, Pepe, *Pulsió. Louise Bourgeois, Pepe Espaliu, Alison Wilding*, Fundació "La Caixa", Barcelona, 1991.
- FISCHL, Eric, *Sketchbook with voices*, A. van der Mark Editions, New York, 1986.
- FLUXÁ, María, *Grabados Louise Bourgeois*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 2001.
- FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, *Amours*, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain: Actes Sud, París, Arles, 1997.

FREMONT Jean, STORR, Robert, *Louise Bourgeois: Retrospective 1947-1984*, Galerie Maeght Lelong, Paris, 1985.

FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ, *Louise Bourgeois: Repairs in the sky: Fundació Pilar Miró*, Palma de Mallorca, Palma, 2005.

GABRIEL, Gerlinde, GODFREY, Tony, *The body of drawing. Drawings by Sculptors*, The South Bank Centre, Britain, 1993.

GALERÍA SOLEDAD LORENZO, *Louise Bourgeois*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1996.

GALERÍA SOLEDAD LORENZO, *Louise Bourgeois*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2001.

GALERIE LELONG, *Louise Bourgeois. L'oeuvre gravée*, GalerieLelong, Zürich, 1991.

GALLARDO, Bosco, *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura: cuaderno didáctico*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

GARDNER, Paul, *Louise Bourgeois*, Universe Series on Women Artist, Universe Publishing, New York, 1994.

GOROVOY, Jerry, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Fondazione Prada, Milán, 1997.

GOROVOY, Jerry, *The Iconography of Louise Bourgeois*, Max Hutchinson Gallery, New York, 1980.

GOROVOY, Jerry, *Louise Bourgeois and the nature of abstraction*, Bellport Press, New York, 1986.

GREENBERG, Jan, JORDAN, Sandra, *Runaway Girl. The artist Louise Bourgeois*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 2003.

GUENTHER, Bruce, *The Essential Gesture*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, 1994.

HALL, Donald, *Corporal Politics*, MIT List Visual Arts Center: Beacon Press, Boston, 1993.

HELFENSTEIN, Josef, *Louise Bourgeois: The early work*, Krannert Art Museum, Illinois, 2002.

- KELLEIN, Thomas, *Louise Bourgeois. Fear as Sculptural Fire*, Kunsthalle Bielefeld, Einheitsaufnah, 1999.
- KELLEIN, Thomas, *Louise Bourgeois. The Drawings from 1996-1998*, Kunsthalle Bielefeld, Einheitsaufnah, 1999.
- KELLEIN, Thomas, *La Famille: Kunsthalle Bielefeld*, Walther König, Köln, 2006.
- KELLER, Eva/ MALIN, Regula, *Louise Bourgeois Emotions Abstracted, works 1941-2000*, Daros Services AG, Zürich, 2004.
- KOTIK, Charlotta, *Louise Bourgeois recent work / opere recenti, Padiglione degli Stati Uniti, XLV Biennale di Venezia 1993*, The Brooklyn Museum, New York, 1993.
- KOTIK, Charlotta, SULTAN, Terrie, LEIGH, Christian. *Louise Bourgeois. The Locus of memory, Works 1982-1993*, Abrams, Brooklyn Museum, New York, 1994.
- KUNZ, Stephan, MEYER-THOSS, Chistiane, WISMER, Beat, *Louise Bourgeois, Meret Oppenheim, Ilse Weber. Drawings and Works on Paper*, Aargauer Kunsthaus Aarau, Swiss Institute New York, Zürich, 1999.
- KUSPIT, Donald, *Bourgeois (an interview with Louise Bourgeois by Donald Kuspit)*, Elizabeth Avendon Editions/Vintage Contemporary Artists, New York. 1988.
- MAYAYO, Patricia, *Louise Bourgeois*, Editorial Nerea, S.A., Madrid, 2002.
- MEYER-THOSS, Christiane, *Louise Bourgeois 100 Zeichnungen. 1939-1989*. Galerie Lelong, Zürich, 1989.
- MEYER THOSS, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing fot Free Fall*, Ammann, Verlag AG, Zürich, 1992.
- MILLER, Arthur, *Homely Girl, A life*, Peter Blum Edition, New York, 1992.
- MORGAN, Stuart, *Louise Bourgeois*, The Taft Museum, Cincinnati, Ohio, 1987.
- MORGAN, Stuart, *Louise Bourgeois: Recent Work 1984-89*, Riverside Studios, London, 1990.
- MORGAN, Stuart, MORRIS, Frances, *Rites of passage, Art for the end of the Century, Miroslaw Balka, Josep Beuys, Louise Bourgeois, Hamad Butt, John Coplans, Pepe Espaliu, Robert Gober, Mona Hatoum, Susan Hiller, Jana Sterbak, Bill Viola*, Tate Gallery Publications, London, 1995.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Aldeasa, Madrid, 1999.

NIXON, Mignon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois as a story of Modern Art*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2005.

PAGÉ, Suzanne, PARENT, Béatrice, COOKE, Lynne, *Louis Bourgeois: Sculptures, environments, dessins 1938-1995*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions de la Tempête, Paris, 1995.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Bourgeois Truth*, Robert Miller Gallery, New York, 1982.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Louise Bourgeois: The Personages*, C&M Arts and Cheim & Read, New York, 2001.

RINDER, Lawrence, *Louise Bourgeois. Drawings & Observations*, University Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, universiti of California, Boston, 1995.

SALVATERRA, Gianni, ROSENBLUM, Robert, *Pulcherrimae strade: contemporary art in historical spaces: friuli Venezia giulia, 23 marzo-30 giugno, 2002*, Charta, Milano, 2002.

STORR, Robert, *Louise Bourgeois: Drawings*, Robert Miller Gallery, New York/ Daniel Lelong, Paris, 1986.

STORR, Robert, *Dislocations*, Museum of Modern Art, New York, 1991.

STORR, Robert, HERKENHOFF, Paulo y SCHWARTZMAN, Allan, *Louise Bourgeois*, Phaidon, New York, 2003.

