

DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA

LA EXPRESIÓN PLÁSTICA DE LOUISE
BOURGEOIS. ESTRATEGIAS FEMINISTAS PARA
UNA PRAXIS TERAPEUTICA.

ISABEL MARÍA JIMÉNEZ ARENAS

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2006

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 30 de Març de 2001 davant un tribunal format per:

- D. Román De La Calle De La Calle
- D^a. Rosalia Torrent Esclapes
- D. Wenceslao Rambla Zaragoza
- D. José Saborit Viguer
- D. Miguel Molina Alarcón

Va ser dirigida per:

D^a. Carmen Senabre Llabata

©Copyright: Servei de Publicacions
Isabel María Jiménez Arenas

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-6586-1

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

LA EXPRESIÓN PLÁSTICA

de

LOUISE BOURGEOIS

Estrategias feministas para una praxis terapéutica

DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA

Facultad de Filosofía

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

LA EXPRESIÓN PLÁSTICA

de

LOUISE BOURGEOIS

Estrategias feministas para una praxis terapéutica

Memoria que para optar al grado de
Doctora en Filosofía presenta:

Isabel M^a Jiménez Arenas

Realizada bajo la dirección de la profesora:

Carmen Senabre Llabata

Valencia, 2001

A mi familia

Agradecimientos:

La realización de esta tesis, no hubiera sido posible sin el seguimiento científico de la profesora Carmen Senabre Llabata. Por su aliento en el desarrollo de la investigación y redacción, le estoy especialmente agradecida.

Respecto a la recopilación de bibliografía e imágenes, he de dejar constancia de la colaboración de las siguientes Instituciones:

- Universidad de Valencia*
- Universidad Politécnica de Valencia*
- Museo Reina Sofía de Madrid*
- Instituto de la Pequeña y Mediana Empresa de Valencia*
- Instituto Francés de Valencia*

En cuanto a las facilidades para localizar bibliografía sobre Louise Bourgeois, también quiero destacar la ayuda prestada por Charlotte Druckman, de la Galería Robert Miller de Nueva York.

Agradezco a los profesores de la Facultad de Bellas Artes, San Carlos, de Valencia, sus enseñanzas transmitidas según un amplio sentido del arte, básico para la elaboración de esta tesis.

Por las conversaciones que han tenido lugar en determinados y diferentes momentos sobre arte o feminismo, quiero recordar a las siguientes personas: Richard Robbins, decano de la Facultad de Bellas Artes en Middlesex University, Jim Mooney y Kathleen Mullaniff, ambos profesores de pintura en dicha universidad, así como Leslie Hirshfield, profesora de pintura en el School of Art Institute de Chicago y Evanston Art Center. También a Fry Eric de la Comunidad de Taizé y Blanche Gildin, ambos artistas.

Debo añadir que me siento fundamentalmente en deuda con todos aquellos que me han alentado personalmente en la realización de este trabajo; amigos y familia que no nombro aquí, sin cuyo apoyo incondicional, no hubiera llevado a cabo mi objetivo.

Isabel M^a Jiménez Arenas

ÍNDICE

	<i>Pág</i>
I. INTRODUCCIÓN	8
II. METODOLOGÍA	12
III. INFLUENCIA FEMINISTA EN LOUISE BOURGEOIS	
III.1. Respecto a la estética y crítica feminista	
III.1.1. <i>En el contexto postmodernista</i>	17
III.1.1.a. Relación entre la estética y crítica feministas	21
III.1.1.b. Reciprocidad y diferencia entre teoría feminista y postmodernismo	27
III.1.1.c. Oposición entre teoría feminista y postmodernista	35
III.1.1.d. Estética feminista y praxis terapéutica	38
III.1.1.e. El objeto postmodernista y la definición del sujeto femenino	42
III.1.2. <i>Ante los feminismos</i>	48
III.1.3. <i>En el enfoque histórico</i>	69
III.1.4. <i>Desde el erotismo</i>	89
III.1.5. <i>En relación a lo andrógino</i>	102
III.1.6. <i>Considerando la arquitectura</i>	110
III.2. Tejeduría y labor de aguja: feminidad y denuncia social	
III.2.1. <i>Instrumentos de feminidad</i>	117
III.2.2. <i>Aguja y literatura</i>	138
III.2.3. <i>El "Fiber Art"</i>	158
III.2.4. <i>Limitando con la moda</i>	170
IV. RAZONES ÍNTIMAS PARA LA CREACIÓN	
IV.1. Funciones terapéuticas	
IV.1.1. <i>Opiniones</i>	183
IV.1.2. <i>Causas y estrategias</i>	193

IV.1.3. Familia y terapia	216
IV.1.4. Dolor y fibra	232
IV.2. Buscando a la madre	
IV.2.1. La contradicción	249
IV.2.2. Reflejos de la mitología	259
IV.2.3. Araña y "Femme Fatale"	266
V. BAJO LA ÓPTICA SURREALISTA	
V.1. Surrealismo y terapia	273
V.2. Respuesta al surrealismo	285
VI. DISCUSIÓN	304
VII. SINOPSIS	317
VIII. CONCLUSIONES	320
Anexo 1: Retales de "Fiber Art"	323
Anexo 2: A propósito de Frankenstein	339
BIBLIOGRAFÍA	345

I. INTRODUCCIÓN

Durante la investigación sobre la obra de mujeres artistas que incluían en sus trabajos técnicas distintas a las pictóricas o escultóricas, surgió el interés por artistas que empleaban el tejido, así como técnicas relacionadas con la tejeduría. Al ser esta una tradición ancestral, que refleja la mitología en diversas culturas y que forma parte de la vida diaria, principalmente de las mujeres, comenzó una reflexión sobre su influencia en el arte contemporáneo occidental.

Siguiendo el rastro de artistas que, en otras épocas, habían retratado a la mujer ocupada en la labor, se descubre que, en mayor medida, la mujer fue representada y que pocas veces fue autora de dichas imágenes. De hecho, las que emplearon este tema para desarrollar sus dotes artísticas, lo hicieron dentro de un sistema que las condicionaba socialmente e impedía su completo desarrollo intelectual. En algunas de estas obras puede apreciarse, aunque dentro de una ambigüedad, la queja ante tal sumisión al patriarcado y, entonces, aparece una línea en la historia de estas imágenes que ha sido retomada por varias autoras implicadas en el estudio y desarrollo de la estética feminista.

Centrando el estudio presente en la obra de la artista contemporánea

Louise Bourgeois, descubrimos que esta línea, que conecta con manifestaciones artísticas ancestrales de las mujeres- y también, en algunos casos, de los hombres- se vincula, en cierto momento, a otra función distinta de la crítica feminista. Dicha función se hace evidente en el trabajo de Louise Bourgeois, ya que emplea el arte para liberarse de sus propios temores y traumas, lo cual manifiesta y comunica, en gran parte, a través de la relación que en su vida, cómo iremos desvelando, existe con el mundo de la tejeduría.

La función de la que hablamos es una terapéutica, sobre la que investigan los profesionales de la terapia artística y en la que la estética y crítica feministas tienen un papel relevante. Desde una relación inestable con el feminismo el arte de Louise Bourgeois aporta una fuente de estudio y reflexión, muy importante, para el estudio del empleo del arte como terapia, que en esta investigación surgió, originalmente, en relación a la tejeduría y que es ampliada a otras técnicas y modos de expresión.

Tal y cómo se detalla en la bibliografía final, hemos clasificado los estudios elegidos según distintas áreas que se han complementado en el transcurrir de la investigación. A estas se une la bibliografía detallada sobre Louise Bourgeois, compuesta de catálogos, artículos y algunos capítulos de libros. Aquí nombramos, en líneas generales, la bibliografía empleada sobre la artista, la estética y crítica feministas, así como la terapia artística.

Comenzando por la bibliografía sobre Bourgeois, se debe señalar que las investigaciones precedentes en torno al aspecto terapéutico de su obra, han sido cautelosas. Quizás por el temor a asumir una patología en Bourgeois, por otro lado sólo mantenida como hipótesis, esta faceta de su trabajo no ha sido aceptada por todos, críticos, ensayistas o historiadores. Sin embargo, aunque pocos sean los autores que consideran el trabajo de

Bourgeois en este contexto, hemos reunido, en el presente estudio, aportaciones relevantes que son sustrato en la línea de investigación sobre el arte contemporáneo desde la estética feminista. Entre ellas destacamos la de Beatriz Colomina, "La arquitectura del trauma" editado en el catálogo Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura, de la exposición en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, en 1999.

Otros temas como la importancia del tejido, del vestido, o la costura en la obra de Louise Bourgeois, en relación con sus vivencias en el taller de tapices de sus padres, han sido analizados por varios autores, entre ellos, Marie-Laure Bernadac, en "Behind the tapestry"(Detrás del tapiz), editado en el catálogo de la exposición Oeuvres Récentes que tuvo lugar en la Serpentine Gallery de Londres, en 1999.

Sobre estética y crítica feministas, hemos trabajado con bibliografía básica, partiendo de publicaciones tempranas como la compilación de escritos sobre la "Estética Feminista" editada por Gisela Ecker en 1986, hacia trabajos más recientes, como "Nueva Estética Feminista", editada por Katy Deepwell en 1998. También ha sido relevante el estudio de Rozika Parker y Griselda Pollock, "Old Mistresses, Women, Art and Ideology (Antiguas Maestras, mujeres, arte e ideología)" publicado 1981, así como "Vision and difference. Femininity, Feminism and histories of art (Visión y diferencia. Femenidad, feminismo e historias del arte)", que Griselda Pollock publicó en 1988. A estos textos acompañan los que tratan sobre feminismo, entre ellos "Historia de la teoría feminista" que coordina Celia Amorós y "What is feminism? (¿Qué es feminismo?)" de Chris Beasley, publicados en 1994 y 1999 respectivamente.

La bibliografía sobre terapia artística empleada, corresponde a los

estudios de la profesora Helen. B Landgarten sobre la aplicación de la terapia artística en el ámbito familiar: "Family Art Psychotherapy. A clinical guide and case book (psicoterapia artística de la familia. Una guía clínica y libro de casos)", publicado en 1987. Otros estudios han sido "Estudio psicológico del cubismo y el expresionismo", 1922, de Gonzalo. R Lafora; "El arte del insano", estudio de Ernst Kriss realizado hacia 1936; "Pintura psicopatológica", 1975, de Jose Antonio Escudero Valverde. A estos títulos se suman artículos diversos con relación al aspecto terapéutico del arte.

Para finalizar esta introducción, concretamos a continuación los objetivos planteados respecto a Louise Bourgeois y su obra:

Primero: demostrar el encuadre de su obra en el contexto feminista.

Segundo: confirmar en la artista, un vínculo íntimo con el pasado y la tradición, a través de la tejeduría.

Tercero: analizar las razones por las que la obra de Bourgeois ofrece una vía de investigación y apoyo a la faceta curativa del arte.

*

II. METODOLOGÍA

En este trabajo de investigación sobre la obra de Louise Bourgeois, la metodología se ha estructurado de forma que permita dos temas básicos de estudio, en primer lugar, la expresión plástica de Bourgeois como símbolo de feminidad y de oposición al sometimiento de la mujer. En segundo lugar, la intención terapéutica de su trabajo.

El método de trabajo se inicia según la hipótesis de la influencia del feminismo en la obra de Bourgeois. No obstante, una segunda hipótesis de trabajo se fundamenta en el carácter terapéutico de su obra. Por esta razón, en esta investigación confluyen dos vertientes de análisis.

Una de estas vertientes es la estética feminista observándola desde diferentes matices. Teniendo en cuenta el feminismo como una actitud y apoyo teórico de la estética feminista, la filosofía como sustrato, y algunos movimientos artísticos como motor, se reúnen, como si de las piezas de un puzzle se tratara, acontecimientos en la vida y obra de esta polifacética artista.

La otra vertiente de análisis del trabajo, concierne a la naturaleza terapéutica del arte al advertir el creciente compromiso de Bourgeois con esta cualidad.

La información sobre Louise Bourgeois, ha sido recogida a través de entrevistas en catálogos, vídeos, libros monográficos, así como artículos de

diversas publicaciones y fuentes de acceso al conocimiento, además de publicaciones propias de la artista.

Al reunir imágenes de su obra se ha procurado, en la medida de lo posible, acceder a los siguientes datos: título- adoptándolo en inglés, francés o español- año, técnica y dimensiones. Con este fin, se han realizado visitas a la exposición "Memoria y Arquitectura", en el Museo Reina Sofía de Madrid, en tres ocasiones durante el año 2000. Así mismo a la titulada "Metamorfosis", en el Instituto Francés de Valencia, que tuvo lugar en el mismo año.

El autor o autora de la obra se especifica cuando la ilustración no pertenece al trabajo de Louise Bourgeois. En este caso, se ha recurrido a diversas fuentes de información entre exposiciones, monografías, artículos, paginas de internet y catálogos.

Los anexos en esta tesis, engloban temas de interés para la investigación sobre la obra de Bourgeois, que pueden desarrollarse en mayor extensión, en la relación a la estética feminista, por lo que han sido incluidos al final de este estudio. El Anexo 1: "Retales de Fiber Art" incorpora algunos aspectos de la obra de artistas como Magdalena Abakanowicz, Aurelia Muñoz, Grau Garriga o RoseMarie Trockel, entre otros, que amplían el apartado "El Fiber Art". Por el interés desarrollado desde las lecturas feministas, se ha dedicado un segundo anexo a la novela "Frankenstein" de Mary Shelley. "A propósito de Frankenstein" ha partido del paralelismo entre los motivos subyacentes para la creación plástica y literaria, de Bourgeois y Shelley respectivamente.

Cómo se ha indicado en la introducción, para el estudio de la crítica

y estética feministas se ha recurrido a trabajos clásicos y a otros más recientes, en los que se relaciona la historia, la filosofía, la estética, el arte plástico, la literatura, el cine y el feminismo, entre otras disciplinas. La bibliografía accesible es suficientemente amplia. Sin embargo, no ocurre así con la bibliografía sobre terapia artística, la cual está en vías de desarrollo. Además existe la dificultad de tratar temas sometidos al estudio psiquiátrico o psicológico, que son difíciles de abordar desde el terreno artístico. A pesar de que se han publicado varios estudios en Estados Unidos y Reino Unido principalmente, sobre la terapia artística a aplicar en el caso del trauma, la depresión, el cáncer, el sida o la familia, hemos encontrado cierta dificultad para reunir los estudios específicos relacionados con nuestra tesis doctoral. No obstante, con la intención de no considerar la obra de Bourgeois, exclusivamente, bajo la influencia de un trauma, los estudios elegidos han sido utilizados como fuente de apoyo para comprender la relación entre su plástica y su intención terapéutica, más que una guía según la cual analizar una posible patología.

En la interpretación de la información, se ha enfatizado la dimensión antropológica del arte de Bourgeois. De este modo se ha relacionado la estética feminista con la manera en la que Bourgeois representa acontecimientos de su vida a través del arte. Así, la actitud crítica de Bourgeois hacia el feminismo, sus declaraciones y reflexiones han guiado este estudio, en comparación, también, con la obra de otros artistas, hombres y mujeres que aportan al análisis de su obra un mejor entendimiento en relación al marco elegido: la estética feminista.

Así pues, al asentar las bases filosóficas y estéticas para comprender

a la artista, nos hemos encontrado con un amplio escenario en el que poder mostrar varias teorías dentro de la estética feminista, tanto las iniciadas en los años setenta, cómo las actuales. Pero, a pesar de la elasticidad de Bourgeois y de su obra, la contundente claridad con la que expone sus opiniones, nos han dirigido en el camino. Por lo tanto, hemos deducido tanto las ideas que en común tiene Bourgeois con el feminismo, como las que no comparte. A través del estudio de dicha relación, nos hemos acercado a la dimensión terapéutica de su trabajo, que no puede separarse del hecho de ser mujer. Por esta razón hemos relacionado el feminismo y la estética con la psicología y la terapia.

También destacamos que, aunque Louise Bourgeois ha desarrollado su obra desde los años 40 del siglo XX, su producción comienza a vincularse públicamente a posibles traumas originados en su niñez y adolescencia, en los años 70. Aunque para esclarecer la conexión entre su vida y su trabajo artístico, no hemos establecido límites cronológicos o temáticos en el estudio de su obra.

En el estudio de la relación que existe en su obra, con las representaciones de la mujer ocupada en la labor, hemos empleado obras de varios autores, pertenecientes a siglos anteriores. Se ha de tener en cuenta, que en la realización de sus esculturas, instalaciones y obra bidimensional, diversos aspectos de su trabajo intervienen en el proceso terapéutico revalorizando la labor de aguja y la tejeduría, por lo que éstas son constantes de nuestro estudio. Sin embargo, por la complicada interrelación entre los temas de su escultura, así como el tratamiento dado a cada pieza, la costura no es siempre específicamente representada. A veces, la referen-

cia a la tejeduría se intuye por alusiones mitológicas que amplían los significados aparentes de sus trabajos o remisiones a experiencias familiares.