TATE MODERN, *Louise Bourgeois*, Tate Gallery Publishing Ltd, Unilever Series, London, 2000.

UNTERDORFER, Michaela, WINZEN, Matthias y DOOVE, Edith, *(In Search of) The perfect Lover, Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Paul McCarthy, Raymond Pettibon*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003.

VV.AA., *Artist choose artist*, Clara Diament Gallery, New York, 1982.

VV.AA., *Louise Bourgeois*, Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1990.

VV.AA., *Louise Bourgeois. The Insomnia Drawings I*, Daros, Zürich, 2000.

VV.AA., *Louise Bourgeois. The Insomnia Drawings II*, Daros, Zürich, 2000.

WYE, Deborah, *Louise Bourgeois*, Museum of Modern Art, New York, 1982.

WYE, Deborah, SMITH, Carol, *The Prints of Louise Bourgeois*, The Museum of Modern Art, New York, 1994.

ZABRISKIE GALLERY, *Sculpture from Surrealism*. Jean Arp, Louise Bourgeois, Max Ernst, Herbert Ferber, David Hare, Joan Miró, Isamu Noguchi, Zabriskie Gallery, New York, 1987.

ZEGHER, M. Catherine de, FISHER, Jean, POLLOCK, Griselda, *Inside the visible. An Elliptical Traverse of 20th Century art. In, off, and from the Feminine*, Catherine De Zegher, Institute of Contemporary Art in Boston, La Chambre, Boston, 1996.

1.2. OTROS CATÁLOGOS

ARCHER, Michael, *Installation Art*, Courtesy the Henry Moore Foundation, Thomas&Hudson, London, 1994.

CORBEIRA, Darío, *Madrid. Espacio de Interferencias*, Ayuntamiento de Madrid, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.

FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES, *El Jardín Salvaje*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1991.

KOLDO MITXELENA KULTURGUNEA, *Ironía*, Edicions de l'Eixample, S.L., Donostia, 2001.

KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves-Alain, *L'informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, París, 1996.

LARRAÑAGA, Josu, *Arte Hoy, Instalaciones*, Editorial Nerea, S.A., Hondarribia (Guipuzcoa), 2001.

LONDON, Barbara, *Video Spaces: Eight Installations*, The Museum of Modern Art, New York, 1995.

2. LIBROS

La mayor parte de estos ejemplares son sobre psicología. Incluye diccionarios de psicología y de psicoanálisis. Así como otros libros de psicología, arte, estética, arte-terapia, filosofía y psicoanálisis.

AGAMBEN, Giorgio, *ESTANCIAS La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2001, orig. 1977.

ARNHEIM, Rudolf, *Nuevos ensayos sobre Psicología del arte*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1989, orig. 1986.

ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1992.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

BARCÍA SALORIO, Demetrio, *Locura y creatividad. Un estudio sobre la producción pictórica de los esquizofrénicos*, You & Us, S.A., Barcelona, 1999.

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE BARCELONA, Referencias del seminario IV, La relación de objeto (I), Trabajo interno no publicado, Barcelona, 1995/1996.

BURELL I FLORIA, Guillem, *Gran Diccionario Enciclopédico* Vol.14, Plaza & Janes Editores S.A., Barcelona, 1997.

CAMUS, Albert, *El extranjero*, Alianza Editorial, S.A., / Emece, Barcelona, 1986. orig. 1942.

CAMUS, Albert, *La peste*, Pocket / Edhasa, Barcelona, 1988, orig. 1947.

CORTÉS, José M.G., *El Cuerpo Mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, Ediciones Destino S.A., Thames and Hudson, Barcelona, 1999.

CHARCOT, Jean Martin, *Lecciones sobre la Histeria Traumática*, Ediciones Nieva, Madrid, 1989, orig. 1887.

CHARCOT, Jean Martin/ RICHER, Paul, *Los endemoniados en el arte*, Del Lunar, Jaén, 2000, orig. 1887.

DALLEY, Tessa, *El arte como terapia*, Editorial Herder S.A., Barcelona, 1987, orig. 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Editions Macula, París, 1982.

DORSCH, Friedrich, *Diccionario de Psicología*, Editorial Herder, Barcelona, 1985.

EHRENZWEIG, Anton, *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1973.

- EHRENZWEIG, Anton, *Psicoanálisis de la percepción artística*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976, orig.1975.
- ELLENBERGER, Henri F., *El descubrimiento del inconsciente. Historia y evolución de la psiquiatría dinámica*, Editorial Gredos, Madrid, 1976, orig.1970.
- EVANS, Dylan, *Diccionario introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Paidós, Barcelona, 1997, orig.1996.
- FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1998.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001, orig.1996.
- FRANCES, Allen, FIRST, Michael, PINCUS, HAROLD, Alan, *DSM- IV. Guía de Uso. Compañero del DSM-IV(Manual Diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales)*, Masson, S.A., Barcelona, 1997.
- FRANKL, Victor E., *El hombre en busca de sentido*, Editorial Herder, Barcelona, 1988, orig.1946.
- FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del Arte*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1970.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1990, orig.1970.
- FREYD, Jennifer J., *Abusos sexuales en la infancia. La lógica del olvido*, Ediciones Morata, S. L., Madrid, 2003, orig.1997.
- FURTH, Gregg M., *El secreto mundo de los dibujos*, Grupo Editorial OCEANO, Barcelona, 1998, orig. 1992.
- GAZTAÑAGA, Antxon, GONZÁLEZ GARAI, Iñaki, *Zer da psicoanalisia?*, Gaiak argitaldaria, Donostia, 2003.
- GILROY, Andrea, DALLEY, Tessa, *Pictures at an Exhibition. Selected Essays on Art and Art Therapy*, Tavistock/Routledge, London, 1989.
- GOMBRICH, Ernst H ., *Freud y la Psicología del arte*, Barral Editores, S.A., Barcelona, 1971, orig.1965.
- GOMBRICH, Ernst H., *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987.
- GONDRA, José María, *Historia de la psicología. Introducción al pensamiento psicológico moderno, Volumen I: Nacimiento de la psicología científica*, Editorial Síntesis S.A., Madrid, 1997.

- GONZÁLEZ CUENCA, Antonia M., *Psicología del Desarrollo: Teoría y Prácticas*, Ediciones Aljibe, Archidona (Málaga), 1995.
- GREGORY, Richard L., *Diccionario Oxford de la mente*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, orig.1987.
- GROSENIK, Uta, RIEMSCHNEIDER, Burkherd, *Art at the turn of the Millennium*, Taschen, Köln, 1999.
- GROSENIK, Uta, *Mujeres Artistas*, Taschen, Colonia, 2002.
- HARARI, Roberto, *Polifonías del arte en psicoanálisis*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.
- INSTITUTO CIENTÍFICO Y TECNOLÓGICO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, *Diccionario Espasa Medicina, Facultad de Medicina de la Universidad de Navarra*, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1999.
- JASPERS, Karl, *Genio artístico y locura Strindberg y Van Gogh*, El Acantilado Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2001.
- JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, Siruela, Barcelona, 2005.
- JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1995, orig.1964.
- KAUFMANN, Pierre, *Elementos para una enciclopedia de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1996, orig.1993.
- KLEIN, Melanie, RIVIÈRE, Joan, *Amor, odio y reparación*, Paidós Horne S.A.E., Buenos Aires, 1982, orig. 1937.
- KNIGHT, Lindsay, *Por qué es bueno sentirse mal*, Editorial Libsa, Madrid, 2000.
- KRAUSS, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, Editodrial Tecnos,S.A., Madrid, 1997.
- KRIS, Ernst, *Psicoanálisis y arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964.
- KUSPIT, Donald, *Signos de Psique en el Arte Moderno y Posmoderno*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2003, orig.1993.
- LACAN, Jacques, *Seminario 7 La Ética del Psicoanálisis 1959-1960*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1988. Traducción Jacques-Alain Miller.

LACAN, Jacques, *Seminario 11 Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis 1964*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1989. Traducción Jacques-Alain Miller.

LAPLANCHE, Jean/ PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, (bajo la dirección de LAGACHE, Daniel), Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1996, orig.1967.

LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

MACLAGAN, David, *Psychological Aesthetics. Painting, Feeling and Making Sense*, Jessica Kingsley Publishers, London, 2001.

MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1986.

MARTY, Gisèle, *Psicología del arte*, Ediciones Pirámide, S.A., Madrid, 1999.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español .I-Z. Tomo II.* , Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1998.

MOLINER, Maria, *Diccionario de uso del español*, Edición abreviada, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 2000.

PARÍS, Diana, *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*, Campo de Ideas, S.L., Madrid, 2003.

PAROT, Françoise, DORON, Ronald, *Diccionario Akal de psicología*, Akal Ediciones, Madrid,1998.

PANIAGUA, Cecilio, *Términos y conceptos psicoanalíticos*, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, 1997, orig.1990.

PIERON, Henri, *Vocabulario de psicología*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1993.

QUIROGA, M. Pilar, *C.G. JUNG vida, obra y psicoterapia*, Editorial Desclée de Brouwer S.A., Bilbao, 2003.

RANK, Otto, *El trauma del nacimiento*, Ediciones Paidós, SAICF; Barcelona, 1981.

REGNAULT, Françoise, *El arte según Lacan y otras conferencias*, Ediciones Eolita, Barcelona, 1995.

RODEES, Colin, *Outsider Art*, Ediciones Destino S.A., Barcelona, 2002.

SAGAN, Françoise, *Buenos días, tristeza*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid,1996. orig.1954.

SÁNCHEZ, Dr. Aquilino, *Gran Diccionario de uso del español actual*, Sociedad General Española de Librería, S.A., Madrid, 2001.

SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid, 1996.

THOMPSON, Ross A, BERGER, Kathleen Stassen, *Psicología del Desarrollo: Infancia y Adolescencia*, Editorial Médica Panamericana, S.A., Madrid, 1998.

TORTOSA, Francisco, CARPINTERO, Helio, QUIÑÓNEZ, Elena, *Historia de la Psicología. Textos y comentarios*, Editorial Tecnos, Madrid, 1993.

VV.AA., *La creación artística como terapia*, RBA Libros, S.A., Barcelona, 2003.

VV.AA., *Diccionario del español actual*, Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.

VV.AA., *DSM- IV. Manual Diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, Masson, S.A., Barcelona, 2000.

VALLEJO-NAGERA, Juan Antonio, *Locos egregios*, Editorial Dossat, S.A., Madrid, 1985, orig.1977.

VALLEJO-NAGERA, Juan Antonio, *Guía práctica de psicología*, Ediciones Temas de Hoy, S.A., (T.H.), Madrid, 1988.

WAINRIB, Barbara Rubin, BLOCH, Hellín L., *Intervención en crisis y respuesta al trauma. Teoría y práctica*, Editorial Desclée De Brouwer, S.A., Bilbao, 2001.

WADESON, Harriet, *Art Psychotherapy*, John Wiley&Sons, Canada, 1980.

WAJCMAN, Gérard, *El objeto del siglo*, Amorrortu /Editores, Buenos Aires, 2001, orig.1998.

WINNICOTT, D.W., *Realidad y Juego*, Editorial Gedisa S.A., Barcelona, 1982, orig. 1971.

ZÁRATE, María, *Albert Camus (1913-1960)*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.

ZEGHER, Catherine, *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre bloc mágico*, MACBA, Barcelona, 2001.

3. ARTÍCULOS EN LIBROS Y CATÁLOGOS

Diferenciaremos entre los artículos sobre la artista y otros artículos de interés.

3.1. ARTICULOS SOBRE LOUISE BOURGEOIS

BECKETT, Wendy, "Louise Bourgeois", en *Contemporary Women Artist*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1988, pp.24-26.

BOURGEOIS, Louise, "Francis Bacon", en *Francis Bacon*, Galerie Lelong, París, 1999, pp.21-23.