Bourgeois transmite la libertad de una artista que, durante décadas, ha conseguido ser ella misma, adaptando ideas, teorías y tendencias a sus propios objetivos plásticos. Emplea el arte para someterse a una terapia y así superar traumas que le han acompañado durante toda su vida. Presentamos así, su obra, como fuente de estudio para los investigadores de la terapia artística y los investigadores de la estética feminista. De este modo, exponemos las razones por las cuales la artista cree en la curación a través del arte y cómo esta actitud puede favorecer nuevos planteamientos artísticos, en los que la estética y crítica feministas tienen un papel importante.

III. INFLUENCIA FEMINISTA EN LOUISE BOURGEOIS

La influencia feminista en Louise Bourgeois es analizable desde varios aspectos que se perciben en su obra plástica, en sus escritos y artículos. En este capítulo estudiamos esta influencia en relación a la estética y crítica feministas, creando un marco de reflexión alrededor de la diversa propuesta artística de Bourgeois. La androginia, el erotismo, la arquitectura o la tejeduría, son temas destacables de su obra. Estos temas se plantearán con mayor o menor profundidad, en la medida que sea posible enriquecer una lectura feminista, y permitan asentar las bases de una posterior visión de su obra plástica en el ámbito terapéutico.

III.1. RESPECTO A LA ESTÉTICA Y CRÍTICA FEMINISTAS

III.1.1. *En el contexto Postmodernista*

Aunque Bourgeois ha vivido los años de la modernidad, en su obra se refleja el lenguaje propio de la multiplicidad inherente al postmodernismo. Ya en los años cuarenta, esta artista de origen francés, participó en exposiciones colectivas con obra realizada en diferentes técni-

cas, que demostraban una gran versatilidad. Esta se ve reflejada en sus "performances" e instalaciones que serían complemento de su principal actividad artística, la escultura.

Esta multiplicidad es consecuencia del reflejo de un cambio en el pensamiento moderno. El modernismo se caracteriza por la creencia en la existencia de una base en la cual está estructurada la sociedad, de modo que el poder, la opresión y la jerarquía de dicha sociedad, deben entenderse revelando la verdad intrínseca, la esencia que lo explique todo. El postmodernismo en cambio, no defiende esta verdad, esencia eterna o imparcial, sino que denuncia su construcción a través de la exclusión y represión. Por esta razón, se desarrolla el interés por lo popular, alejando las pretensiones totalizadoras del modernismo¹.

A pesar de la volubilidad en su obra, Bourgeois refleja seguridad en el mensaje que pretende transmitir a través de la unidad que, tras sucesivas asociaciones, genera su modo de hacer y de concebir el arte. Numerosos signos nacen en el origen de sus ideas y lo que parece ser una aportación fragmentada de sí misma, acaba surgiendo con concentrada fuerza, como un discurso personal desarrollado en múltiples y diversas facetas.

En la obra de esta artista, "lo fragmentario" y "lo unitario" no se contradicen, sino que "son" simultáneamente y se modifican el uno al otro. Esta interrelación responde a una apreciación estructuralista² según la cual el objeto, en este caso la obra, es un todo cuyos miembros se relacionan

1. Comparación expuesta por Chris Beasley, *What is feminism? An introduction to feminist theory*, Sage publications, Australia, 1999, pág 75 y 85. El postmodernismo surgió teóricamente en la década de 1950, y progresivamente, durante los años 60, fue apropiado por la plástica, desarrollándose en un enriquecimiento mutuo. En los años 70 postmodernismo y postestructuralismo se unieron para recibir la siguiente década con una clara vinculación al feminismo y multiculturalismo. Sobre la relación postfeminismo-postmodernismo véase. Giulia Colaizi (ed), *Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate*, Cátedra Teorema, pág 19. Sobre la transición del modernismo al postmodernismo véase Andreas Huyssen, *El agotamiento del movimiento modernista*. En Josep Picó (compilador), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1998. Sobre feminismo postmodernista Cfr: pág 53.

entre sí, y a la vez con el todo, a través de una estructura. Trasladando esta idea al acto de esculpir de Bourgeois, en el que corta, pega, cose, rompe, une, la contradicción que supone una obra que parte de la continuidad entre la destrucción y la construcción, no se opone a la unidad de su obra. En su trabajo, Bourgeois demuestra dar continuidad al patrón que constituye su experiencia vital, el cual se despliega a través del espacio y el tiempo, con un contundente valor simbólico.

Así pues, sin eludir la unidad de la que venimos hablando, el arte de Bourgeois, se acerca a la definición de Stephen Heath, quien lo considera como “intervención específica”. Para Heath el arte “...no es unidad sino contradicción, no es reflexión sino construcción, no es significado sino interrogación, es lección y acción...”³. Esta acción aparece en la obra de Bourgeois a través de un mosaico de declaraciones personales, sobre su familia y su experiencia como mujer. En su expresión plástica, cada elemento, material o herramienta, responde a una experiencia profunda que necesita sacar a la luz y que la vincula al mundo exterior, así como a las circunstancias del tiempo presente. Las direcciones que toma en sus decisiones plásticas son varias, a veces distanciadas entre sí, pero con la plausible percepción de un hilo conductor que, como iremos viendo, la comunica con sus vivencias pasadas. Básicamente la actividad artística, constituye para ella una ayuda para afrontar temores y enfocar su vida. Sucede que, en este recorrido de su vida personal y profesional, encontramos una correspondencia con la estética y crítica feministas. Aunque no es sencillo medir el grado de complicidad con un planteamien-

2. Para una panorámica satisfactoria véase Estructuralismo. En Marvin Harris, *El materialismo cultural*, Alianza Universidad, Madrid, 1982.

3. Stephen Heath. *From Breth to film: theses, problems*. *Screen*, 1975/6, 16(4). Citado por Griselda Pollock. *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988, pág 39.

Espiral Woman (Mujer espiral), 1951-52. Madera y acero. 127x30,4x30,4cm

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 22.

Cell II 1991 (detalle). Tela, Madera, crystal, metal. 210.82 x 243.84 x 274.32 cm.

Crone, Rainer; Graf Schaesber, Petrus, *Louise Bourgeois. The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich, 1998.

to feminista del arte, las reflexiones de Bourgeois deben considerarse porque demuestran una reconocible tenacidad en cuanto a la oposición a ciertas tesis, así como un apoyo general al feminismo, o debiéramos hablar del seguimiento de ciertas ideas planteadas por distintos feminismos. La estética y la crítica feministas son, por lo tanto, instrumentos que nos ayudarán a debatir sobre la obra de Bourgeois, de modo que descubramos, o al menos nos acerquemos, a las razones íntimas por las que crea.

III. 1.1. A. Relación entre la estética y crítica feministas

Comencemos descubriendo que incluyen o excluyen estos términos, teniendo en cuenta que no son definidos de modo inamovible, como compartimentos estancos, dentro de la estética o el feminismo.

Gisela Ecker en su introducción “Sobre el Esencialismo” a la compilación de textos *Estética Feminista*, publicado en 1985, enfatiza la importancia de elaborar una estética definida como “feminista”. Considera que para ello se debe reflexionar sobre una estética “femenina” y por lo tanto, sobre la subjetividad. Una estética feminista, según Ecker, implica una crítica de los supuestos tradicionales de modo que, en la búsqueda de lo femenino, aún siendo difícil estar seguros de la existencia de lo femenino en el arte, el feminismo se compromete con el momento histórico específico.⁴ Cuando Ecker se refiere a lo femenino, afirma que probablemente la diferencia sexual podría ser trasladada al hecho artístico, conectando con ideas más radicales dentro del feminismo.

Adentrándonos en las primeras décadas de Bourgeois como artista, descubrimos que su trayectoria responde a una cuestión fundamental para

4. Gisela Ecker (ed), Sobre el esencialismo. En *Estética Feminista*, Icaria, Barcelona, 1986, pág 18.

la estética feminista que es la relación entre arte y vida, ligada a la afirmación feminista de los 70 de que 'lo personal es político'⁵. El arte de Bourgeois tiene también puntos en común con el arte matriarcal que describió Heide Göttner-Abendroth a principios de los 80. Llegó incluso a concretar nueve principios para una estética matriarcal. Según esta autora, el arte matriarcal "...no es un arte de espectadores, no es un arte para 'voyeurs', solo entrando en el proceso es posible experimentarlo"⁶. En consecuencia las prácticas culturales no representarían solamente la producción de un objeto bonito que evoque bellos sentimientos, sino que son sistemas de significado que enfatizan la necesidad de una nueva definición para la representación, ya que esta deja de ser mero espejo del mundo⁷.

En el arte, así considerado, se diluyen las dicotomías arte-artesanía, arte-no arte, arte y vida. Göttner-Abendroth se pregunta, "¿Quién permitirá que toda su manera de vivir sea transformada por un proceso artístico?"⁸, de lo cual Bourgeois es un ejemplo. La artista dijo en una entrevista durante su exposición en la Peridot Gallery, en 1950, que su obra era una reconstrucción del pasado⁹. También durante una entrevista en su estudio afirmó: "Todo lo que creo viene de algo personal, algún recuerdo o experiencia emocional"¹⁰. En este ámbito, se debe considerar que la obra de

5. Citado por G. Pollock, op. cit., pág 169. Celia Amorós afirma que una de las convicciones de la nueva izquierda fue dicha afirmación, a su vez un leitmotiv para Firestone. C. Amorós, op. cit., pág 154.

6. Heide Göttner-Abendroth, Nueve Principios para la Estética Matriarcal. En G. Ecker. op. cit., pág 112.

7. Ahora bien, estas prácticas culturales están condicionadas ideológicamente, puesto que a la vez que muestran el proceso según el que nos desenvolvemos socialmente, su conocimiento se ve afectado por la parcialidad del poder social. Según Althusser, "La ideología es una "representación" de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia". Luis Althusser, Lenin y la filosofía, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978, pág 144.

8. Heide Göttner-Abendroth, op cit., pág 114.

9. Deborah Wye, One and Others, The Museum of Modern Art, N.Y, pág 20. En Thomas McEvelley. History and Prehistory in the work of Louise Bourgeois, Catálogo Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 25 Mayo-8Julio, 1991, pág 220.

10. Paul Gardner. Studio visit: Louise Bourgeois. Contemporánea. Octubre 1989, pág 66. En David Barrett. Museum Studies graduate item. Ed: Karen Sanovy, Shedon Memorial Art Gallery, Enero 1998.

Bourgeois es autobiográfica, y desde los puentes que crea entre su práctica artística y los acontecimientos presentes y pasados de su vida, reflexiona sobre el hecho de ser mujer.

Silvia Bovenschen cuestionaba, en 1976, la existencia de la estética feminista. Sus afirmaciones son fundamentales para entender la crítica feminista, la cual es inseparable de una estética feminista entendida como proceso, es decir como seguimiento de la experiencia, en el transcurrir alterable del arte. La autora afirmó que dicha estética existe cuando nos referimos a una “conciencia estética y a unos modos de percepción sensorial”, pero no si hablamos de “una teoría del arte laboriosamente construida” o una “variante inusual de producción artística”¹¹. Para Bovenschen no existe una estrategia premeditada que pueda favorecer la verbalización de la liberación femenina. Según ella¹²:

El arte feminista no es una tendencia estilística...La idea no es rescatar la noción de “bella ilusión” ni ampliar excesivamente el concepto de estética...Lo importante es que las mujeres artistas no permitan que se las deje atrás nunca más...

A mediados de los 70, cuando surge una reflexión fundamental en torno al género del artista y en concreto al arte realizado por mujeres, Bovenschen afirmó que el enfoque femenino del arte¹³:

No puede ignorar los problemas de lo estéticamente posible, las dificultades de trabajar con un material artístico, las cuestiones de técnica y de la dinámica intrínseca de los diversos medios, pero tampoco puede ignorar la cuestión de la relación entre arte y feminismo.

Sin embargo, Bovenschen rechaza las teorías que se basan en el aparato reproductor femenino, así como en la elección individual de un arte feminista enmarcado por un feminismo que parte de la diferencia entre mu-

11. Silvia Bovenschen, ¿Existe una estética feminista?. En G. Ecker, op. cit., pág 57.

12. S. Bovenschen, op. cit., pág 58.

13. S. Bovenschen, op. cit., pág 49.

jeros y hombres. Pero en esta postura parece contradecirse, ya que acepta la feminización del arte desde la participación conjunta de las mujeres. Esto implica cierto separatismo, en realidad justificado por conseguir que la mujer sea valorada justamente en el arte. Bovenschen rechaza, en consecuencia, la norma artística y el debate estético¹⁴, pero no la existencia de unos “reinos pre-estéticos”, es decir acciones cotidianas y domésticas, a través de las cuales cree que se han desviado los impulsos estéticos.

Antes de continuar con las reflexiones entorno a la estética feminista en sí, conviene ubicarla en el ámbito de la estética filosófica, de la cual parte originalmente. Podemos afirmar que la estética feminista, confluye junto con la estética de las artes plásticas, la de la arquitectura, la de la música, la del cine o la literaria, en la estética filosófica¹⁵. A su vez, la naciente historia de la estética feminista, como parte de la historia de la estética, se integra en la estética de la filosofía. Roman de la Calle, explica que la crítica actúa como bisagra entre la historia del arte y la estética, partiendo de la realidad artística. La historia recoge la aportación de la crítica y la estética ofrece una base teórica e ideográfica. Se debe tener en cuenta que la estética se trata de un "campo interdisciplinar"¹⁶,

asumiendo, como tal, múltiples recursos propiamente 'transdisciplinares' de un carácter epistemológico ampliamente diversificado, a la vez que 'intradisciplinarmente', mantiene toda una fluyente dinámica relacional, cuya complejidad arranca ya desde las diversas dimensiones que su objeto (material/formal) desarrolla.

14. S. Bovenschen, op. cit., págs 51 y 55.

15. Román de la Calle relaciona ideográficamente la historia del arte, la estética filosófica, la literaria, la música, la de Bellas Artes y de la arquitectura. Román de la Calle, *Lineamientos de estética*, Nau Llibres, Universidad de Valencia, 1985, pág 16.

16. R. De la Calle, op. cit., pág 15. Según expone este autor, la relación científica interdisciplinar implica la interacción entre ámbitos científicos distintos, integrando incluso principios epistemológicos. La relación transdisciplinar supone la integración de un cierto aparato axiomático en un conjunto de ámbitos científicos diferenciados, lo cual plantea problemas epistemológicos. La intradisciplinar alude a la interacción de los subaspectos o subsectores de un determinado ámbito científico, para acercarlo más al límite ideal de la unidad.

Tampoco la historia de la estética es independiente de la historia de la filosofía. Román de la Calle afirma que¹⁷:

La estética surge por tanto, indisolublemente asociada a la aventura de las ideas, prendida y trabada en el horizonte filosófico donde se anuncia en cada etapa un nuevo *origen* y se adivina en cada ocaso el correspondiente *relevo* a su aislado estado de latencia.

Por esto podemos afirmar que el término estética feminista, como tal, corresponde a una estética que resurge en el contexto postmoderno, en conjunción con el feminismo. Pero también las investigaciones nos permiten rastrear su existencia en otros periodos históricos y bajo distintos condicionamientos sociales para la mujer.

Veamos pues definiciones, tanto de la estética feminista como de la crítica feminista que pueden esclarecer el significado de los términos en relación a Bourgeois. Para Jutta Brückner, la estética feminista existe potencialmente, y se trata de¹⁸:

...la expresión de la dificultad para combinar el ver y el sentir, en un momento en el que la vista, el más abstracto de los sentidos, ha llevado la falsa objetivación a los extremos. Pero también es un proceso que tiene por finalidad lograr la fuerza que lo pone en marcha: una estética feminista.

Deducimos que la estética feminista se genera a sí misma y necesita el motor de las reflexiones teórico-feministas, es decir de la crítica feminista. Frances Borzello nos ofrece una sencilla definición de la misma¹⁹:

...todo texto escrito sobre arte –historia, periodismo, teoría- que se basa en la convicción de que la interacción de las mujeres con el mundo del arte en todas sus formas- educación, práctica y galerías- es diferente de la interacción de los hombres con ese mismo mundo por la sencilla razón de que el mundo del arte funciona dando por sentado que la norma es masculina...

17. R. De la Calle, op. cit., pág 14.

18. Jutta Brückner, Mujeres tras la cámara. En G. Ecker, op. cit., pág 157.

19. Frances Borzello, ¿Predicar a los conversos?. Las publicaciones sobre arte en los 80. En Katy Deepwell, (ed), Nueva crítica feminista del arte, Estrategias críticas, Edición Cátedra, Universidad de Valencia, 1998, pág 58.

A su vez, Katy Deepwell define la crítica feminista como²⁰:

...área de capacitación en una coalición feminista más amplia; como una oportunidad de considerar las implicaciones de la obra de las mujeres y como medio de difundir la palabra de la contribución de las mujeres y de los temas feministas entre nuevos públicos.

En la primera definición se aprecia cierto separatismo, es decir la intención de ubicarse en la sociedad formando parte del grupo de mujeres diferenciado, en oposición a la universalización que esconde un modo masculino de organización social. En la segunda se ofrece una postura menos crítica y más acorde con el feminismo que busca la igualdad entre hombres y mujeres. En cualquier caso, los términos estética y crítica feministas surgen en el debate artístico cuando se cuestiona la falta de protagonismo de la mujer en las galerías o los museos, consecuencia de su escasa participación pública y actuación desde la crítica. Así pues, es necesario reconsiderarlas en el contexto que se generan, es decir el que relaciona feminismo y postmodernismo, puesto que es ahí donde se evalúan los presupuestos modernistas que han perjudicado a la mujer. Pero no desechamos que las imágenes que alimentan una estética feminista hallan existido anteriormente, en otros periodos o en el mismo modernismo, paralelamente a la valoración estética considerada universal, en realidad discriminatoria. Tampoco consideramos que la estética feminista se corresponda con un único feminismo que genera la crítica, puesto que la unificación de las mujeres bajo una misma y única teoría feminista es una idea obsoleta.

R. Delmar, en su apreciación de una consistencia en las imágenes que se dice representan a las feministas o al feminismo, afirma que cuando consideramos que las imágenes puedan referirse a estilos de vestidos, cor-

20. Katy Deepwell, Introducción. En K. Deepwell, op. cit., pág 39.

tes de pelo, modos de comportamiento, actitudes y demás, probablemente podamos evocar nosotros mismos algunas imágenes gráficas. Lo que llama la atención de Delmar es que estas imágenes se relacionan fácilmente con ideas peyorativas sobre el feminismo, a la vez que se ignoran diferencias dentro del mismo aunque se concrete su teoría en algo material²¹.

Acogemos esta sencilla y cierta observación, porque cuando Bourgeois busca un espacio donde la mujer se exprese sin coacción, emplea las imágenes tradicionales de la feminidad. Sabiendo que ponen en tela de juicio dichas imágenes, contribuye a la evolución y consolidación de la estética y crítica feministas.

III.1.1.b. Reciprocidad y diferencia entre teoría feminista y postmodernismo.

Una de las dificultades para definir la estética feminista dentro del contexto postmodernista es que, el postmodernismo en sí, tampoco es un término aceptado bajo un solo significado. Hans Bertens, en su estudio sobre el postmodernismo en el arte, expone las diferentes opiniones de un modo conciso. Para algunos críticos literarios como Clement Greenberg, el postmodernismo, en oposición a la antirepresentación modernista, vuelve a la narración pictórica. Otros como Samuel Beckett, consideran que el postmodernismo se aleja de la narración y la representación²².

Situar la estética feminista dentro del pensamiento postmodernista estructuralista²³ implica tener en cuenta que este se puede clasificar en el

21. Citado por C. Beasley, op. cit., pág XIV.

22. Hans Bertens plantea la existencia de diferentes postmodernismos dependiendo de la disciplina artística y la polaridad representación-antirepresentación, que surge tras el rechazo de la narración en el modernismo. Además existe una tercera posición: los que consideran el arte como institución, una creación modernista. Hans Bertens, *The idea of the postmodern*, Routledge, London and New York, 1995, pág 5.

postmodernismo deconstruccionista con Roland Barthes y Jacques Derrida²⁴; y en el postestructuralista con Michel Foucault y Jacques Lacan²⁵. Estos dos momentos en el desarrollo del pensamiento a finales de los años 80, provocaron un replanteamiento en el feminismo que influyó en su traducción plástica. Por una parte, el postmodernismo deconstruccionista asume que existe una realidad de signos y textos, de “representaciones” que no representan. Como consecuencia se despierta el interés por la autoría y surgen cuestiones políticas a raíz de querer saber quien escribe o habla, por qué y para quien²⁶. El sujeto postmoderno, cercano al postestructuralismo, pasa así a estar determinado por el lenguaje, a diferencia del moderno que es autónomo, autodeterminado. El lenguaje constituye más que refleja. En consecuencia distorsiona el conocimiento, al igual que lo hacen las circunstancias históricas específicas.

El postmodernismo postestructuralista se reafirma en el concepto de "otredad". Las mujeres, los homosexuales, los niños, los que se diferencian del hombre blanco heterosexual, son los otros. Cuando se habla o escribe sobre ellos adquieren un nuevo valor desde lo múltiple y lo diferente, lo cual defiende el feminismo asociado al compromiso antirracis-

23. Cuando en los años 70 el postestructuralismo francés se unió al postmodernismo americano, destacaron autores como Paul de Man, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Félix Guattari y Jean-Francois Lyotard. El postestructuralismo es un término americano que parte del estructuralismo de Ferdinand de Saussure y se emplea a menudo como alternativa al término postmodernismo, aunque el primero esté ligado a una tendencia más intelectual. Véase C. Beasley, op. cit., pág 89.

24. Véase Jacques Derrida, *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*, proyecto A. Ediciones, Cuadernos A, Biblioteca Universitaria, Barcelona, 1997. También Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Comunicación serie B, Madrid, 1971.

25. Véase *Símbolo y lenguaje como estructura y límite del campo psicoanalítico*. En Jacques Lacan, *Escritos*, Siglo XXI, México, 1978, págs 86-107. También una entrevista con Michel Foucault, Rux Martin. En Michel Foucault, *Introducción de Miguel Morey, Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós/I.C.E.-U.A.B. Barcelona, 1996, págs 141-150. Para una panorámica satisfactoria sobre la visión del estructuralismo según Foucault véase Foucault responde a Sartre. Entrevista con Jean-Pierre, El Kalbach, *La Quinzaine Littéraire*, n° 46, Marzo, 1968, págs 20-22. En Michel Foucault, *Saber y verdad*, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1991, págs 39-46.

26. Hans Bertens hace referencia al texto de Brenda K. Marshall: *Teaching the Postmodern: Fiction and theory*, Routledge, N.Y, Londres, 1992. La autora se pregunta de quién es la historia contada, en nombre de quién y con que propósito. H. Bertens, op. cit., pág 8.

ta y a cuestiones étnicas²⁷.

Estas características generales, se reflejan en la producción artística de Bourgeois que fue muy prolifera a partir de los años 50, cuando se desarrollaba en el medio de expresión que había elegido: la escultura. En las dos décadas siguientes muchos de sus trabajos se presentaban inacabados. Se aprecia en ellos la influencia subliminal de las teorías que desvanecían lo absoluto. La heterogeneidad se hace presente y con ella busca significantes para la mujer, la "otra", que regeneren su significado más allá de ser considerada el opuesto del género masculino, del hombre como concepto universal.

Las afirmaciones de Craig Owens, en su ensayo "El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo", facilitan la comprensión de estos aspectos de la obra de Bourgeois. Owens considera el pluralismo como "...una reducción a la indiferencia, la equivalencia y la intercambiabilidad absolutas"²⁸ y justifica la deconstrucción postmoderna, por la necesidad de oposición a la universalidad de la estética moderna. Respecto a la "otredad", cita a Paul Ricoeur²⁹:

Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una sola y, en consecuencia, en el momento que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, estamos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De súbito resulta posible que haya otros, que nosotros mismos seamos un "otro" entre otros.

Owens considera que la mujer es excluida de la representación como

27. Véase Reassessments and potentialities: feminists concerned with race/ethnicity, en C. Beasley, op.cit., pág 101-116.

28. Señala también la atención prestada a las vanguardias por Julia Kristeva y Roland Barthes, quienes consideran que la heterogeneidad de la vanguardia modernista causó la crisis del sujeto de representación, proclamando la autonomía del significante. Craig Owens, El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo. En (varios autores). La posmodernidad, Kairos, Barcelona, 1985, pág 95. Los términos "desconstrucción" y "deconstrucción" son empleados indistintamente con el mismo significado. Sobre vanguardias y postmodernismo véase Jürgen Habermas, Modernidad versus postmodernidad. En J. Picó, op. cit., págs 87-102.

29. Paul Ricoeur, Civilización y culturas nacionales, History and truth, Northwestern University Press, Evanston, 1965. Citado por C. Owens, op. cit., pág 94.

sujeto, pero regresa a ella como figura, es decir el objeto de la representación, quedando inmersa en la cultura como una ausencia. Sobre el postmodernismo que expone "...la tiranía del significante, la violencia de su ley." Escribe³⁰:

Es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede representarse y lo que no donde tiene lugar la manipulación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras.

Se produce pues una intersección entre "...la crítica feminista del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación"³¹, no sin diferencias. Owens destaca, como característica de los artistas feministas, la consideración de la crítica o teórica como "campo importante de intervención estratégica"³².

Podríamos situar a Bourgeois en este lugar por cierta afinidad manifestada hacia teorías existencialistas y su apertura a las ideas del postmodernismo próximas a la diversidad, pero también por el hecho de que, como otros artistas, que ya no son sólo fotógrafos, pintores o escultores, sino que combinan estas actividades con la escritura, consigue que su discurso intervenga también creando teoría estética y feminista. Esto quiere decir que, la obra de Bourgeois ofrece la posibilidad de varias lecturas generalizadas, ya que su obra es polifacética. A partir de su contacto con la tejeduría, o analizando su elección de los materiales escultóricos, considerando el análisis más puramente plástico, o en su búsqueda de una terapia personal a través del arte, crea un mundo multidisciplinar en el que se desarrolla. Estudiándolo siempre nos detendremos ante pequeños hallazgos en su trabajo, que rompen con la norma y ex-

30. C. Owens, op. cit., pág 96. En español se emplea tanto el termino "posmoderno" como "postmoderno".

31. C. Owens, op. cit., pág 99 y 100.

32. C. Owens, op. cit., pág 103.

ploran nuevos terrenos, obligando a nuevos análisis teóricos que van más allá de la búsqueda de una unidad, un estilo único o movimiento.

Estas propuestas artísticas, paralelas a medios comunes como la escultura, pintura o grabado, cabría denominarlas alternativas en relación a los medios tradicionales. En realidad Bourgeois rompe con los estereotipos estéticos y a lo largo de su vida experimenta con nuevas facetas, dejando atrás la idea del genio artista, que llega a la perfección en su técnica y triunfa individualmente. Como ejemplos de estas propuestas artísticas alternativas, nombramos la exposición *Documentos France 1940-1944: art literature press of the French underground* (Arte-literatura-prensa de la Francia clandestina), celebrada en la Norlyst Gallery de Nueva York, con ayuda de Marcell Duchamp, y compuesta por documentación antinazi clandestina; arte, prosa y poesía de diversos autores. En 1991, ilustró el cuento *Homely Girl a Life* (Chica hogareña, una vida), de Arthur Miller, con unas fotografías retocadas. En 1995, compuso la canción *Otte*. En 1999, colaboró con María de Lluç Fluxá, escritora, editora y galerista de Mallorca, en la publicación de su libro *Metamorfosis* que se expuso en Nueva York, en la Galería Le Long³³. En el año 2000 ha sido la autora de una obra a modo de "performance", que interpreta Denise Stroklos, con el título *I do, I undo, I redo* (Hago, deshago y rehago), trabajando temas de identidad como el sexo y la muerte. La obra lanza el mensaje de que se ha de evitar que la sociedad limite un modo de vida creativo. A este grupo sesuman la

33. "Metamorfosis" se expuso en el Instituto Francés de Valencia (17Oct-11Nov 2000). A los textos de María Fluxá acompañan grabados y fotomontajes de Bourgeois, en los que se recrea en figuras como la araña, sus padres, los zapatos animados o la casa, y temas como la ambigüedad de los sexos, o la recreación del pasado y la recuperación de la memoria. Con este trabajo, María Fluxá demuestra su admiración por la artista francesa y ha sabido captar con una prosa poética sencilla, varios de los motivos personales por los que crea Bourgeois. Ha comentado de Louise Bourgeois: "Más que captar el exterior ella expone su mundo interior. En ese sentido yo la contrapongo a Warhol como representantes antagónicos del arte del siglo XX". En Mariana Díaz. El mundo femenino y mordaz de Louise Bourgeois, en Palma, Diario de Mallorca, Jueves, 21 de abril de 1994, pág 59.

organización de otras actuaciones o "performances" y la exposición de instalaciones que a lo largo de este estudio iremos viendo.

Como consecuencia del solapamiento de medios y disciplinas, se ha desarrollado una estética ambigua, en la que interviene la deconstrucción llevada a cabo por los propios artistas, como es el caso de Bourgeois. Roland Barthes atribuye la causa de la destrucción, con la cual identifica la deconstrucción, al compromiso histórico del arte³⁴:

El artista puede pasar a otro significante: si es escritor hacerse cineasta, pintor, o, por el contrario, si es pintor, cineasta, o desarrollar intercambiables discursos críticos sobre el cine, la pintura, reducir voluntariamente el arte a su crítica. El artista puede también dejar la escritura y someterse a la significancia de la misma, hacerse sabio, teórico intelectual, hablar para siempre desde una zona moral limpia de toda sensualidad de lenguaje; puede también anularse, dejar de escribir, cambiar de oficio, de deseo.

La desgracia es que esta destrucción es siempre inadecuada; o bien se hace desde el exterior del arte y por lo tanto se vuelve no pertinente, o bien la destrucción consiente en permanecer en la práctica del arte y en consecuencia se ofrece rápidamente a la recuperación (la vanguardia, ese lenguaje rebelde que va a ser recuperado).

La reflexión que realiza Barthes nos ayuda a comprender, en el contexto de la estética feminista, la transitoriedad de la obra de Bourgeois. Pero, al mismo tiempo, nos facilita la percepción del condicionamiento que supone la crítica al patriarcado, como actitud fiel al compromiso feminista. Susan Elizabeth Crowell reflexiona en esta misma línea³⁵:

Frecuentemente discutimos sobre la estética como si surgiera pura y desconectada de un principio moral. Como artistas en activo, sin embargo, sabe-

34. Ahora bien la destrucción del discurso, según Barthes, es un término semántico, no dialéctico, de modo que "...la destrucción del arte está condenada solo a las formas *paradojales* (aquellas que van directamente contra la *doxa*): los dos ejes del paradigma están pegados el uno al otro de una manera finalmente cómplice: hay un acuerdo estructural entre las formas contestatarias y las formas cuestionadas." Es decir que se construye de nuevo a partir de las piezas que vienen dadas, pero se varía su significado subvirtiendo la norma. Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France, Siglo XXI, Editores, Madrid, 1993, pág 104.*

35. Susan Elizabeth Crowell, *Reflections on a Feminist Aesthetic*, Studio potter, Vol 20, Num 1, December, 1991. Studio Potter, 1997, pág 1. 21 de Mayo de 2000, [http:// www.studiopotter.org/articles/art0004.htm](http://www.studiopotter.org/articles/art0004.htm).

mos que este no es el caso. El proceso por el que seleccionamos nuestra estética es consciente, sometido no sólo a nuestras prerrogativas personales, sino a las coacciones del material y nuestra comprensión del mundo en el que nuestro trabajo es recibido, percibido y utilizado.

Así, Crowell considera que la estética feminista no se ha podido desarrollar sin analizar y criticar la estética masculina. Según ella esto es provocado porque la estética, en sí, es un concepto contradictorio, y destaca la exposición que realiza Terry Eagleton de la estética, como un concepto de doble filo. La estética aparece como un grupo de temas unidos por un impulso sensorial y de camaradería, más que por una ley heterónoma. Cada tema protege su identidad, pero se unen en la armonía social. A su vez, la estética ha sido vista como un modo de represión que consiste en insertar el poder social en los cuerpos de quien subyuga, de modo que se actúa desde una política hegemónica. Es decir que la estética como impulso espontáneo, sentimiento o costumbre, es consorte de la dominación política, pero a la vez se sitúa limítrofe a la imaginación, la sensualidad y la pasión.

En opinión de Román de la Calle, cuando tratamos de definir la estética,

...somos conscientes de la dificultad que supone el intentar hacerlo desde una situación totalmente impersonal y "neutra". Es decir, de facto, no podemos ser total y radicalmente objetivos...se nos antoja como algo semejante al hecho de querer definir parte de nuestra propia existencia, ya que tanto la experiencia estética como la reflexión que comporta son fenómenos radicalmente humanos, profundos, gracias a cuyo cultivo se desarrolla así mismo de algún modo la misma personalidad³⁶.

Eagleton también cree en la subjetividad, pero opina que cuando se descubre que dicha subjetividad se desarrolla según el deseo de las reglas sociales, se genera temor. La estética, según él, es un aliado peligroso ya

36. R. De la Calle, op. cit., pág 7.

que hay algo en el cuerpo que se rebela contra el poder social. Dicho impulso sólo podría ser erradicado extirpando junto con él la capacidad de autentificar el poder mismo.³⁷

Estas opiniones nos ayudan a descubrir que Bourgeois tiene algo que decir sobre la estética y la imagen de su propio sexo, que puede ser considerado como extensible a todas las mujeres o sólo a algunas, según donde se posicionen. Desde su praxis artística, nos habla de un mundo envuelto en tradiciones y estereotipos, de prejuicios hacia el sexo femenino y hacia lalibertad sexual, en los que la labor de aguja juega un papel muy significativo. Sus dibujos son como un diario, un texto formado con las imágenes del recuerdo acompañadas de frases que realizan una lectura personal del mundo pasado. Pero además, Bourgeois interviene esporádicamente en la crítica, analizando obras de otros artistas como Gaston Lachaise o la personalidad de psiquiatras como Sigmund Freud, los cuales analizaremos más adelante. Además comenta su propio trabajo y sus vivencias contundentemente, y ofrece su versión, aunque empleando principalmente el lenguaje plástico, de las teorías estéticas y críticas que circulan en su tiempo, con las que expone sus opiniones.