KOTIK, Charlotta, "Stati Uniti d'America", en *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte*, Marsilio Editori S.P.A., Venezia, 1993, pp.186-189.

KRAUSS, Rosalind E., "Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette", en *Bachelors, October*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp.51-74.

KUSPIT, Donald, "Louise Bourgeois: Where Angels Fear to Tread", en *The New Subjectivism Art in the 1980s*, DA CAPO PRESS, New York, 1993, pp.329-335.

LIPPARD, Lucy R. , "Fragments", en *The Pink Glass Swan. Selected feminist essays on art (1970-1993)*, The New Press, New York, 1990, pp.67-76.

MUNRO, Eleanor, "Louise Bourgeois", en *Originals: American Women Artist*, DA CAPO PRESS, New York, 2000, pp.154-169.

ORTUZAR, Mónica, "Resistencias de individuo, autor, objeto y espectador", en VV.AA. , *Resistencia de los objetos*, Diputación Provincial de Pontevedra, Vigo, 2000, pp.39-43.

POTTS, Alex, "Conclusion. Arenas and Objects of Sculpture: Bourgeois", en *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, pp.357-379.

3.2. OTROS ARTÍCULOS

CHARCOT, Jean Martin, "Gran Histeria o Histero-Epilepsia", en *Las Histerias*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, 1984, orig.1887-8, pp.115-123.

CHARCOT, Jean Martin, "Histeria y Neurastenia en el hombre", en *Las Histerias*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, 1984, orig.1887-8, pp.125-129.

CHARCOT, Jean Martin, "Acerca de la Histero-Epilepsia", en *Las Histerias*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, 1984, orig.1887-8, pp.131-145.

FREUD, Sigmund., “El creador literario y el fantaseo” (1908[1907]) en *Obras Completas, Vol. 9 (1906-908)*, Amorrortu/ Editores, Buenos aires 2000,orig.,1978, pp.127-136.

GOMBRICH, Ernst H., “El psicoanálisis y la historia del arte” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Debate, Madrid, 1998, pp.30-44.

GUASCH, Ana María, “La contestación al arte Mínimal”, en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2001, pp.27-50.

KLEIN, Melanie, “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador (1929)”, en *Melanie Klein Obras Completas 2*, Paidós Hormes, Buenos Aires, 1978, orig.1947, pp.201-208.

KLEIN, Melanie, “La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo (1930) ”, en *Melanie Klein Obras Completas 2*, Paidós Hormes, Buenos Aires, 1978, orig.1947, pp.209-221.

SCHAVERIEN, Joy, “The scapegoat and the talisman: transference in art therapy”, en *Images of Art Therapy*, 1987, pp.74-108.

SEGAL, Hanna, “Un enfoque Psicoanalítico de la Estética”, en *Melanie Klein Obras Completas 4*, Paidós Hormes, Buenos Aires, 1979, orig.1955, pp.371-390.

SHEALY, C. Norman, “Terapia Artística”, en *Enciclopedia Completa Ilustrada de Terapias Alternativas*, Könemann, Equipo de Edición S.L., Barcelona, 2001, orig. 1999, pp.236-239.

4.- ARTÍCULOS EN REVISTAS

Diferenciaremos entre artículos de revistas sobre Louise Bourgeois y otros artículos de revistas sobre otros temas y conceptos de interés.

4.1. ARTÍCULOS EN REVISTAS SOBRE LOUISE BOURGEOIS

BONAMI, Francesco, “Louise Bourgeois”, *Flash Art volXXVII n° 174January/February*,1994, pp.36-39.

BORJA VILLEL, Manuel J., “Louise Bourgeois’défi”, *Parkett n°27*, 1991, pp.62-65.

BORRÁS, Maria Luisa, “Louise Bourgeois, una excepción de la Bienal de Venecia”, *Zehar, Boletín de Arteleku n° 22, mayo-junio-julio*, 1993, pp.3,4.

- BOURGEOIS, Louise, "Child Abuse", *Artforum*, vol.20, n^o4, pp.40-47.
- BOURGEOIS, Louise, "Celdas", *Rekarte*, n^o18, Marzo,1997, p.9.
- BINET, Jacques-Louis, "The Studio-Homes of Louise Bourgeois or an autobiographical architecture", *Cimaise* n^o242, , s.f., pp.45-50.
- CENTRO CULTURAL DE BELEM PRACA DO IMPERIO, LISBOA, "Louise Bourgeois", *Arte y Parte* n^o 15.Junio-Julio, 1998, p.138.
- CLOT, Manel, "Desde unas imágenes blandas, frías lejanas. Documenta IX", *Zehar, Boletín de Arteleku*18. Sept-octubre, 1992, pp.17,18.
- COLOMINA, Beatriz, "En el Reina Sofia la arquitectura del trauma", *Guadalimar* n^o149, 1999, pp.17-20
- COLLADO, Gloria, "Cadáver Exquisito", *Lápiz* n^o 117 Año XIV, s.f., pp.42-52.
- GARDNER, Paul, "Louise Bourgeois: A Femme du Monde in Paper", *Art On Paper*, vol 1, n^o1, sep-oct.,1996, pp.8-11.
- GOROVOY, Jerry, TILKIN, Danielle, "Entrevista: Louise Bourgeois es existir", *Guadalimar* n^o149, 1999, pp.15-16.
- HELFENSTEIN, Josef, "The power of intimacy", *Parkett* n^o27, 1991, pp.28-33.
- HENRI, Steven, "Towers of London. Louise Bourgeois: I do, I undo, and I redo,1999-2000", *Artforum* vol. 38 Summer, 2000, pp.162-165.
- LEIGH, Christian, "Habitaciones, puertas, ventanas: Haciendo entradas y salidas (cuando haga falta). El Teatro del cuerpo de Louise Bourgeois", *Balcón* n^o 9, 1991, pp.29-50.
- LIPPARD, Lucy R., "Louise Bourgeois: From the Inside Out", *Artforum*,March, 1975, pp.26-33.
- MARCADÉ, Bernard, "Louise Bourgeois. Sexe, mort et fantasie", *Beaux Arts Magazine(France)*,n^o165, Feb.1998, pp.44-51.
- MARTÍNEZ, Rosa, "El territorio del otro", *Lápiz* n^o 105, 1994, pp.16-23.
- MARTÍNEZ, Rosa, "Louise Bourgeois una artista secreta", *Arte y Parte* n^o 1. Febrero-Marzo, 1996, pp.131-136.
- MAXWELL, Douglas, "Louise Bourgeois", *Kalias Revista de arte. IVAM Centro Julio González. AñoV. Num10 Semestre III*, 1993, pp.102-109.

- MEHTA, Nina, "Belvedere", *Art Monthly* n°235 april, 2000, pp.34-36.
- MEYER-THOSS, Christiane, "I am a woman with no secrets"-statements by/von Louise Bourgeois", *Parkett* n°27, 1991, pp.37-43.
- MILLEY, Catherine, "La biennale -48° exposition internationale d'art", *Art Press* n° 249 sept, 1999, pp.65-69.
- MORGAN, Stuart, "Talking Cover: Louise Bourgeois interviewed by Stuart Morgan", *Artscribe international*.January/February, 1988, pp.30-34.
- MURRÍA, Alicia, "Pabellón USA. Espacios del desasosiego", *Lápiz*, 11 (94),1993, pp.51-53.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.
"Louise Bourgeois", *Arte y Parte* n° 23. Octubre-Noviembre, 1999, pp.58.-71.
- NIXON, Mignon, "Louise Bourgeois' Fillette", *Parkett* n°27, 1991, pp.48-54.
- OLIVARES, Rosa, "Louise Bourgeois", *Lápiz* n° 73,1990, pp.84-85.
- PELS, Marsha, "Louise Bourgeois: A Search for Gravity", *Art International* n°23, 23, no. 7, October 1979, p.51.
- PROBST, Ursula María, "Zwischen den Dingen und wörtern Louise Bourgeois. Jenny Holzer. Helmut Lang Kusthalle wien 9.10.1998-17.1.1999", *Kunstforum* n°143,January/february, 1999, pp.407-408.
- SÁNCHEZ MORENO, Iván, "Una mirada a los procesos creativos de arte terapia: Louise Bourgeois", *Arte , Individuo y Sociedad*, 2003; (15), pp.117-134.
- SINAGA, Fernando, "Louise Bourgeois. La polilla en la alfombra", *Arte y Parte* n°1. Febrero- Marzo, 1996, pp.72-81.
- SOLEDAD LORENZO, "Louise Bourgeois", *Arte y Parte* n°6, Diciembre-Enero, 1997, p.138.
- SPIEGLER, Marc, "International reviews. Louise Bourgeois. Hauser&Wirth (Gallery)", *Art News* vol. 99 April , 2000, p.173.
- STORR, Robert, "Reflections on recent work of Louise Bourgeois", *Parkett* n°9, Parkett Verlaag, New York, 1986, pp.82-86.
- SZEEMANN, Harald, "The fount of Youth", *Parkett* n°27, 1991, pp.71-74.

VV.AA. , *Oxford Art Journal*, Louise Bourgeois vol.22 num. 2, Oxford University Press, Oxford, 1999. Monográfico sobre Louise Bourgeois.

VV.AA., *Sculpture, Internatinal Sculpture Center*, Chein and Read, Jul-Agust, 2005. Monográfico sobre Louise Bourgeois.

VENDRAME, Simona, “Louise Bourgeois”, *Tema Celeste Contemporary Art*. May-June, 2001, pp.48-53.

VICENTE, Mercedes, “El cuerpo de las emociones”, *Lápiz nº 117 Año XIV*, s.f., pp.26-38.

4.2. OTROS ARTÍCULOS DE INTERÉS EN REVISTAS

AISENSTEIN, Marilia, “Repetir, construir, inventar”, *Revista de Psicoanálisis de la Asoc. Psic. De Madrid nº 34*, 2001, pp.21-30.

BENAIM, M Levy, “Psicoterapia no verbal: El arte como técnica terapéutica”, *Psicopatología (Madrid) nº 10, 1º*, 1990, pp.15-19.

BRIOLE, Guy, “La herencia de la falta”, *Carretel, Psicoanálisis con niños 2*, pp. 31-35.

DIEZ DEL CORRAL, Pilar, “Taller de Expresión Plástica para el Equipo de Educadores de la Comunidad Terapéutica Manresa en Santiago de Chile”, *Arte, Individuo y Sociedad nº 13*, 2001, pp.25-36.

ESPINA, Alberto, “El uso de la escultura en la terapia de pareja”, *Revista de Psicoterapia vol VII, nº 28*, 1996, pp.29-44.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, “Formas de lo informe. Arte y Arquitectura bajo el signo de Bataille”, *Arquitectura Viva (69), sep.-oct.*, 1999, pp.82-83.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, “La Repetición y la sensibilidad contemporánea”, *Anales de Historia del arte nº 3*, 1991-92, pp.277-296.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, “La estética de la repetición”, *Cuadernos de arte e iconografía. Madrid, Tomo VI - Nº 12*, 1993, p.379 –385.

FOSTER, Hal, “Obscene, Abject, Traumatic”, *October 78. Fall*, 1996, pp.107-24.

FRANEBLIIN, Catherine, “Jacques Lacan: Homenaje a Marguerite Duras”, *Guadalimar nº40, Marzo*, 1979, pp.19-21.

FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, *Revista de Occidente nº 201*, 1998, pp.101-109.

GALLANO, Carmen, "Trauma y discurso", *Estudios Psicoanalíticos*, 4. Eolia/Miguel Gómez Ediciones, pp.1-217.

GAVILAN FONTANET, F., "La fotografía como terapia, un fenómeno social llamado fotografía", *Arte Fotográfico*, 1981, Vol 30: n°4, pp.561-63.