Por todo esto, el ejemplo de Bourgeois es uno más de lo que Owens ha señalado como una característica postmoderna³⁸:

...la clase de actividad simultánea en múltiples frentes que caracteriza muchas prácticas feministas es un fenómeno posmoderno. Y una de las cosas que pone en tela de juicio es la rígida oposición del modernismo entre la práctica y la teoría artísticas.

37. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge, 1991, pág 81. Citado por S.E Crowell, op. cit., pág 2.

38. C. Owens, op. cit., pág 103.

III.1.1.c. Oposición entre teoría feminista y postmodernista

En la relación feminismo-postmodernismo, se advierte la falta de diálogo entre críticos postmodernistas y feministas, tal y cómo destaca Owens³⁹, lo cual enfatiza las diferencias. De hecho, el postmodernismo no es siempre aceptado como un punto de vista válido⁴⁰. Hans Bertens atribuye las causas a que, en el terreno artístico, se aprecia como un conjunto de estrategias sin coherencia suficiente. Además, intelectualmente es difícil comprender que el lenguaje constituye pero no representa y que un sujeto determinado por otros y que se halla en situación de continuo proceso transformador, sustituye al moderno. Además se exige aceptar que el significado es social y provisional, y que el conocimiento se considera tal, si es acompañado por un discurso que implique poder. Cuando de este poder es dueño, en una mayoría, el sujeto heterosexual y blanco, la compenetración entre postmodernismo y feminismo se debilita. Particularmente, Owens señala "...la ausencia de comentarios sobre la diferencia sexual en los escritos acerca del postmodernismo", a pesar de la presencia insistente de "la voz feminista" en la cultura postmoderna. Realmente ésta se considera parte del conjunto de los movimientos de liberación y alternativos, dentro del pluralismo propio del periodo, pero se obvian las diferencias que enriquecen el feminismo como teoría y praxis⁴¹. La producción artística de Bourgeois, considerándola desde la estética feminista, refleja las diferencias internas en el feminismo que se manifiestan, por ejemplo, en la censura que trae consigo el esencialismo. Sheila Benhabib afirma que la utopía no debe ser rechazada, aunque el postmoder-

39. C. Owens, op. cit., pág 100.

40. H. Bertens, op. cit., pág 10.

41. C. Owens, op. cit., pág 100.

nismo renuncie a ella⁴². Se tiende a considerar cualquier práctica feminista, estética, política y crítica como esencialista, lo cual conlleva negar que la autonomía feminista puede conseguir unos objetivos en defensa de la mujer⁴³. Su idea es que aún suscribiendo la filosofía postmodernista, el elemento utópico no debe desaparecer. Pero esta es una cuestión problemática, puesto que la generalización postmoderna del sujeto impide la emancipación femenina. Rosi Braidoti considera que la heterogeneidad y multiplicidad pueden dificultar el encuentro de una teórica propia para las mujeres⁴⁴. Por lo tanto, se siente la necesidad de crear una teoría feminista que, de alguna manera, ofrezca una versión de la teoría postmoderna dentro de los planteamientos feministas.

Seyla Benhabib en “Feminismo y Posmodernidad”, recurre a Jane Flax⁴⁵ en su descripción de esta oposición o alternativa al postmodernismo. Flax concreta tres posturas postmodernistas principales: la muerte del hombre, la muerte de la historia y la muerte de la metafísica. Benhabib afirma que es posible formular las correspondientes versiones feministas que son: “la desmitificación del sujeto masculino de la razón; la generación de la narración histórica y el escepticismo feminista hacia las pretensiones de la razón trascendental.”⁴⁶ Estas responden a necesidades sociales reales de las mujeres, que corren el riesgo de volver a considerar la supremacía

42. Sheila Benhabib, *Feminismo y posmodernidad: una difícil alianza*. En Celia Amorós (coordinadora), *Historia de la teoría feminista*, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense, Madrid, 1994, pág 255.

43. Benhabib remite a Drucilla Cornel en relación a este punto. Drucilla Cornel, *Post-estructuralism, the ethical relation and the law*, *Cordozo Law review*, vol-9, nº 6 1587-1628. También *From the lighthouse, the promise of redemption and the possibility of legal interpretation.*, *Cordozo Law Review*, vol-11, nº 5 y 6, 1687 y 1714. S. Benhabib, op. cit., pág 256.

44. Rosi Braidoti, *Patterns of Disonance: Women and /in philosophy*, en *Feministische Philosophie*, Berta Nage-Docekal ed, págs 119-120. Citado por S. Benhabib, op. cit., pág 248.

45. Jane Flax, *Psychoanalysis, feminism and postmodernism in the contemporary west*, Berkeley, University of California Press, 1990, págs 32-34. En S. Benhabib, op. cit., pág 244.

46. S. Benhabib, op. cit., pág 244, véase también pág 245.

modernista⁴⁷, con tal de narrar de nuevo su propia historia. La muerte de la historia no es aceptada por grupos de mujeres lesbianas o de color, ya que consideran que sí han formado parte de ella. Además la visión crítica de la sociedad debe realizarse teniendo en cuenta la tradición y la cultura, es decir, un lugar desde el cual actuar y considerar el género, lo cual no es aceptado en todos los frentes feministas, ya que puede dar lugar, de nuevo, a la antigua discriminación. El sujeto suprahistórico y trascendente deja entonces de existir para pasar a estar determinado por el contexto y los intereses del conocimiento dominante.

Cómo indicamos anteriormente, Owens considera esta petición feminista como causa de la falta de comentarios sobre la diferencia sexual en los textos postmodernistas, lo cual puede ser una estrategia masculina para excluir a las mujeres. Owens cree que habría que aprender a "...concebir diferencia sin oposición"⁴⁸. Esta idea, conciliadora de los contrarios, es la que Bourgeois traduce en su plástica; llena de contrastes, no obliga al espectador a detenerse en las distancias entre las imágenes sugeridas, sino que, a través de calidades diferentes en los materiales, formas adversas en su concavidad y convexidad, en lo anguloso de su terminación, o en la sensualidad de sus límites, encuentra un plano en el que exponer las diferencias sin que vernos envueltos en la tensión o detenidos en el equilibrio, requiera asumir una identidad sexual.

Otra de las críticas al postmodernismo reside en el hecho de que, a causa de su conexión con la literatura y la filosofía, emplea una estrategia de interpretación basada en la lectura del mundo, de modo que el texto en sí

47. Al respecto Owens examina las reflexiones de Jean François Lyotard y Frederic Jameson en "En busca del relato perdido", planteando una comparación entre la narración y representación modernas, equivalentes al dominio y conquista de la naturaleza, y la negación de la narración postmoderna que produce un síntoma de pérdida de supremacía. C. Owens, op. cit., págs 104-112. Cfr: pág 39.

48. C. Owens, op. cit., pág 100.

cobra mayor importancia que el mundo real. Judith Evans destaca la opinión de Jane Flax al respecto, sobre la inexistencia de una idea representacional de la verdad⁴⁹, es decir las lecturas y las descripciones no tienen porque ser igual a lo real, ya que directamente no podemos percibirlo. A su vez, Judith Evans expone la estrategia interpretativa postmodernista que sostiene la no existencia de una "lectura privilegiada". Pero constata que para algunas feministas sí existe dicha lectura, ya que descubre que las verdaderas oprimidas son las mujeres. Aquí es donde artistas trabajando en el periodo postmodernista, cómo Bourgeois, intervienen con su adhesión a la teoría, en un sentido funcional y a la vez crítico, concibiendo las diferencias sin supeditarse a la oposición.

III.1.1.d. Estética feminista y praxis terapéutica

Otro aspecto que hace posible ubicar la obra de Bourgeois en la reflexión postmodernista, es la percepción de una necesidad terapéutica. En un sentido político, Owens hace referencia al surgimiento de programas terapéuticos, que solucionen la pérdida de supremacía, identificados en el periodo moderno con el trabajo humano. Esto ha sido traducido por los artistas postmodernistas, simulando la supremacía, mediante la manipulación de sus signos por medio de "pinceladas violentas" en pinturas heroicas y esculturas monumentales en bronce, que Owens señala como identificación de la hegemonía cultural de Europa occidental. De este modo, tan solo se consigue, según Owens, atestiguar su pérdida mediante el recha-

49. Judith Evans también cita a Jane Flax para explicar la oposición entre postmodernismo y feminismo, pero la crítica de Evans se extiende al liberalismo y marxismo, los cuales, según ella, no han tenido en consideración el género. Esta autora expone la estrategia interpretativa postmodernista que sostiene la no existencia de la "lectura privilegiada" de un texto. Judith Evans, *The postmodernism challenge*. En *Feminist theory today. An introduction to second-wave feminism*, Sage Publications, London 1995, págs 125-127.

zo, el cual implica la falta de virilidad y masculinidad⁵⁰. Otros artistas, rechazan la simulación de la supremacía favoreciendo la melancolía ante su pérdida que, en opinión de Owens, evidencia la "...negación deliberada de la supremacía"⁵¹.

No vamos a intentar clasificar la obra de Bourgeois según un grupo u otro, que extendería nuestro discurso a otras cuestiones políticas y sociológicas, más allá de nuestro foco de atención, es decir, el origen del factor terapéutico en la obra de Bourgeois. No obstante, trataremos de hallar un punto de encuentro con las razones que hicieron perder la supremacía de la que habla Owens.

A la ausencia de situación histórica, provocada por el alejamiento de la narración, se atribuye la pérdida de la supremacía. Examinando la obra de Jean François Lyotard y Frederic Jameson, Owens afirma que se produce una "...crisis en la función legitimadora de la narrativa"⁵² que conlleva la dispersión y la inestabilidad, lo cual Lyotard acepta como un paso necesario de la modernidad a la postmodernidad. Según Jameson la obra postmoderna pierde "...la pretensión de poseer alguna verdad o valor epistemológico."⁵³ Owens señala de su teoría, que existe el problema de perder nuestra capacidad para situarnos históricamente, lo que dirige a Jameson a considerar el postmodernismo como "... 'esquizofrénico'. Esto significa que está caracterizado por un "sentido de la temporalidad colapsado"⁵⁴.

Lo que nos llama la atención del texto de Owens es que destaca la necesidad de desarrollar programas terapéuticos para recuperar el dominio

50. C. Owens, op. cit., pág 109. Estos programas, según Owens, surgen tanto en la izquierda como la derecha.

51. C. Owens, op. cit., pág 110.

52. C. Owens, op. cit., pág 104.

53. C. Owens, op. cit., pág 105.

Woman with packages, (mujer con paquetes), 1949.
Bronze, pátina blanca. 16,5 x 47,7 x 30 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 16.

Femme Pieu, (mujer estaca), 1970. Ceras y agujas de metal. 8,8 x 6,3 x 15,2 cm

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 42.

"económico, técnico y político", pero no tanto el cultural. "Las voces de los conquistados"⁵⁵, como él las llama, son las del Tercer Mundo, el movimiento feminista y la "rebelión de la naturaleza", todos factores que han causado la crisis en el deseo de dominio occidental. Cuando enfatiza que los artistas han mantenido vivos los síntomas de esta pérdida, denuncia de algún modo que el simulacro de la supremacía sea visto como una pérdida. Este simulacro, que equivale al proyecto modernista que une "...las fuerzas de la ciencia y la tecnología para la transformación del medio ambiente según los principios racionales de función y utilidad..."⁵⁶, es visto como rechazo, es decir, una pérdida de virilidad, de masculinidad y potencia.

Podemos considerar que aquí Owens se refiere indirectamente al miedo a la castración que subyace como esencia del psicoanálisis y que, a su vez, es retomada por la estética feminista. Aunque especifique el rechazo, como parte del programa en el contexto político, no se puede obviar que el texto esté impregnado del sentido falocrático del psicoanálisis⁵⁷. Esto, sin embargo, nos puede servir para justificar que la obra de Bourgeois, como artista que crece en el debate postmodernista, es un ejemplo del rechazo colectivo, pero que cuestiona, precisamente, la presencia omnipotente del falo en todo discurso sobre la pérdida de los va-

54. C. Owens, op. cit., pág 106. (Podríamos considerar que se recupera el tiempo mítico cfr: pág 255). A estas reflexiones le sigue una descripción de la narrativa moderna y de su función, que se resumen en un intento de dominio del mundo y la naturaleza, por parte del hombre occidental. El mundo se transformó así en una representación, siendo su tema el hombre mismo. Owens introduce a Martin Heidegger para explicar que el mundo se transforma en una imagen, en el paso de la era medieval a la moderna. Y considera que cuando Jameson reclama la representación junto con la narrativa, trata de resucitar la modernidad, que se basa en el dominio y explotación de la tierra, la cual tiene su base en "la narración maestra marxista". C. Owens, op. cit., pág 107.

55. C. Owens, op. cit., pág 108.

56. Ibidem.

57. El psicoanálisis que influye en el feminismo proviene principalmente de dos autores, Freud que se refiere a la envidia del pene, y Lacan que considera el falo como símbolo de la no-madre. Vease C. Beasley, op. cit. pág 70.

lores modernistas, que condicionan al hombre a crear versiones de su propia imagen y su relación con la naturaleza. De este modo, en este estudio iremos viendo como Bourgeois contempla la incursión del feminismo en el modernismo a través de una crítica al psicoanálisis, aún abarcándolo como estrategia válida de autosuperación.

Adelantamos aquí que con su escultura, Bourgeois redime sus miedos, temores y complejos, causados desde un origen familiar en el que se considera maltratada psicológicamente. Su obra se transforma gradualmente en un cuerpo artístico, propio de quien libera tensiones y sobrevive gracias a esa práctica. Por lo tanto, desde su trabajo artístico, y a través de consideraciones feministas, Bourgeois crea una praxis terapéutica. En consecuencia la obra de Bourgeois contribuye a considerar que la intervención feminista en tales programas terapéuticos, es tan necesaria como preventiva de una vuelta a los valores patriarcales sostenidos por dichos programas, que excluyen a la mujer como sujeto y artista.

Esa relación entre estética feminista y praxis terapéutica surge con ayuda de un feminismo que se contempla desde la estética interdisciplinar. Vala Walsh, opina que el feminismo⁵⁸:

...debilita las fronteras y demarcaciones tradicionales, incluyendo las fronteras entre las materias (estética/ética/política/terapia) y las fronteras sociales (por ejemplo entre privado y público). El proceso feminista es integrador y destaca las conexiones y continuidades que hay entre las distintas prácticas culturales y áreas de la vida social.

III.1.1.e. El objeto postmodernista y la definición del sujeto femenino

Cuando Bourgeois representa a la mujer, da vida a un objeto a través

58. Vala Walsh, Testigos presenciales, no espectadoras; activistas, no académicas: la pedagogía feminista y la creatividad de las mujeres. En K. Deepwell, op. cit., pág 114.

del cual criticar la imagen de la 'mujer-objeto'. Paradójicamente, al mismo tiempo trata de ser con el objeto, por lo cual simplemente expone esta interpretación del sexo femenino, aceptando formar, ella misma, parte de su obra. La artista considera que su cuerpo es su escultura y comprende la exaltación del cuerpo femenino, a través de ella misma y en relación a la visión que de la mujer pueda tener el hombre⁵⁹. Podríamos pensar que esto es una burla de la crítica feminista, pero lo que trata Bourgeois de conseguir, es algo que va más allá. Lo que pretende es valorar la identidad que la mujer ha buscado a través del objeto, a menudo fetiche que alimentaba sus necesidades estéticas e intelectuales.

Owens hace referencia a esta inversión del fetichismo más allá del paso del artista desde los mundos aislados del modernismo, a los mundos compartidos del postmodernismo. Particularmente, al analizar la obra de Mary Kelly *Post-Partum Document 1973-79*, afirma: "...Kelly expone una laguna dentro del fetichismo, una perversión hasta ahora reservada al macho"⁶⁰, ya que, se trata de una controvertida oposición a la par que contribución a la teoría de Lacan. Según éste existe un orden fálico del lenguaje y a él se supedita lo femenino. Llegamos a ser personas, porque interiorizamos las reglas comunicativas de la sociedad, es decir el orden simbólico. Esto es posible ya que en el proceso de aprendizaje del lenguaje se forma un yo sexuado. El orden simbólico se forma según dualismos jerárquicos que no son eternos ni naturales, sino que dependen de lo que la cultura determina como privilegiado o reprimido. El falo será lo que ayude al niño a distinguir entre él mismo y la madre, a la que está unido⁶¹.

Kelly emplea diversos sustitutos del niño para negar la separación

59. Louise Neri. The personal effects o a woman with no secrets. En Louise Bourgeois Oeuvres récentes. Serpentine Gallery, 12 de Noviembre de 1998-30 de Enero de 1999, pág 83.

60. C. Owens, op. cit., págs 103-104. Para un análisis desde el enfoque histórico cfr: pág 70.

61. C. Beasley, op. cit., págs 71-74.

del hijo. Mediante la imagen y la palabra, revive los seis primeros años de la vida de su hijo, enfatizando el difícil desprendimiento. Lo cual nos sirve para comprender porqué Bourgeois no emplea la imagen de la mujer, como retrato modernista de la sexualidad, pero sí despliega su imagen en varios de los objetos e instrumentos que la significan: la aguja, la araña, la esfinge, las mamas o la vagina, como retorno a la narración, aunque fragmentada, de los mitos que conformaron una imagen fantástica sobre la mujer real.

De modo similar a Kelly, Bourgeois cuenta su infancia y adolescencia, a través de sus trabajos, como un tránsito doloroso hacia la madurez. En realidad pretende asir aquel tiempo a través del estacionamiento en la intemporalidad que produce la mitificación de su propia vida. La conexión con el fetichismo que Owens advierte en *Post-Partum Document 1973-79* y que Bourgeois transforma, como iremos viendo a lo largo de este estudio, en una acción terapéutica, tiene lugar a través de la manipulación del objeto real o su representación escultórica. Este control sobre el objeto implica la subjetividad de la artista, además de su destreza manual.

En el terreno de las subjetividades y el uso de la palabra y los significados implicados, se debe tener en cuenta que es posible analizar la obra de Bourgeois desde consideraciones teóricas en torno al lenguaje. En lo que a cuestiones semiológicas se refiere, destacaremos el análisis que realiza Pollock de la obra de Kelly, en relación a Althusser. Según Pollock la obra de Kelly se encuentra cercana a la posición de Althusser quien no cree que nuestro sentido de quienes somos como sujetos, filosóficamente hablando, sea innato en nosotros o preceda nuestro acceso al lenguaje y por lo tanto a la sociedad. La subjetividad, por el contrario, es construida a tra-

vés de instituciones que conforman los aparatos ideológicos del estado. Así la palabra 'sujeto' tiene un doble significado. Somos sujetos en el sentido gramatical de ser un agente, pero también somos sujetos en el sentido legal, subyugados a una autoridad o sistema de significados. Por lo tanto la lucha política debe considerar al sujeto como individuo social dentro del sistema, de modo que las relaciones de subjetividad en ideología deben ser transformados desde su producción, donde las representaciones son muy significativas⁶².

Mary Kelly comenta sobre esta obra⁶³:

... esa obra es escritovisual precisamente porque el discurso femenino trata de articular lo inefable, lo 'femenino', la significación femenina, en un lenguaje que coincide con el patriarcado; por esa razón, la obra corre siempre el peligro de quedar subsumida por él; pero en la medida en que lo femenino se dice o se articula en el lenguaje, es profundamente subversiva.

Pre-writing alphabet (alfabeto de pre-escritura). Exergue and Diary 1978.

Iverren Douglas, Margaret; Crimp, Douglas; Bhabha, Homi K, *Mary Kelly*, Phaidon, London, 1997, págs 5, 53.

62. G. Pollock. op. cit., pág 169.

63. Whitney Chadwick, *Mujer , arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 355.

En esta misma línea, Griselda Pollock advierte sobre el análisis sintomático de la escritura, no tanto por lo que es literalmente hablado o escrito, sino por lo que, por ejemplo la fantasía, donde los significados no están totalmente definidos por la cultura dominante, revela de lo que es reprimido en el mundo femenino⁶⁴. Bourgeois, no solo alude al reino enigmático, sino que confirma las palabras de Pollock cuando afirma que ‘no podemos representar a las mujeres al menos que trabajemos en contra de la contradicción de la mujer como enigma, funcionando como signo de la verdad para el hombre’⁶⁵.

Bourgeois también desvela significados, afrontando las contradicciones, desde su trabajo plástico. En consecuencia, su obra se presenta abierta a múltiples interpretaciones para la mujer pues, cuando nos adentramos en la simbología de sus obras, descubrimos que las figuras representadas o construidas, las cuales observamos objetivamente en un inicio, dan pie a un análisis subjetivo que enriquecen el mensaje feminista desde la pluralidad.

Como venimos afirmando, la obra de Bourgeois no está falta de controversia, porque no se autodeclara artista feminista, lo cual no quiere decir que Bourgeois rechace la teoría solo por ser un discurso falocrático. Este resulta ser un terreno resbaladizo desde el cual teorizar sobre su obra. Podemos decir que Bourgeois se centra, más que en demostrar una oposición concreta, en la crítica y observación que establece el hombre con sus objetos. Owens afirma que las mujeres no repudian tanto la teoría cómo oposición a la práctica, más bien en cuanto a la relación entre el hombre y los objetos, "...lo que desafían es la distancia que mantiene entre él mismo

64. G. Pollock. op. cit., pág 170

65. G. Pollock, op. cit., pág 175.

y sus objetos, una distancia que objetifica y domina."⁶⁶

Obsérvese que Bourgeois elige como tema para dos de sus artículos, publicados en revistas de arte, la obra de Gastón Lachaise, un escultor obsesionado por la belleza de su mujer, a quién retrata en su obra, y el coleccionismo de Sigmund Freud centrado alrededor de las figuras talladas por artesanos de diferentes culturas⁶⁷. También hace alusión a las colecciones de muebles antiguos, así como estatuas, de su padre; y cómo no, a la colección de tapices. Con todo ello, y sin entrar necesariamente en un discurso antimasculino, muestra el interés posesivo del hombre por los objetos que le rodean, tratando de hacer comprensible una obsesión parecida por parte de las mujeres.

Uno de los objetos que Bourgeois ha utilizado en su obra, repetidamente, ha sido la aguja. El instrumento que creaba bordados en los que la mujer vertía horas de introspección y admiración por la belleza de un trabajo realizado a conciencia. Para un comprador, el público o ella misma y los más allegados, el núcleo familiar, la labor de aguja se convirtió en símbolo de lo material y tangible, al mismo tiempo que ubicaba a la mujer entre lo sujeto a este mundo a través del orden social y lo espiritual liberador.

66. C. Owens, op. cit., pág 102.

67. Cfr: págs 93 y 208 respectivamente.

III.1.2. *Ante los Feminismos*

El análisis de la obra de Louise Bourgeois, respecto al feminismo, debe contemplar la existencia de varias teorías y tener en cuenta que ella no tiene una opinión unidireccional sobre ellas. Como característica general, la expresión del feminismo en la obra de Bourgeois, surge de su trabajo en una interpretación plástica que provoca lecturas desde la estética feminista. Reflexionando sobre su arte, es posible descubrir qué es lo que hace de su obra un instrumento feminista.

En primer lugar, este análisis puede partir de su trabajo, es decir, del hecho artístico en relación a la tejeduría. La obra de Bourgeois, con sus múltiples referencias a la costura, participa de la etapa feminista postmodernista, que no es universalista sino comparativista, sintonizando con cambios y contrastes más que con una ley esencialista y universal. Desde este punto de partida nos desplazaremos despacio hacia objetivos más amplios, con la intención de descubrir pretensiones terapéuticas, que analizaremos en próximos capítulos.

El estudio de imágenes, dibujos, pinturas, grabados, arte textil, así como varias esculturas de Louise Bourgeois, descubre la relación de la artista con la tejeduría. Ésta fue tradicionalmente impuesta al sexo femenino en cuentos y mitos, aunque esta imposición no se fundamentara totalmente en hechos reales, transmitida a menudo a través de las subsecuentes interpretaciones artísticas, en el terreno de la plástica.

Ya que también los niños y los hombres compartieron las penurias del oficio del hilado o saborearon el éxito por su trabajo en el arte textil, en

el terreno artístico, no podemos considerar que “coser” es un verbo femenino. A propósito de la discriminante manipulación de los términos, hay que tener en cuenta que el acto de coser ha sido un recurso constante a lo largo de la historia y se hace extensible a distintas culturas y razas, en el arte.

En segundo lugar se debe tener en cuenta otro factor importante en la relación de Bourgeois con el feminismo: el conjunto de imágenes que crea alrededor del cuerpo y como estas se identifican con un feminismo fragmentario y desconstruccionista, aunque en ella perviva, a la vez, el inicial, más hegemónico y esencialista⁶⁸, enraizado en el modernismo. Bourgeois participa de la crítica común al patriarcado y a la representación, la cual actúa sobre distintas culturas y épocas, más desde la comparación de los contrastes, que desde la iniciativa de unificar y universalizar. Frieda Griefe expresó esta posición del siguiente modo⁶⁹:

...dirijo toda mi energía a lograr que el muro de las generalidades sea tan delgado que algo pueda atravesar esa barrera; algo pueda salir de mi cuerpo y entrar en la hiper-articulada esfera lingüística.

Contando con los dos aspectos que se advierten en la obra de Bourgeois a nivel temático, el reflejo de la tejeduría y la fragmentación del cuerpo, nos damos cuenta de que su mirada hacia el feminismo no es una sola y de que la tejeduría, el acto mismo de coser, es para Bourgeois una forma de unir el cuerpo fragmentado, a su vez símbolo de dolor y mapa del pensamiento feminista.

Bourgeois busca la integración de su arte y de su persona en la sociedad, a través del lenguaje plástico y la palabra. Comparte, por lo tanto,

68. Hans Bertens comenta el feminismo postmodernista de Nancy Fraser y Linda Nicholson quienes difieren del postmodernismo universal. H. Bertens, op.cit., pág 201.

69. Frieda Grafe “Ein anderer eindruck vom begriff meines kópers. Filmkritik, marzo, 1976. Citado por S. Bovenschen, op. cit., pág 33.

el feminismo que defiende la libertad de la mujer y la igualdad entre hombres y mujeres a nivel, sobretodo, de participación social y política y, por lo tanto, defiende también la integración plena de la mujer artista en el sistema. Esta visión del feminismo se acerca a lo que se ha denominado feminismo liberal. Las feministas liberales creen que los hombres y las mujeres son lo mismo, por lo tanto critican que a la mujer se la halla discriminado por ser considerada inferior al hombre. No buscan tanto un cambio revolucionario como una reforma social, según la cual la mujer tenga las mismas oportunidades que el hombre⁷⁰.

Desde el feminismo liberal se ha reflexionado sobre la construcción social del género que ha traído como consecuencia la discriminación de la mujer en ciertos oficios y profesiones. Uno de ellos es, como veremos en el apartado siguiente, el hilado. El feminismo liberal se encuentra dentro del grupo de posturas radicales en el feminismo, que también hay que tomarlas en cuenta en relación al trabajo de Bourgeois, pero siendo conscientes de una relación de distanciamiento y alejamiento alternativos.

Judith Evans se refiere a tres tipos de feminismos, el radical, el liberal y el influenciado por el marxismo humanista. Los tres representan la muerte del sujeto, no el sujeto masculino en la historia, sino en su participación política, sin considerar que el sujeto sea unitario. Evans afirma que, para Chris Weedon⁷¹, estas tres escuelas son esencialistas y representan al sujeto desaparecido. Weedon no aprueba el concepto de sujeto que no es capaz de cambiar, sino que se acerca a la visión postestructuralista del yo como concepto que fluye y se fragmenta. De nuestros puntos de vista sobre cómo la igualdad pueda ser alcanzada dependerá que la fluidez y fragmentación sean o no una barrera.

70. C. Beasley, op. cit., pág 52.

71. Cita el texto de Chriss Weedon, *Feminist Practice and Post estructuralist theory*, 1989. En J. Evans, op. cit., pág 127-28.

Para tener una visión más amplia de la influencia de estos feminismos en Bourgeois, vamos a resumir brevemente las características del feminismo radical y del marxista, descritas por Beaesly en su libro “*¿Que es feminismo?*”. Las feministas pertenecientes al primero piensan que aunque los hombres forman parte del patriarcado, algunos luchan por superar la relación jerárquica entre hombres y mujeres. Pero en general a las feministas radicales les caracteriza cierto separatismo. Se centran en la idea de que la mujer es discriminada y oprimida por el hecho de ser mujer, es decir por su sexo y no por ser miembros de una clase social determinada⁷². El elemento material⁷³ concretamente tratado en el análisis, es el cuerpo sexualmente específico. Es decir que la opresión sexual provoca la desigualdad de las relaciones en el patriarcado. Las mujeres por lo tanto, están unidas más allá de la raza, la etnia, la clase social o la edad⁷⁴, de modo que la feminidad es valorada y considerada positiva.

La acción política de las feministas radicales se basa en estrategias políticas a pequeña escala, ya que consideran el gobierno intrínsecamente patriarcal. Lo mismo opinan las feministas marxistas, quienes se basan en las teorías de Karl Marx, pero según éstas, la diferencia sexual es determinada por la base económica de la sociedad. Tanto los hombres como las mujeres se encuentran oprimidos por el capitalismo⁷⁵, por lo tanto, las feministas marxistas se centran más en la economía.

La combinación del feminismo radical y el marxista da lugar al socialista. Al igual que las radicales creen que la división sexual precede a las clases, pero dan un paso más al considerar la opresión en términos psi-

72. C. Beaesly, op. cit., pág 57. Véanse págs 53-58.

73. Lo material se refiere a lo concretamente estructural, incluyendo lo económico y tecnológico, y los aspectos físicos y corporales de la organización social. Ibidem

74. El lesbianismo es reconocido como una forma de mutuo reconocimiento. C. Beaesly, op. cit., pág 55.

75. Véase C. Beaesly, op. cit. págs 58-62.

cológicos. Lo material, es decir lo económico y tecnológico, no es la causa de la opresión, sino la construcción social del género y el sexo, visto en términos del psicoanálisis freudiano⁷⁶.

Aunque Bourgeois coincida con algunas de estas opiniones, no se manifiesta como una feminista de hecho. Deducimos que su empeño en no referirse al feminismo como aportación a su trabajo y a su liberación, no es porque no considere importante la teoría feminista, sino que es debido a que se acerca más al feminismo postmodernista /postestructuralista, por varias razones que exponemos a continuación. Primeramente, sabemos que Bourgeois no es ajena al feminismo ni a acciones políticas de liberación y se ha relacionado con artistas feministas que han encontrado en ella un ejemplo. Como consecuencia, la reflexión de Bourgeois en torno a su existencia como ser social, le llevó a participar en numerosas exposiciones colectivas, muchas de ellas con carácter social o interés en la política de género. Así su obra se manifiesta a través de un análisis detenido y consciente del hecho de ser mujer, a la vez que reflexiona sobre el oficio del hilado, en el que se ha discriminado a la mujer o por el cual se le ha ensalzado. También su obra ofrece una lectura que, como veremos, se refiere a la relación filial y la consecuente dependencia del padre.

Las ideas feministas, unidas al postestructuralismo y al postmodernismo, han influido considerablemente en su trabajo. Las feministas postmodernistas no quieren que su teoría forme parte de la dicotomía diferencia/igualdad⁷⁷. Enfatizan la pluralidad y rechazan la concepción de las mujeres como una categoría homogénea. Creen que el universalismo argumenta la existencia de un ser neutro universal que en realidad está fundado en un estándar masculino. La consecuencia es la re-

76. Véase Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo*, Vintage Books, N. Y, 1974. Véase C. Beasley, op. cit. págs 62-64.

generación de los patrones de la opresión femenina. En otras palabras, la categoría mujer en el post-dernismo, no tiene cualidades intrínsecas que puedan ser sujeto del feminismo. Por lo tanto, las feministas postmodernistas niegan toda identidad compartida por las mujeres basada en una experiencia de la opresión universal, con lo cual, creemos que Bourgeois está de acuerdo.

El feminismo postmodernista presta más atención a la ambigüedad, la inestabilidad y la complejidad en relación al yo. Este ya no es considerado, como en el modernismo, una unidad autónoma organizada alrededor del núcleo de la razón, que no varía aunque la cultura y la historia sean diferentes. El postmodernismo comprende que la fragmentación de la subjetividad no puede dar lugar a dicha unidad⁷⁸. En este punto se produce un solapamiento entre la teoría feminista postmodernista y la postestructuralista, a la cual haremos referencia, brevemente, ampliando el ámbito de reflexión sobre el feminismo de Bourgeois.

Aunque la artista preste más atención a lo experimental que al lenguaje, existe en su obra una reflexión sobre el psicoanálisis y la plasticidad o imagen poética que se genera en el lenguaje, la cual emplea para expresar su relación con los hechos pasados y superar los traumas.

77. Según Alicia H. Puleo, "el feminismo de la igualdad pretende, por el contrario, la eclosión de las individualidades una vez liberados, hombres y mujeres, de los estereotipos de sexo. Consecuentemente, y por una razón de elemental justicia, pide una verdadera igualdad de oportunidades que se plasme en la realidad concreta a través de una serie de políticas de acción positiva. Alicia H. Puleo, Memoria de una ilustración olvidada. En *Feminismo entre la igualdad y la diferencia*, Conjunto de artículos donde se exponen argumentos a favor de la diferencia (María Milagros Rivera Garretas y Lia Cigarini); de la igualdad (Alicia H. Puleo) y a favor de ambas (Justa Montero). *El Viejo Topo*, n° 73, Marzo 1994, pág 30. María Milagros Rivera describe tres modos de entender la práctica de la diferencia femenina por Lia Cigarini: 1. "Del orden de las cosas": "...la de las y los que sostienen que las mujeres son distintas de los hombres en los contenidos de su operar en el mundo"; 2. "Del orden del pensamiento": "...la de las y los que opinan que la diferencia se inventa mediante estudios y pensamientos"; 3. La que consiste en "el sentido, el significado que se da al propio ser mujer. Y es por lo tanto, de orden simbólico." María Milagros Rivera, *Partir de sí*. En *El Viejo Topo*, op. cit., pág 31.