GAVILAN FONTANET, Francisco, "La fotografía como terapia, la importancia social de la fotografía", *Arte Fotográfico*, 1981 Vol 30, n° 6, p.685-686.

GAVILAN FONTANET, Francisco, "La fotografía como terapia, una nueva alternativa en las terapias verbales", *Arte Fotográfico*, 1981 Vol. 30, n° 7, pp.819-820.

GAVILAN FONTANET, Francisco, "La fotografía como terapia, los valores informáticos-terapéuticos de la fotografía ", *Arte Fotográfico*, 1981, Vol 30, n° 11, p.1329-1330.

GAVILAN FONTANET, Francisco, "La fotografía como terapia, el Album Familiar III", *Arte Fotográfico*, 1982, Vol. 31, n° 5, pp.533-534.

GUTIÉRREZ, Antonio, "Metáfora e ironía, claves de la razón vital", *Revista de Filosofía* n° 20, 2000, pp.107-123.

GUTIERREZ, Elvira, "Arte-Terapia para grupos de personas sin hogar", *Arte, Individuo y Sociedad* n° 12, 2000, pp.301-309.

KRAUSS, Rosalind E., "Informe without conclusion", *October* 78. Fall, 1996, pp.89-105.

LOPEZ, Marian, " ECARTE: el Consorcio Europeo para la Educación en Arte Terapia, *Arte, Individuo y Sociedad* n° 12, 2000, pp.329-334.

LORÉN, José Antonio, "La `despechada`: elementos para la discusión sobre sublimación y/o reparación, *Revista de Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Madrid*, n°Extra, 1995, pp.9-36.

MAMPASO, Ana, "Técnicas de vídeo en Terapia Artística", *Arte, Individuo y Sociedad* n° 13, 2001, pp.55-65.

MARTÍNEZ, Noemí, "La terapia artística como una nueva enseñanza", *Arte, Individuo y Sociedad* n° 8, 1996, pp.21-25.

MARTÍNEZ, Noemí / RIGO, Catalina/ LÓPEZ, Marina, "La obra de arte como estímulo creador en distintas etapas de la educación: Primaria, Secundaria y Facultad de Educación", *Arte, Individuo y Sociedad* n° 5, 1993, pp.59-74.

MARTÍNEZ, Virtudes, “Aproximaciones al Arte-terapia. Una experiencia en Granada”, *Arte, Individuo y Sociedad* n° 12, 2000, pp.335-340.

MEDIEROS, F., “Relaciones entre el arte y la terapéutica psiquiátrica”, *Psicopatología* n° 6 (4), 1986, pp.333-336.

MICHELENA, Mariela, “Cien años de cesión y de incesto, El proceso sublimatorio en Gabriel García Márquez”, *Revista de Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Madrid, n° Extra*, 1995, pp.81-94.

MICHELSON, Annette, “Where is your rupture? Mass Culture and the Gesamtkundtwerk”, *October* 56 spring, 1991, pp.43-64.

NEMSER, Cindy, “Una entrevista con Eva Hesse”, *Artforum* Vol 8, n° 5 Mayo, 1970, pp.59-63.

NIXON, Mignon, “Posing the Phallus”, *October* 92, Spring 2000, pp.99-127.

PÉREZ-GALDÓS, Silvia, “Sin título’(Algunas consideraciones sobre la pintura)”, *Revista de Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Madrid, n° Extra*, 1995, pp.95-104.

POLO, Lilia, “Tres aproximaciones al Arte Terapia”, *Arte, Individuo y Sociedad* n° 12, 2000, pp.311-319.

RAMÍREZ, Juan Antonio, “Apoteosis del salivazo”, *Arquitectura Viva* (50), sep.-oct, 1996, pp.19-24.

RAMÍREZ, José Luis, “La existencia de la ironía como ironía de la existencia. Una investigación sobre el sentido”, *Isegoría (revista de filosofía moral y política)* 25, 2001, pp.115-145.

REDORTA LORENTE, Joseph, “Otro lado de la mediación: el conflicto preexistente”, *Apuntes de Psicología, Vol.18, n° 2 y 3*, 2000, pp.353-360.

ROMERO, Julio, “Creatividad, arte, artista, locura: una red de conceptos limítrofes”, *Arte, Individuo y Sociedad* n° 12, 2000, pp.131-141.

SCHOFFER KRAUT, Daniel E., “La torre de Babel o el fracaso de la sublimación”, *Revista de Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Madrid, n° Extra*, 1995, pp.105-122.

SZPILKA, Jaime I., “La sublimación”, *Revista de Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica de Madrid, n° Extra*, 1995, pp.37-77.

VASSILIADOU, María, "Investigar para el reconocimiento de la profesión. Congreso Europeo sobre Arte-Terapia", *Arte, Individuo y Sociedad* n° 12, 2000, pp.45-53.

WALSH, María, "Obsession", *Art Monthly* n°234 march, 2000, pp.7-10.

WECHSLER, Max, "Bruce Nauman", *Kalias revista de arte*, IVAM Centre Julio González, AñoIII. Núm5 Abril, 1991, pp.123-127.

ZANÓN, Azucena, "La sublimación en Freud y en Lacan", *El Calderero* n° 42, Junio 1996, pp.37-40.

5. ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS SOBRE LOUISE BOURGEOIS

BUFILL, Juan, "Louise Bourgeois, desde el deseo y el miedo", *ABC*, 27Dic., 1990.

CALDERÓN, Manuel, "España conoce a Louise Bourgeois", *El Sol*, 9Nov., 1990.

CLOT, Manel, "Espacios del deseo", *El Pais*, 24 Nov., 1990.

COTTER, Holland, "Cheim and Read, 'circa 70' Linda Benglis and Louise Bourgeois", *The New York Times*, 13 de Julio de 2007.

DEIA, "Exposición retrospectiva de la artista parisina Louise Bourgeois en la Fundación Tapies", *Deia*, 7 Nov., 1990.

DELGADO-GAL, Álvaro, "Balthus contra Louise Bourgeois", *ABC*, 3 Mayo, 1996.