78. Aunque estas ideas se solapen con el psicoanálisis, el modelo que se emplea en el postmodernismo para criticar el modernismo no es el del psicoanálisis. Véase C. Beaesly, op. cit., págs 84-89 y 140.

Estas reflexiones aparecen en sus diarios de dibujos, en los títulos de sus obras y en los textos que acompañan algunas series de grabados o como inscripciones en sus esculturas, a lo cual iremos haciendo referencia puntual.

Antes de abordar la influencia del feminismo postestructulista, exponemos de modo muy breve las ideas del estructuralista Ferdinand de Saussure resumidas por Beasley⁷⁹. Saussure propuso que existe una base formal o una estructura subyacente fija en el lenguaje. Para Saussure nuestro entendimiento del mundo es específico, cultural y está organizado lingüísticamente. El significado se formula dentro del lenguaje y no se debe buscar fuera de los modos en los que el discurso opera. Es más, el significado surge a través de unas relaciones internas entre términos, de modo que es el resultado de la estructura subyacente del lenguaje. Los conceptos son, por lo tanto, el producto de interrelaciones opuestas, es decir que no preceden al lenguaje, el cual es precondition para el significado.

Los postestructuralistas no creen que exista la estructura estática de la que Saussure habla, enfatizando la complejidad fragmentaria del significado, más que una noción de su orden centralizado. Michel Foucault representante del postestructuralismo, se interesa por los sistemas de significado como Saussure, pero se orienta menos hacia los textos y el lenguaje en sí, para preocuparse por cómo el significado participa en la vida social en general. Foucault cree en la pluralidad aunque no la considere ilimitada. También cree en el carácter constructivo del lenguaje, en el que la verdad es un ejercicio previo establecido por su conexión con se aloja en grupo o lugar privilegiado alguno. Más bien surge en las rela-

79. C. Beasley, op. cit., págs 86-99.

ciones sociales y constituye subjetividades o identidades concebidas, el poder⁸⁰. Para Foucault el poder es múltiple, no es algo que uno tenga, no solo conceptualmente sino también corporalmente, como identidades encarnadas.

Beasley afirma que las feministas postestructuralistas se apoyan en Foucault, pero también lo critican. Están de acuerdo con él en el análisis explícito de las relaciones sociales, más allá del estudio del significado en los textos. Valoran que Foucault, admita que el poder forma parte de la vida diaria, no sólo del gobierno y los militares. Además, que reconozca el cuerpo como un lugar en el que operan las relaciones de poder. Pero están en desacuerdo con él en que no niega el privilegio del hombre sobre la mujer, ni percibe como tal privilegio actúa sobre la sexualidad de la mujer. Tampoco explora las operaciones de poder en relación a la especificidad sexual.

Las feministas postestructuralistas afirman que todas las formas de conocimiento, todas las variedades de construcción social, incluyendo los modos en los que el cuerpo puede ser formado e interpretado, están sexualmente especificados, no son neutros sexualmente. Para Foucault, en cambio, la identidad sexual o de género es una posición sometida dentro del discurso. Se refiere a los hombres pretendiendo una posición masculina en relación al poder como si fuera universal. Para él la resistencia al poder es la resistencia a la identidad. Una identidad que algunas feministas francesas hacen propia del sexo femenino y la consideran un modo de identificación positivo para las mujeres.

En la obra de Bourgeois, se percibe una reflexión sobre la identidad

80. Por ejemplo la locura no es absoluta sino que existe a través del desarrollo histórico del conocimiento psiquiátrico, que revela la verdad y por lo tanto la sitúa como una categoría natural no cambiante. A. Sheridan, M. Foucault: *The Will to Truth*, Tavistock, London, 1980, p. 26. Citado por C. Beasley, op. cit., pág 93.

sexual que parte de la unión entre biologismo y el feminismo. El cuerpo de la mujer se convierte, en este caso, en lo más característico de ella misma, aquello por lo cual es definida, y Bourgeois contempla este cuerpo constituyente de su esencia. Desde él, se enfrenta al ser masculino o demuestra que se siente apresada en los códigos establecidos por la sociedad para entender ese cuerpo, por lo cual su obra no está exenta de planteamientos postestructuralistas feministas. Suele suceder que las categorías *masculino/femenino*, se oponen entre sí ligadas a las categorías biológicas *macho/hembra*, lo hacen también las categorías *racional/objetivo* a *emotivo/subjetivo*. Estas oposiciones binarias, se intentan explicar estructuralmente y desembocan en la separación entre la mente y el cuerpo, de modo que a la mujer se le atribuye el cuerpo y al hombre el alma⁸¹. Así lo afirman, en relación a la jerarquía dualista que forma parte de la vida cotidiana, las autoras Thelma Jean Goodrich, Cheryl Ramapge, Barbara Ellman y Kris Halstead en su libro "Terapia Familiar Feminista"⁸². En el caso de invertirlas, se da más importancia al imaginario femenino, a los sentimientos y a lo subjetivo, llegando incluso a divinizar a la mujer, encarnándola en lo místico⁸³.

A este modo de concebir el feminismo se le ha denominado feminismo corpóreo. Para estas feministas el cuerpo y la sociedad son uno. Están influenciadas por Jaques Derrida y el postestructuralismo, así como por Jacques Lacan y el psicoanálisis. Se basan en una política concebida en términos de formación de nuestro yo encarnado, producido socialmente.

81. Beasley concreta como crítica general del feminismo la herencia de la teología judeo-cristiana y la filosofía griega, las cuales definen a la mujer en términos de las necesidades del hombre. Ni Aristoteles ni San Agustin relacionan a la mujer con la razón. Como esta se halla más cercana a la naturaleza, más sensual e inestable, el hombre debe dominarla. C. Beasley, op. cit., pág 6.

82. Thelma Jean Goodrich, Cheryl Ramapge, Barbara Ellman y Kris Halstead, *Terapia Familiar Feminista*, Paidós, Argentina, 1989, pág 28.

83. Para una panorámica sobre esta tendencia véase Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, Biblioteca Jugar, Madrid, 1974.

Knife Couple, (pareja cuchillo), 1949. Madera pintada. 173,9x30,4x30,4 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 17.

Couple III, (pareja III), 1997. Tela, cuero y acero. 71,1x99x180,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 71.

Sugieren que el cuerpo puede ser entendido como el lugar específico de la experiencia vivida y la forma de dicho yo encarnado. Partiendo del psicoanálisis de Freud y el trabajo postestructuralista de Michel Foucault, asumen que la formación de la subjetividad y del yo encarnado tiene lugar a través de la interiorización de la diferenciación sexual en el niño. Es decir aceptan que no existe un yo que no se diferencie sexualmente. Al menos existen dos tipos, y por esta razón no pueden aceptar la universalidad como las liberales⁸⁴.

Judith Butler, una feminista postestructuralista que defiende la pluralidad de Foucault⁸⁵, en su ensayo "Variaciones sobre el sexo y género" analiza las teorías de Simone de Beauvoir y destaca que el análisis que realiza del cuerpo, se apoya en una situación cultural específica, en la que "...los hombres tradicionalmente han sido asociados al rasgo característico de la existencia humana corpóreo e inmanente"⁸⁶. Bourgeois ofrece un concepto de cuerpo, cercano al que describe Butler, que se concibe desde una identidad incardinada que incorpora la trascendencia. El cuerpo entonces es otro, reprimido y negado, que al proyectarse emerge de nuevo como esencialmente cuerpo. Este cuerpo es el de la mujer, que incorpora la corporalidad misma y a su vez es realidad material que recoge interpretaciones culturales. El cuerpo así concebido es también situación, es decir la situación de tener que asumir las interpretaciones que lo envuelven de acuerdo con unas normas de género establecidas. Una de estas interpretaciones, dentro de la dimensión estético-cultural, es decir, la co-

84. C. Beasley, op. cit., págs 77-80.

85. Defiende que las categorías sexuales heterosexuales no son las únicas. El cuerpo sexuado se define en el marco del discurso. C. Beasley, op. cit., pág 96.

86. Judith Butler, Variaciones sobre el sexo y el género. Beauvoir, Witting y Foucault. En Seyla Benhabib y Drucilla Cornella, Teoría Feminista y Teoría Crítica, Edicions Afons el Magnánim, Generalitat Valenciana, 1990, pág 199.

rrespondiente al hecho artístico⁸⁷, es la que prolonga su torso en la aguja cuando sobre la labor se representa encorvada, sumisa o sumida en el ensimismamiento de su creación al zurcir la ropa vieja. Pero esta imagen tiene su correspondiente interpretación metafísica y antropológica que la vincula al hecho de ser mujer y a la experiencia de ser madre.

De hecho, para Simone de Beauvoir la situación del cuerpo femenino tiene uno de sus condicionamientos en la maternidad. Cuando habla de la madre, una vez ha dado vida a su hijo, escribe⁸⁸:

Su cuerpo le pertenece por fin, ya que es del hijo que le pertenece. La sociedad le reconoce su posesión y la reviste además de un carácter sagrado. El seno, que antes era un objeto erótico, se puede exhibir, es una fuente de vida.

Así pues, según como la maternidad sea considerada⁸⁹, en un contexto cultural determinado por una sociedad impregnada de prejuicios acerca de la mujer, la maternidad adquiere distinto sentido y define a la mujer de diferente modo. Esta idea lleva a Judith Butler a la siguiente reflexión⁹⁰:

Si el género es una forma de existir el propio cuerpo, y el propio cuerpo es una situación, un campo de posibilidades culturales a la vez recibidas y reinterpretadas, entonces tanto el género como el sexo parecen ser cuestiones completamente culturales.

Este modo de concebir el género aparece en la obra de Bourgeois como controversia y a la vez, afirmación. Sus esculturas analizan el cuerpo

87. Román de la Calle especifica dos dimensiones más de la estética: la antropológica, es decir la experiencia estética como factor de perfeccionamiento espiritual; la metafísica que relaciona la antropológica y la cultural, con lo ontológico. Estas equivalen a otros tres ámbitos estéticos de teorización: la teoría de la sensibilidad, en relación a la antropología, de la belleza, en relación a la metafísica, y del arte en relación a la cultural. Véase R. De la Calle, op. cit., págs 37-49.

88. Simone de Beauvoir, *The second sex*, Four Square Books, The New English Library, London, 1963. Versión española. *El II sexo*, Vol 2, *La experiencia vivida*, Feminismos, Ediciones Cátedra. Instituto de la Mujer, Madrid, 1999, pág 291, traducido por Alicia Martorell.

89. M^a Teresa López Pardina señala que Simone de Beauvoir no rechaza el cuerpo femenino ni la maternidad, sino que expone su vulnerabilidad a través de servidumbres biológicas como la menstruación, el embarazo, el parto, la maternidad o la menopausia. Esta opinión es criticada por las feministas anglosajonas, quienes valoran la maternidad como experiencia enriquecedora y única, otorgada a la mujer. M^a Teresa López Pardina, *El feminismo de Simone de Beauvoir*. En C. Amorós, op. cit., pág 122.

90. J. Butler, op. cit., pág 201. Véase *Temas de sexo, género y deseo*. En Judith Butler. *Gender trouble, feminism and the subversion of identity*, Routledge, N.Y, 1990.

femenino, pero también representan el masculino. Esta tendencia a la ambigüedad y consideración de la escultura como soporte de un cuerpo impuesto, que disfraza al ser que lo transporta, es un ejemplo plástico de la concepción del sexo y el género como cuestiones culturales. Esta idea deriva en un feminismo esencialista, aunque mejor se puede afirmar que el feminismo para Bourgeois es una carga existencialista⁹¹. De hecho Bourgeois se considera a sí misma existencialista⁹². En consecuencia la artista valoraese cuerpo-otro⁹³ y con esto, una intencionalidad feminista que la aleja delesencial masculino, pero no del masculino como situación. De algún modo, equipara la situación de los géneros que desembocará en una interpretación andrógina⁹⁴. Bourgeois apoyaría en este caso también el feminismo radical de Shulamith Firestone, quién considera que "...las diferencias genitales entre los seres humanos deberían pasar a ser culturalmente neutras."⁹⁵

Ya afirmamos anteriormente que la relación de Bourgeois con el feminismo radical es fluctuante. Posturas extremadas, defendidas por auto-

91. El feminismo de Bourgeois, entonces, es una situación. Es decir, para realizarse como artista (como proyecto), tiene que 'cargar con' el feminismo. Sartre en "En el ser y la nada", concreta que la situación es "...aquello con lo que tiene que cargar la libertad para realizarme como proyecto". Citado por María Teresa López Pardina, op. cit., pág 16. Beasley destaca el feminismo existencialista de Simone de Beauvoir como una influencia dentro del feminismo, más que una categoría, que se genera a partir de esta escritora y su texto: el segundo sexo. C. Beasley, op. cit., pág 127. Véase "Evidentemente, el existencialismo no es un feminismo". En Michèle Le Doeuff, El estudio y la ruca. De las mujeres, de la filosofía, etc., Feminismos, Ediciones Cátedra, S.A, 1993, págs 97-100. Para una panorámica satisfactoria sobre el feminismo de Simone de Beauvoir, véase "Segundo cuaderno que es analítico que trata en particular del caso de Sartre/Simone de Beauvoir, que muestra como ésta tuvo la genialidad de la inadecuación y en el que se pregunta si ella no había logrado hacer funcionar el existencialismo más allá de sus límites". En M. Le Doeuff, op. cit., págs 87-202.

92. Cfr: pág 273

93. Bourgeois se acerca al concepto de alteridad de Lévi-Strauss. Esta postura estructuralista es defendida por varios autores como Merleau-Ponty, Sartre, Lacan o Bataille, y tiene sus fuentes en Hegel. Lévi-Strauss afirma que la categoría de alteridad aparece a priori en la especie humana. Para un análisis de cómo la relación recíproca no existe entre hombres y mujeres, desde el punto de vista de S. de Beauvoir, véase M^a T. López Pardina, op. cit., págs 111-122.

94. Jerry Gorovoy; Pandora Tabatabai Asbaghi, L.B: Blue days and pink days, Fondazione Prada, 1997, pág 214. Véase subapartado II. 1.5

95. Firestone hace referencia, en este caso, a la pansexualidad de Freud, "la perversidad polimórfica del niño", en la que desaparece todo sistema género-sexo. Shulamith Firestone, La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista, Editorial Kairós, William Morrow & Co. Inc, pág 20.

ras como Firestone y Pan Allen, también tienen cierta proximidad al pensamiento y obra de Bourgeois. La artista participa en el acercamiento del feminismo⁹⁶ a lo cultural advirtiéndolo sobre la necesidad de crear un espacio propio en el que la mujer no se someta a los valores de la supremacía masculina.

También se une a la revolución sexual⁹⁷, pero se aleja de la opinión sostenida por dichas autoras sobre la maternidad como causa de la esclavitud. Bourgeois, a diferencia de las radicales, valora la maternidad, aunque su actitud ante el hecho de ser madre sea contradictoria, lo cual se ve reflejado en el anárquico tratamiento de los cuerpos embarazados de su escultura y en la referencia que hace a su propia madre, no siempre positiva.

De hecho, Bourgeois no considera como motivo de opresión la "servidumbre biológica" de la mujer. Podemos afirmar, que en su caso, el hecho de ser una mujer casada, con tres hijos, no ha interrumpido el desarrollo de su obra, ni eliminado su condición de artista. En cambio sí cabe afirmar que acepta a la mujer como "clase biológica", en palabras de Firestone, y ello conlleva cierto condicionamiento por la servidumbre reproductiva sobre la que, de hecho, reflexiona en su trabajo. La diferencia reside en que Bourgeois realiza una apropiación artística del hecho de ser madre y transforma la servidumbre biológica⁹⁸ en plástica biológica. En este sentido se acerca más al feminismo de Simone de Beauvoir quien con-

96. Pan Allen y Shulamith Firestone fundaron el grupo N.Y Radical Women en 1967. Consideraban que la mujer estaba sometida a dos opresiones: capitalismo y dominio masculino. Rechazaban la familia y crearon 'grupos de concienciación' influenciados por Pro Derechos Civiles. En 1969, el movimiento toca su fin, atacado por la izquierda. A finales del mismo año Firestone y Anne Koedt fundan la N.Y Radical Feminist. Koedt escribe el manifiesto 'Políticas de ego'. Véase Celia Amorós, *La dialéctica del sexo de Shulamith Firestone, Modulaciones de la clave feminista del Freud-Marxismo*, en C. Amorós, op.cit., págs 154-163.

97. Celia Amorós destaca que los referentes conceptuales de la obra de Firestone "La dialéctica del sexo", son Marcuse y Wilhelm Reich, teóricos de la revolución sexual. C. Amorós, op. cit., pág 155.

98. Firestone afirma que "El núcleo de la opresión femenina hay que buscarlo en sus funciones procreadoras y de crianza". S. Firestone, op. cit., pág 20.

Monica Sjoo. Dios otorgando el nacimiento, 1969.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 316.

Nikki de Saint Phalle, Jean Tinguely. Per Olof Ultvedt. Hon, 1996.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 327.

sidera, como ya hemos explicado, la opresión en base a la servidumbre reproductiva, dependiente de como la cultura la defina, valorando, por lo tanto, el componente histórico⁹⁹. Bourgeois, al igual que Simone de Beauvoir, no rechaza la maternidad, ni el cuerpo femenino, sino que expone su vulnerabilidad junto al cuerpo masculino. El referente sexual en su obra nos remite a la ambigüedad de género de la que hace eco la filosofía de Butler y transmite la necesidad de eludir, ocasionalmente, a favor de un espacio propio para la mujer, los valores masculinos que critica Firestone.

Bourgeois se une así a la reflexión de varias artistas que han trabajado el tema de la maternidad en el periodo postmoderno. Mónica Sojo, artista sueca que expuso en los 70, fue tachada de obscena y blasfema por su obra *Dios otorgando el nacimiento 1969*. Esta pintura, en la que aparece una mujer de rotundos rasgos sexuales, por cuya vagina asoma la cabeza de un recién nacido, fue expuesta en la Woodstock Gallery de Londres, en 1971, en la exposición titulada 'Grupo artístico de la liberación de la mujer'. Dicha exposición estaba organizada por un grupo de artistas llamado The Woman's Workshop, de la Artists' Union. Otro ejemplo representativo es la escultura que realizaron Nikki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Pier Olof Ultvedt en 1966 que titularon *Hon*; un gran cuerpo de mujer en estado, con un decorado "folk"¹⁰⁰. Tumbada en el suelo con las piernas abiertas, muestra un gran orificio vaginal por el que el público accede a un espacio transitable, en el que había instalado un bar con forma

99. Véase Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Vol II, *La experiencia vivida*, *Feminismos*, Ediciones Cátedra, Instituto de la mujer, Madrid, 1990, pág 320; en el Vol I: págs 184-221. En este punto Firestone reconoce a S. de Beauvoir. C. Amorós destaca, a pesar de la incomprensión de Firestone hacia los presupuestos existencialistas de De Beauvoir, que la primera reconoce en la segunda el valor de haber considerado el feminismo fundamentado en una base histórica. Sin embargo Firestone opina que es excesiva la teoría de De Beauvoir. Según esta, lo que la sociedad considera superior, es lo que distingue al ser humano de lo animal, pero no lo que comparten con lo animal que es, precisamente la reproducción biológica. C. Amorós, op. cit., pág 159.

de pechos que suministraban leche y funcionaba como terreno de juegos.

Estas obras tratan de despertar al público a un mundo real, en el que se pueda dar lugar a nuevos significados, lejos de las estructuras dominantes del consumo cultural fetichista. Griselda Pollock describe el proceso del régimen fetichista como un encantamiento del espectador según bellas imágenes, que sin embargo encierran una amenaza¹⁰¹. En estas obras conviven la modernidad y el postmodernismo, y por esta razón son contradictorias. Al mismo tiempo que estos artistas representan el cuerpo de la mujer y, con ello, hacen referencia al símbolo modernista de la sexualidad masculina, lo manipulan y contradicen como Bourgeois.

En esta manipulación del cuerpo femenino, el psicoanálisis, como instrumento modernista, reutilizado e invertido, tiene una función importante. El cuerpo masculino también es empleado para subvertir conceptos clásicos dentro del psicoanálisis. Bourgeois, en su obra *Fillete (sweter version) 1968/99*¹⁰² refleja el fetichismo entendido según Freud como un complejo de castración. Para Freud el fetiche es el sustituto del falo de la madre en cuya existencia cree el niño¹⁰³. También Bourgeois representa, con esta imagen, la envidia fálica de la niña, en la que Freud tanto insistió, planteándola como una contradicción.

Este tipo de respuestas a las propuestas psicoanalíticas se conciben desde un feminismo lacaniano o freudiano pero, medir el grado en el que

100. W. Chadwick, op. cit., pág. 43. "La Hon de Saint Phalle reivindicaba el cuerpo de la mujer como sede del placer táctil, más que como objeto de miradas de voyeur; la figura era tanto un travieso y colorido homenaje a la mujer como nutriente, como un poderoso desmitologizador de las románticas nociones masculinas del cuerpo de la mujer a modo de 'continente ignoto' y realidad imposible de conocer". W. Chadwick, op. cit., pág. 312.

101. G. Pollock, op. cit., pág. 164. Según la autora esta teoría de distanciamiento de la estructura dominante, se acerca a la semiótica postestructuralista, en la cual los significados aseguran la posición del sujeto.

102. Cfr: pág. 99

103. Freud habla del órgano desvalorizado y pene real en la mujer: el clítoris. Véase Sigmund Freud, *Fetichismo 1927*, en *Obras completas*, Tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, págs. 2993-2996.

Bourgeois comulga con ellos es una tarea ardua. Es posible hacer una lectura feminista de la obra de Bourgeois, a través de los escritos de Freud, porque el complejo de inferioridad del sexo femenino que Freud defendió, no forma parte de su obra más que como reflejo del esfuerzo que la artista hizo a lo largo de su vida por superar la imposición del mismo. Podemos concretar que la artista ha reflexionado sobre Lacan y Freud, llegando a la conclusión de que han aportado poco a los artistas¹⁰⁴, lo cual, por otra parte, no es incompatible con el tipo de respuestas plásticas que subvierten sus teorías, adaptando los métodos psicanalíticos a una terapia artística auto-aplicada, como es su caso.

El feminismo freudiano ha planteado la trascendencia de la psicología y la formación de personalidades sexualmente específicas en el marco del dominio masculino, analizando el impacto de la responsabilidad de la mujer respecto a la maternidad. Las feministas freudianas consideran que, aunque la mujer ha sido reprimida, su presencia ha sido activa. Mientras Sigmund Freud da importancia a la supremacía masculina, estas feministas discuten su trabajo en cuanto a la formación de la feminidad, reinterpretando el yo sexuado¹⁰⁵.

Las feministas lacanianas aparecen en Francia principalmente, como resultado de reinterpretar el psicoanálisis freudiano utilizando el planteamiento de Jacques Lacan¹⁰⁶. Se debe tener en cuenta que ambos feminismos, freudiano y lacaniano, llegan a solaparse. También se debe considerar el vínculo entre el estructuralismo y la teoría lacaniana, el cual se resume en la influencia de Saussure respecto al énfasis en la fragmenta-

104. L. Neri, op. cit., pág 81.

105. C. Beasley, op. cit., págs 66-69. Nancy Chodorow, Carol Gilligan y Sara Ruddick son escritoras dentro de este grupo.

106. C. Beasley, op. cit., pág 69-71. En Inglaterra la unión entre el marxismo y el psicoanálisis no es tan importante, aunque destaquen autoras como Juliet Mitchell y Jaqueline Rose; pág 69.

ción y descentralización. El yo, para Lacan, puede constituirse según el lenguaje. Una consecuencia es que el significado no es neutral sino socialmente construido y contextualizado. El pensamiento, es decir, el significado, entendimiento y conceptualización, no viene dado de antemano sino que es producto de la diferenciación lingüística. De este modo el yo no es individual y autónomo, sino que se constituye en el proceso según el niño adquiere el lenguaje. El falo, más que el pene, será lo que ayude al niño a distinguir entre un sexo y otro. En el marco psicoanalítico de la teoría de Lacan, esto equivale a la pérdida y represión de la inicial relación simbiótica con la madre¹⁰⁷.

Tal y como Beasley describe el surgimiento de un tipo específico de feminismo freudiano, parece que el lacaniano fuera una variante del mismo. De hecho Lacan reinterpreta a Freud, por lo tanto Beasley considera que, en parte, el feminismo lacaniano surge, al menos en los Estados Unidos, de la interacción entre el feminismo marxista /socialista, el radical y el psicoanálisis, produciendo un tipo específico de feminismo freudiano, que la autora clasifica en el grupo de las feministas lacanianas. Este consiste en unir el fenómeno mental inconsciente, es decir las subjetividades sexuadas y, específicamente, la construcción inconsciente de la feminidad como una personalidad maternal, con relaciones macrosociales concretas, entre hombres y mujeres. El objetivo es emplear estrategias políticas tangibles originadas en el entendimiento de estructuras psicológicas intangibles.

Teniendo en cuenta que Bourgeois reclama el análisis de su obra respecto a los posibles aspectos fálicos¹⁰⁸, se debe considerar la influencia

107. C. Beasley, op. cit., pág 70 y 92. El grupo post-lacaniano dentro del feminismo francés sugiere que las teorías postmodernitas-postestructuralistas vienen ya anunciadas por las ideas modernistas-estructuralistas. Véase "French Feminism and interactions between modernism and postmodernism". En C. Beasley, op. cit., págs 74-77.

de los últimos feminismos descritos junto con otro grupo que es particularmente defendido en Francia por autoras como Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva. Las feministas francesas critican a Lacan en su insistencia sobre lo femenino construido como carencia, lo cual se origina en el análisis que Lacan realiza de la castración femenina. El orden fálico del lenguaje, que es el orden simbólico, está formado por las reglas comunicativas que forman al sujeto, que generan el yo sexuado. El feminismo francés, es decir, la escuela de la escritura femenina, propone otro lenguaje que potencie la creatividad femenina, en vez de su existencia como ausencia.

Con respecto a otros feminismos, el feminismo francés apoya las teorías de Simone de Beauvoir, piensan que las mujeres son las otras, pero perciben la invisibilidad y marginalidad asociadas con lo femenino, como una oportunidad para criticar el orden simbólico. A diferencia de las feministas radicales, no pretenden especificar que es la feminidad, ya que el patriarcado continuamente trata de hacerlo. Respecto a las teorías del pensamiento postestructuralista, creen que Jacques Derrida ofrece una táctica de crítica útil para el feminismo. Derrida propone que el significado en el orden simbólico, no es intrínseco e inevitable sino que constantemente está siendo producido lingüística y culturalmente. Este orden simbólico se produce a través de un proceso de diferenciación jerárquica, organizada en pares opuestos con un término, dentro de cada par, designado superior. El orden simbólico está formado por dualismos jerárquicos que no son eternos, ni naturales, sino que dependen de lo que la

108. Cfr: pág 95

109. C. Beasley, op. cit., págs 71-74. Los términos “deconstrucción” y “deconstrcción” son empleados indistintamente con el mismo significado. Para Derrida, la deconstrucción “No es un análisis, sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia un elemento simple, hacia un origen indescomponible.” Tampoco se trata de una crítica o un método. Veáse J. Derrida, op.cit., pág 25.

cultura determina como privilegiado o reprimido. Por tanto la deconstrucción permite invertir el orden conceptual¹⁰⁹.

Tras esta breve incursión en los feminismos, sabemos que Bourgeois se apropia de varias de las tácticas descritas, desarrolladas por feministas. No obstante, como artista que experimenta con la forma predominantemente, esta apropiación se entiende dentro de las estrategias plásticas que van dando sentido a la estética feminista. Por otra parte, hemos visto que no es una artista que se considere a sí misma feminista, ya que convive con la necesidad de la no-definición. No quiere decir esto que su obra carezca de compromiso social, pero la desarrolla en el contexto que une plástica y teoría al proceso de deconstrucción. Con él barre viejos tabúes, se desinhibe de complejos y proyecta su personal visión del feminismo, que debe ser entendida como parte de un proceso abierto e inacabado.

III.1.3. *En el enfoque histórico*

Las ideas expuestas hasta ahora, nos llevan a reflexionar sobre la obra de Bourgeois en cuanto a la representación de la mujer y cómo ha sido considerada en distintos periodos históricos. Cuando Bourgeois la representa fragmentada, débil, objeto, reducida a sus genitales o transformada hasta ser casi irreconocible, nos empuja a cuestionar su significado, que a su vez es provisional, ya que depende de cómo la sociedad lo interprete en cada momento de la historia. Al mismo tiempo, si la historia es considerada por los desconstruccionistas como un texto, más allá del cual no existe, siempre estaremos en posición de iniciar un discurso acerca del significado de la imagen de la mujer en la obra de la artista. Siempre intentaremos lograr un discurso satisfactorio que nos hable de una mujer, en parte diseñada según las exigencias sociales e intelectuales de la época, y que es construida en el lenguaje.

Existe una historia creada a partir de la descripción y narración de hechos que se entrelazan dando lugar a un relato. Bourgeois transmite este cúmulo de hechos y tiempo, creando una relación de solapamiento y transparencia entre su propia historia, su personal relato y la macrohistoria. No se excluyen entre sí, sino que su escultura actúa como vínculo entre su propia percepción de la historia y su modo personal de interpretar la realidad cotidiana.

Antes de proseguir, puesto que Bourgeois forma parte indiscutible del debate histórico-feminista del siglo XX, cabe una reflexión sobre la distinción entre el arte femenino y el feminista. Es importante considerar

cómo la especulación sobre la diferencia, afecta ésta a la manera de enfocar la crítica y estética feministas. Por esta razón opiniones como la de Eli Bartra son aclaratorias. Bartra define la práctica feminista en el arte del siguiente modo¹¹⁰:

Teóricamente significa el estudio y la comprensión de la historia del arte en general y dentro de ella de la creación femenina...

En cuanto a la práctica artística he podido ver que es posible la creación feminista de dos maneras; una que se podría llamar involuntaria y otra voluntaria (o inconsciente y consciente)...No quisiera que se confundiera femenino y feminista.

También Bartra escribe¹¹¹:

...para caracterizar el arte femenino, ...podemos ver que existen ciertas tendencias generales, pero no se pueden establecer normas: es preciso entenderlo,... en su especificidad pero como proceso histórico-social.

La autora expone dos aproximaciones a una estética y crítica feministas. La primera intenta demostrar que, a pesar del ocultamiento injusto en la historia, la mujer sí ha producido 'gran arte'. La segunda plantea que con la desigualdad en la división del trabajo, la mujer ha sido excluida del mundo de la producción y por lo tanto es muy difícil que haya podido crear arte como lo ha hecho el hombre.

El vínculo entre arte y feminismo que plantean Rozzika Parker y Griselda Pollock, está más cercano a un modo voluntario de exponer fines feministas, es decir a una crítica feminista. Estas autoras estiman que el arte no es puro ni neutral, sino que es "...una práctica ideológica, asegurada con estructuras de poder"¹¹². Según ellas, algunas instituciones se encargan de

110. Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Ikaria, Barcelona, 1994, pág 58.

111. Eli Bartra, op. cit., pág 52. Teniendo en cuenta que cualquier acontecimiento o proceso social de relevancia tiene cuatro componentes como son la biológica, económica, cultural y política, el feminismo, como movimiento social que requiere una transformación, ha de ser considerado desde esas cuatro componentes. Así lo explica Mario Bunge, *Materialismo y ciencia*, Ariel, Barcelona, 1981, págs 26-28. Estas se relacionan entre sí en el estudio de la filosofía que fundamenta el arte que, de manera voluntaria o involuntaria, tal y como afirma Bartra, expone fines feministas.

la exclusión de artistas e incluso prácticas artísticas concretas, mientras favorecen otras que apoyan el sistema. Afirman que las artistas feministas han investigado las definiciones de arte, mujer y artista, que justifican este tipo de actitud.

Para Griselda Pollock es muy importante analizar como debe responder la historia del arte feminista ante la confirmación de un sujeto individual y masculino llamado artista, excluyéndose el sexo femenino. La autora afirma que la creatividad ha sido apropiada como un componente más de la masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construida como si fuera parte del hombre y, por lo tanto, el negativo del artista¹¹³. Pollock considera que es más efectiva una intervención feminista en la historia del arte, que una historia feminista del arte¹¹⁴, cuando señala que la alternativa a una visión exclusiva del arte como objeto de consumo¹¹⁵, basada en las teorías de Marx¹¹⁶, es la consideración del arte como práctica. Aproximarnos a esta nueva visión supone considerar que la obra de arte, además de ser un producto, es el resultado de las relaciones sociales que

112. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Pandora, Londres, 1981, pág 158.

113. G. Pollock, op. cit., pág 21.

114. G. Pollock, op. cit, pág 13.

115. Mario Bunge afirma, bajo una concepción materialista, lo cual también incluye Pollock en sus investigaciones, que "...la cultura intelectual y artística, así como las ideologías de una sociedad, se consideran como epifenómenos denotados colectivamente como 'superestructura'(ideal) montada sobre la 'infraestructura'(material)..." y que "tanto el materialismo histórico como el cultural se reducen esencialmente al determinismo económico." M. Bunge, op. cit., pág 24. La infraestructura o base económica y superestructura, es decir lo jurídico-político y la ideología, son analizadas por Althusser. L. Althusser, op. cit, págs 113-116.

116. Marx intenta explicar los fenómenos históricos y sociales, como expresión de la lucha entre clases. Se trata de un materialismo dialéctico no mecanicista, es decir no centrado exclusivamente en lo corporal (el cuerpo es una máquina). Se admiten como formaciones reales históricas todas las que naciendo de la base económica, cristalizan en otras cualidades. Owens, tras comentar la teoría de Frederic Jameson sobre la necesidad de reescribir las "voces culturales no hegemónicas", como la literatura femenina y gay, el arte popular "ingenuo", las culturas étnicas, "...de acuerdo con su lugar propio en 'el sistema dialógico de las clases sociales' ", plantea lo siguiente: "...la desigualdad sexual no puede reducirse a un caso de explotación económica-el intercambio de mujeres entre hombres- y explicarse solo por la lucha de clase; ...Afirmar que la división de los sexos es irreductible a la división del trabajo es arriesgarse a polarizar feminismo y marxismo; este peligro es real, dado el sesgo fundamentalmente patriarcal del último. El marxismo privilegia la actividad característicamente masculina de producción...". C. Owens, op. cit., pág 102.

crean las condiciones para la producción y consumo de los objetos designados como 'arte'.