EL MUNDO, "30 artistas exponen su visión de la vida y la muerte en una muestra", *El Mundo*, 6 febr., 1997.

HERNÁNDEZ VELASCO, Irene, "El Museo de Brooklyn, un lugar de la memoria" para Louise Bourgeois", *El Mundo*, 3 Mayo, 1994.

LORENTE, Manuel, "El bello exorcismo de Louise Bourgeois", *ABC*, 16 Feb., 1996.

NAVARRO ARISA, J.J., "Barcelona acoge por vez primera en España una muestra de Louise Bourgeois", *El Pais*, 8 Nov., 1990.

RABAGO, Joaquin, "Desde Lennon y Yoko Ono a Bourgeois: la cama en el arte", *Gara*, Ekainak-25-2002.

RUBIO, Oliva María, "La artista solitaria", *El Pais*, 9sep.1995.

SIERRA, Rafael, "Las obsesiones de Louise Bourgeois, una mujer sin secretos", *El Mundo*, 17 nov. 1999.

6.- ARTÍCULOS EN INTERNET

Diferenciaremos entre páginas web sobre Louise Bourgeois y otras páginas web de interés para la comprensión de ciertos conceptos. Siguiendo con la lógica utilizada en esta bibliografía, los datos correspondientes a las páginas web se han dado en este orden: datos del autor, institución o entidad autora ordenados alfabéticamente seguido del título del artículo, la dirección de internet donde han sido localizados y la fecha.

6.1. PÁGINAS WEB SOBRE LOUISE BOURGEOIS

ALIAGA, Juan Vicente, “Gramática de temores”, 2007,
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/7987/lang/3>

ARTNET.COM, “Louise Bourgeois”, 2007,
[,http://www.artnet.com/ag/fulltextsearch.asp?searchstring=bourgeois](http://www.artnet.com/ag/fulltextsearch.asp?searchstring=bourgeois)

ARTPRICE, “ Bourgeois, Louise (1911)”, 2007,
<http://web.artprice.com/artistdetails.aspx?idarti=MTA0NzEzNjM5NTgyNjk=&l=es>

VV.AA., “Art is the experiencing – or rather the re-experiencing –of a trauma”, 2007,
<http://64.233.183.104/search?q=cache:RE0hA3iuF5sJ:ocs.ilrt.org/viewpaper.php%3Fid%3D34%26cf%3D8+louise+bourgeois%2Btrauma&hl=es&ct=clnk&cd=23&gl=es>

ARTCYCLOPEDIA, La Guía del gran arte en internet. Artcyclopedia, “Louise Bourgeois” , 2007, http://www.artcyclopedia.com/artists/bourgeois_louise.html

VV.AA., “What is Art? What is an Artist? Page by Louise” Bourgeois, 2007,
<http://www.arthistory.sbc.edu/artartists/illusbourgeois.html>

THE BARBARA KRAKOW GALLERY. “Louise Bourgeois”, 2007,
<http://www.barbarakrakovgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/308>

BOSTON.COM, “Bourgeois in Boston Exhibit”, 2007,
<http://calendar.boston.com/events/show/1136636-Bourgeois-in-Boston-Exhibit>

CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina, “Louise Bourgeois, entrevista”, 2007,
http://www.xlsemanal.com/web/articulo.php?id=2277&id_edicion=326&salto_pagina=0

CROSSING THE THRESHOLD, “Louise Bourgeois”, 2007,
<http://www.albany.edu/museum/wwwmuseum/crossing/artist3.htm>

CHEIM & READ, “The artist web page”, 2007,
<http://www.cheimread.com/artists/louise-bourgeois/?view=press>

DD00SS (Asociación de amigos del arte y de la cultura de Valladolid), “Entrevista a Louise Bourgeois en la Robert Miller Gallery”, 2007,
http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Louise_Bourgeois.htm

DURÁN, Fernando, “GRAN SUBASTA DE PRIMAVERA, Nº 306”, 2007,
<http://www.fernandoduransubastas.com>

FLUG COLIN, Barbara, “A Conversation with Louise Bourgeois”, 2007,
<http://www.frigatezine.com/essay/lives/eli02bou.html>

GALERIE KARSTEN GREVE AG, ST. MORITZ, “Louise Bourgeois”, 2007,
http://www.artnet.com/Galleries/Artists_detail.asp?gid=476&aid=2868

GALERIE PIECE UNIQUE, “Louise Bourgeois (1999). Topiary 1998”, 2007,
<http://www.galeriepieceunique.com/infoframes/bourgeois.htm>

GUGGENHEIM MUSEUM, “The Collection”, 2007,
http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_works_21_0.html

HERKENHOFF, Paulo, “Louise Bourgeois”, 2007,
<http://www.scultura.org/visualizza/scultore/243.html>

ILLY. IBÉRICA, “Todas las colecciones”, 2007,
http://www.illy.com/es/expresion/illy_collection/todas-colecciones/Louise_Bourgeois_2002.htm

KAPLAN, Cheryl, “Cut in Two: A Conversation Between Louise Bourgeois and Cheryl Kaplan”, 2007, <http://www.deutsche-bank-art.com/art/2004/9/e/1/293.php>

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, “Tiempo extra antes de la muerte”, 2007,
<http://www.artszin.net/bourgeois.html>

PG NEWS, “Trust to unveil designs”, 2007,
<http://www.post-gazette.com/regionstate/19981208sculpt4.asp>

REDZ, Kristina, “My interview with Louise Bourgeois”, 2007,
<http://home.swipnet.se/redz/kristina/epages/lb.htm>

SISCHY, Ingrid, “Louise Bourgeois - interview with artist – Interview, 2007, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_n10_v27/ai_20803799

STEINER, Pat, “Mortal elements - interview with artist Louise Bourgeois – Interview”, 2007, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n10_v31/ai_14156122

WIKIMEDIA FOUNDATION, “Louise Bouregois”, 2007, http://es.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois

6.2. OTRAS PÁGINAS WEB DE INTERÉS

ERABILI.COM, Lantresnak: “Hiztegiak: Elhuyar/ Euskalterm” , 2007, <http://www.erabili.com>

ERKIZIA AMILIBIA, Blas, “Psikopatologiako Hiztegia (2002)”, 2007, <http://www.ome-aen.org>

BRITISH ASSOCIATION OF ART THERAPIST, “Qualifying training courses for Art Therapists in the UK”, 2007, <http://www.baat.org/training.html>,

BRITISH ASSOCIATION OF ART THERAPIST, “What is Art Therapy?”, 2004, http://www.baat.org/art_therapy.html

RUIZ, Iván, “La cosa vacía”, 2007, <http://www.scb-icf.net/nodus/006Cosa.htm>

UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2007, “Metáfora. Centre d’Estudis d’Art i Arteterapia”, <http://www.metafora.org/>

UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2004, “¿Qué es Arte-Terapia?”, http://www.metáfora.org/espanyol/arteterapia/que_es_art_terapia.htm

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2007, “Diccionario de la lengua española-Vigésima segunda edición”, <http://www.buscon.rae.es/draeI/>

ZIMMERMAN, Daniel, “Arte by psicoanálisis. En los umbrales de lo imposible”, 2004, <http://www.nous.org.ar/Secciones/ares/arte/> Página caducada.

7. CINTAS DE VÍDEO Y OTROS

En este apartado recogemos vídeos (sobre Louise Bourgeois), Films (sobre Louise Bourgeois y otros artistas), compact discs (sobre Louise Bourgeois) y conferencias (sobre arte y psicoanálisis, Louise Bourgeois y arte-terapia).

7.1. VÍDEOS SOBRE LOUISE BOURGEOIS

ART 21. “Louise Bourgeois. (documentary film *Identity*), 2007,
Louise Bourgeois: Vídeo: “Touch of Jane Addams”/ “ Women and Craft”/ “Cell II”/
“Cell (Glass Spheres...)”, <http://www.pbs.org/art21/multimedia/index.html>

YOU TUBE, YOYOPRO, “Louis Bourgeois, Lynda Benglis at Cheim Read - June 21, 2007”, <http://es.youtube.com/watch?v=VqPQHl6eNtw>

YOU TUBE, CASSIDY, Patty, “Bourgeois eyes”, 2007, 2:40,
<http://es.youtube.com/watch?v=tKYGJK1SlcU>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Louise Bourgeois: Memoria y arquitectura*, KINES Producciones, cop., Madrid, 2000.

7.2. FILMS

GUICHARD, Camille, *Louise Bourgeois*, con entrevistas de Bernard Marcadé y Jerry Gorovoy, Terra Luna Films/Centre Georges Pompidou, París, 1993, 52 minutos.

HERSHON, Elia/ GUERRA, Roberto, *Frida Kahlo (1910-1954)*, Visual arte, Visual Ediciones, S.L., Madrid, 1983.

7.3. COMPACT DISCS

BOURGEOIS, Louise, *Otte*, producido por Brigitte Cornand, París, 1995.

CAUX, Jacqueline, *tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, [Gravación sonora]: *entretiens avec Louise Bourgeois*, Éditions du Seuil, París, 2003, 66'50''.

7.4. CONFERENCIAS

AUCOUTURIER, Bernard/ DOMÍNGUEZ SEVILLANO, Miguel Angel “Cuerpo, representación y creación”, VIII Encuentros de Arte y Cultura de la Universidad del País Vasco, curso coordinado por Josu Rekalde y Marta Arzak: *Arte y creatividad: reflejos de la mente*, Auditorio del Guggenheim, 11 de Julio, Bilbao. 2007

BRIOLE, Guy “Una aproximación psicoanalítica actual al trauma”, Asociación P.V. De La Escuela E. Psicoanálisis Del Campo Freudiano, Bilbao, 11 de junio de 2004.

CREGO, Charo. “Notas sobre lo abyecto en el arte contemporáneo”, Cátedra Jorge Oteiza, Museo de Navarra, Pamplona, 26 de octubre de 2004.

D’ANGELO, Lucía, “El cuadro y la mirada”, Por El Seminario del Campo Freudiano en Bilbao y El Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes (Leioa), 20 de Febrero, Salón de Grados de la Facultad de Bellas Artes, Campus de Leioa, 2004.

GUIMÓN, José, “Arte psicopatológico”, VIII Encuentros de Arte y Cultura de la Universidad del País Vasco, *Arte y creatividad: reflejos de la mente*, curso coordinado por Josu Rekalde y Marta Arzak, Auditorio del Guggenheim, 12 de Julio, Bilbao. 2007

KLEIN, Jean Pierre / BONET, Eva, “Arte terapia: la creación como proceso de transformación”, VIII Encuentros de Arte y Cultura de la Universidad del País Vasco, *Arte y creatividad: reflejos de la mente*, curso coordinado por Josu Rekalde y Marta Arzak, Auditorio del Guggenheim, 11 de Julio, Bilbao. 2007

MORRIS, Frances, “Hago, deshago y rehago: La vida y el arte de Louise Bourgeois”, Por la Conservadora jefe del Departamento de exposiciones de la Tate Modern, London, 2 de octubre Auditorio del Guggenheim, Bilbao. 2001.

RODRÍGUEZ, Sara, MAGUREGUI, Luz, ARZAK, Marta, INTXAUSTEGI, Begoña “Algunas prácticas creativas con función integradora o terapéutica en la Comunidad Autónoma Vasca”, VIII Encuentros de Arte y Cultura de la Universidad del País Vasco, *Arte y creatividad: reflejos de la mente*, curso coordinado por Josu Rekalde y Marta Arzak, Auditorio del Guggenheim, 12 de Julio, Bilbao. 2007

WAJCMAN, Gérard, “L’invention du caché”[La invención de lo oculto], Por Arteleku dentro del ciclo de conferencias abiertas del curso [a-S] arte y saber dirigido por Juan Luis Moraza, 21 de noviembre, Arteleku, Donosita, 2003.