El trabajo de Bourgeois, como mujer y artista, ha contribuido a comunicar una visión del arte más allá del determinismo económico, influyendo en los individuos, por una parte, con una visión de la mujer que desmitifica los estereotipos esencialistas y por otra, valorándolos como arma estratégica a ser retomada por la mujer con el pretexto de subvertir las causas que crean dichos estereotipos. Además, en cuanto que se aprecia a lo largo de los años como el desarrollo de un proceso con trasfondo terapéutico, la obra de Bourgeois permanece en su propia mente como proceso cerebral y solo cuando se materializa en dibujos, esculturas, obra cosida, se convierte en un objeto comunicable y por lo tanto cultural. Es conveniente señalar la advertencia de Mario Bunge quien opina que una visión materialista del arte llega a ser grosera cuando se cree que tiene un valor intrínseco independiente de su creador, de modo que se le otorga un valor absoluto prescindiendo del cerebro que lo crea¹¹⁷.

Pero debemos considerar que la obra de Bourgeois no está exenta de humanismo: a pesar de tener un valor independiente, su trabajo no se desvincula de ella misma. Lo que sucede es que las imágenes que crea actúan como significante de varios signos¹¹⁸ repetidos una y otra vez, de modo que consigue una continuidad que da forma a un cuerpo independiente. Por esta razón su trabajo queda impregnado de su ser como artista, pudiéndose considerar sin género alguno atribuido, sino como parte de una materialización donde tiene cabida la ambigüedad, sin rechazar con

117. Bunge afirma que: "...una actividad cultural es una actividad cerebral..., que influye sobre la manera en que otros individuos piensan, sienten u obran...Para que se convierta en un objeto cultural tiene que ser comunicable". M. Bunge, op. cit., págs 26-29.

118. Hacemos referencia en este caso a la concepción estructuralista del signo que F. De Saussure introduce en su Curso de Lingüística General publicado en 1916, según el cual el signo está formado por el significante o imagen acústica y el significado o concepto.

ello su condición femenina.

Adentrándonos en las primeras décadas de Bourgeois como artista, descubrimos que su trayectoria responde a una cuestión fundamental para la estética feminista que es la relación entre arte y vida, ligada a la afirmación feminista de los 70 de que ‘lo personal es político’¹¹⁹. Heide Göttner-Abendroth llegó incluso a concretar nueve principios para una estética matriarcal. En el arte que ella describió a principios de los 80, se diluyen las dicotomías arte-artesanía, arte-no arte, arte y vida. La autora se pregunta, “¿Quién permitirá que toda su manera de vivir sea transformada por un proceso artístico?”¹²⁰, de lo cual Bourgeois es un ejemplo. La artista dijo en una entrevista durante su exposición en la Peridot Gallery, en 1950, que su obra era una reconstrucción del pasado¹²¹. También durante una entrevista en su estudio afirmó: “Todo lo que creo viene de algo personal, algún recuerdo o experiencia emocional”¹²².

El arte matriarcal “...no es un arte de espectadores, no es un arte para ‘voyeurs’, sólo entrando en el proceso es posible experimentarlo”¹²³. En consecuencia, las prácticas culturales no representarían solamente la producción de un objeto bonito que evoque bellos sentimientos, sino que son sistemas de significado que enfatizan la necesidad de una nueva definición para la representación, ya que ésta deja de ser mero espejo del mundo. Ahora bien, estos sistemas están condicionados ideológicamente, puesto que a la vez que muestran el proceso en el que nos desenvolvemos,

119. G. Pollock, op. cit., pág 169. Celia Amorós afirma que una de las convicciones de la nueva izquierda fue dicha afirmación, a su vez un leitmotiv para Firestone. C. Amorós, op. cit., pág 154.

120. Heide Göttner-Abendroth, op cit., pág 114.

121. Deborah Wye, One and Others, The Museum of Modern Art, N.Y, pág 20. En Thomas McEvelley. History and Prehistory in the work of Louise Bourgeois, Catálogo Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 25 Mayo-8Julio, 1991, pág 220.

122. Paul Gardner. Studio visit: Louise Bourgeois. Contemporánea. Octubre 1989, pág 66. En David Barret. Museum Studies graduate item. Ed: Karen Sanovy, Shedon Memorial Art Gallery, Enero 1998

123. Heide Göttner-Abendroth, Nueve Principios para la Estética Matriarcal. En G. Ecker. op, cit., pág 112.

su conocimiento se ve afectado por la parcialidad del poder social¹²⁴.

El hecho de que Bourgeois se vea afectada por los acontecimientos históricos que la envuelven en transformaciones sociales como el feminismo, hace posible que forme parte del discurso histórico feminista, tal y como es entendido por Griselda Pollock. Según ella, la historia del arte feminista debe encontrar formas históricas que expliquen la producción artística de las mujeres¹²⁵. El arte no sólo puede ilustrar una ideología sino que la constituye¹²⁶. Por esta razón, se ha de considerar la heterogeneidad que supone la interacción de diversas aproximaciones a la historia de las ideologías en el mundo del arte, de sus códigos, de las instituciones, de las formas de producción, de la familia y las clases sociales así como de la dominación sexual¹²⁷.

De acuerdo con ello, la obra de Bourgeois ilustra el negocio familiar en torno a la restauración de tapices, como modo de producción que interviene en la historia del arte desde una concepción marxista. El tapiz constituye un objeto de intercambio económico, en cuya producción han intervenido diferentes clases sociales y refleja un microespacio del sector textil, del que ella formó parte. Esta experiencia le llevó a considerar el tapiz como objeto artístico que es, tal y como Pollock describe “vehículo de ideología”¹²⁸. Así lo demuestra Bourgeois cuando se entusiasma por la historia que encierran sus hilos, a la vez que denuncia la censura que había supuesto el ocultamiento de los genitales en los tapices que su madre restauraba. La función de Bourgeois en el taller consistía en dibujar las partes ausentes de los "puttos"¹²⁹, como por ejemplo los pies, y rehacer las

124. Cfr, nota 7, pág 22.

125. G. Pollock, op. cit., pág 27.

126. G. Pollock, op. cit., pág 30.

127. Ibidem.

128. Ibidem.

Detalle de Spider, 1997.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 79.

Spider, (araña), 1997. Acero y materiales diversos. 444,5 x 665,4 x 518,1 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 72.

partes donde se habían recortado los genitales. Posteriormente, se aprecia la influencia en la representación de figuras humanas mutiladas, de la implicación subjetiva en el hecho de cortar el material con el que realizara sus esculturas. En *Spider 1997* ubica uno de los tapices en el que aparece la figura de un "putto" sin genitales.

Venimos señalando que la plástica de Bourgeois puede tener una proyección activa y un papel fundamental en la creación de significados. Esta función se ha estudiado a través de un análisis semiótico gracias al desarrollo de teorías ideológicas y el estudio de subjetividades producidas en el psicoanálisis y su diferenciación sexual. Precisamente las exigencias feministas, surgen ante la necesidad de reconocer la discriminación por esta diferencia sexual y el papel de la representación cultural en su construcción. En este contexto Griselda Pollock analiza las ideas de Michael Foucault, quien considera obligatorio el análisis del discurso que da origen a la historia. La historia ha de ser considerada como una serie de prácticas representacionales que definen las diferencias sexuales y contribuyen a la configuración de políticas sexuales y relaciones de poder. Pollock llega a la conclusión de que la historia del arte no sólo es indiferente a la mujer, sino que se trata de un discurso masculino que construye socialmente la diferencia sexual. Es un discurso ideológico, cuyos enunciados y las técnicas que emplea giran en torno a un individuo principal y creador llamado artista. Es decir, la denuncia basada en las teorías de producción social junto con las ideas estructuralistas sobre la muerte del autor, descu-

129. (Amorcillo desnudo que aparece en el arte del Renacimiento). Hacen referencia al hecho de recortar la imagen de los genitales Paulo Herkenoff en Louise Bourgeois. *The unmentionable, blades, fabrics and fashion*. En Louise Bourgeois. *Oeuvres Récentes*, Serpentine Gallery, Londres, 12 Noviembre, 1998-30 Enero, 1999. También Mieke Bal en *Invocar a Bernini*. En Louise Bourgeois: *Memoria y Arquitectura*. Museo Reina Sofia. Madrid, 16 Noviembre, 1999-14 Febrero 2000. En varios de sus videos, la artista se refiere al proceso de realización del tapiz o las colecciones que poseía su familia. Bourgeois demuestra un gran amor por este arte y ella misma ha creado y restaurado tapices. Véase el vídeo Bourgeois *Partial Recall*, The Museum of Modern Art, The Eston Foundation, N.Y, 1983.

bren que el artista es un símbolo de los ideales burgueses sobre la masculinidad¹³⁰. Este tipo de lectura ha sido examinada por Griselda Pollock, tomando de la teoría literaria y cinematográfica el término 'lectura feminista'. Pollock entiende por tal, una nueva percepción de textos escritos por hombres que no son conscientes de las preocupaciones feministas. Así se ha realizado una lectura del pensamiento freudiano que ha cobrado un interés especial para los estudios feministas porque, a pesar de haber sido utilizado de modo sexista a lo largo del siglo XX, autoras como Juliet Mitchell¹³¹ opinan que la teoría freudiana ofrece la descripción de una fórmula para entender el funcionamiento de una sociedad patriarcal. Para Mitchell, el marxismo explica la situación histórica y económica, mientras el psicoanálisis, junto con las ideas del materialismo dialéctico¹³², nos ayudan a entender la sexualidad y la ideología.

La acción política de la historia del arte debe buscar una nueva narración de los hechos, de modo que se sitúe en su justo lugar a las mujeres artistas desestimadas por los historiadores. A su vez la práctica y crítica feministas deben poner en su punto de mira las representaciones modernistas de la mujer, realizadas en un periodo en el que el arte no se vincula específicamente a causas sociales, por lo cual no es un arte político, narrativo o sociológico. El arte moderno, tuvo como función la captación de lo efímero y lo nuevo que conlleva la metrópolis. Esto explica que se

130. G. Pollock, op. cit., pág 11.

131. Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, London Allen Lane, 1974. Citado por Griselda Pollock, op. cit., pág 13. Versión española: Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y Feminismo*, Freud, Reich, Laining y las mujeres, Anagrama, Barcelona, 1976, traducido por Horacio González Trejo.

132. Apuntamos que el materialismo dialéctico se desarrolla en el siglo XX, a partir de una síntesis entre el materialismo mecanicista y la concepción dialéctica según la cual se explica el mundo. La materia (todo lo que existe objetivamente), se desenvuelve regida por las leyes de la lucha entre los contrarios. Véase Valentin N. Voloshinov, *El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje en El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza universidad, Alianza Editorial, 1992, págs 31-69; *Reflexiones machistas: el espejo de Luce Irigaray*. En Toril Moi, *Teoría Literaria Feminista*, Cátedra, Crítica y estudios literarios, Madrid, 1988, págs 136-137.

produjera un interés por la niñez, cuando todo es nuevo para nosotros. Al verse el pasado como un espacio temporal que acumulaba todo lo pasado de moda, la historia dejó de ser estructurada según una tradición. Sin embargo, existía nostalgia por el pasado en la búsqueda de lo clásico. En los 70 se produce también esta vuelta a lo anterior según una experiencia estética específica y la autosuficiencia de lo visual. Pero con la nueva orientación del arte que encauza el feminismo hacia la década de los 80, se pretende una ‘revolución en el conocimiento’¹³³, tal y como expresó Christine Delphy.

Sin embargo, Bourgeois se resiste a compartir la opinión de que al arte se le pueda asignar un género. Refiriéndose a su obra *Femme Maison 1947* comenta que¹³⁴:

No hay una experiencia femenina del arte, no, al menos, en mi caso, porque tan solo por ser una mujer, no se tiene una experiencia diferente: los individuos son diferentes, hombres y mujeres, pero no la naturaleza humana.

En Septiembre de 1966, participa en la exposición organizada por Lucy R. Lippard titulada “Eccentric Abstraction”, en la Fischbach Gallery. En ella se mostraron obras de escultores comprometidos con una tendencia antiformalista, que retaba a la dominante corriente de formalismo que había defendido una abstracción geométrica pura. Se potenció el entendimiento de la obra a través del sentido del tacto y se distinguió del surrealismo por la reconciliación de formas más que de realidades diferentes¹³⁵. También

133. Christine Delphy en *New French Feminisms: An anthology*. Ed y Trad: Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, Brighton, Harvester press, 1981, pág 198. Citado por G. Pollock, op. cit., pág 17.

134. J. Gorovoy; P. Tabatai Asbaghi, op. cit., Pág 98. Sobre género y arte véase M^a Teresa Beguiristain, *Aportaciones del movimiento feminista al arte contemporáneo*. En Jose Miguel Cortés (compilador), *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*, Signo abierto, Dirección general de promoción cultural, Museu i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, Generalitat Valenciana, 1988, págs 79-84.

135. Véase sobre esta exposición Lucy Lippard, *Eccentric Abstraction*, Art Interantional, 1966. Citado por Katy Deepwell, *Feminist readings of Louise Bourgeois or why Louise Bourgeois is a Feminist Icon*, Part 1, N. Paradoxa, 3 de Mayo de 1997, 20 de Mayo de 2000, [http:// web. uk on line. co. uk/n. paradoxa / bourgeo3 htm](http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm).

participa en numerosos acontecimientos de índole feminista lo cual hace que cada vez sea más valorada por el colectivo de artistas feministas, quienes ven en la artista un ejemplo para su inspiración¹³⁶. Lo cierto es que Bourgeois no había estado alejada de los principales círculos artísticos¹³⁷, por el contrario, se debe tener en cuenta su acercamiento a importantes movimientos de vanguardia, como el surrealismo o movimientos principalmente pictóricos como el expresionismo abstracto. Sin embargo, es a partir de la intervención feminista, cuando Bourgeois se sitúa, ante la crítica, en el camino adecuado para ser reconocida en su justa medida. El espíritu reivindicativo de una mujer como ella, a la vez que artista, madre y esposa, que contaba con una larga experiencia artística, resultaba muy atractivo para las nuevas generaciones. A pesar de su amor por la soledad en el trabajo, lo cual la caracteriza según una extremada individualidad, Bourgeois y su arte se consideraron representación de la mujer¹³⁸, como persona y en sus hallazgos intelectuales, así como en su participación política.

Como hemos indicado, la artista había demostrado su compromiso político en numerosas ocasiones, aunque no siempre ligado a causas femi-

136. Lucy R. Lippard consideró a Louise Bourgeois como “...una mujer que ha sobrevivido casi 40 años de discriminación, lucha, éxito intermitente y abandono.” Lucy R. Lippard, *From the Inside Out*, Art Forum, Marzo, 1975. Citado en el catálogo del Rijksmuseum Kröller-Müller, op. cit., pág 109.

137. Entre 1953 y 1958, expone a menudo en colectivas de galerías como Stable and Poindexter y organizaciones como Artistas Abstractos Americanos, de la que comenzó a ser miembro en 1954, así como de la Federación de Escultores Modernos. (Solía visitar con su marido, Robert Goldwater, historiador de arte, las galerías de moda en Nueva York en los años 1939-45. También se relacionó con otros compañeros de la profesión de su marido). De 1953 a 1957, participó en las exposiciones anuales del Whitney Museum of American Art. En 1956 este museo adquiere *One and Others*. Rijksmuseum Kröller-Müller, op. cit., pág 107.

138. Muestra de ello es la cena feminista que se celebró en su honor en el año 1979. Bourgeois contaba con 67 años de edad cuando apareció en una fotografía junto con Hanna Wilke, Joyce Kozloff o Ana Mendieta entre otras. Catálogo del Rijksmuseum Kröller-Müller. op. cit., pág 108. Sin embargo, Bourgeois observa también los inconvenientes de ser reconocida y lanzada en la escena artística, “Mi primera experiencia de gran suerte fue cuando no fui elegida por la escena del arte y me dejaron trabajar por mí misma durante quince años aproximadamente. No consideré que fui ignorada. Consideré que había sido bendecida por la privacidad. Esto es muy, muy importante para mí.” J. Gorovoy; P. Tabatabai Asbaghi, op. cit., pág 260.

nistas. En los años 50 se unió a un grupo de artistas, llamados los 'irascibles', en protesta contra la organización de la exposición de pintura americana en el Museo Metropolitano de arte de Nueva York. De los años 40 a los años 70, realizó en torno a 100 exposiciones colectivas pero sólo dos eran exclusivamente de mujeres. Concretamente en 1945 participa en la exposición "The Women", en la galería Art of this Century de Nueva York¹³⁹. También muestra su obra en la Universidad Mount Holyoke en South Hadley, con motivo de la exposición "Women Artists in America Today", en 1962. Efectivamente, con anterioridad a la eclosión de la crítica feminista, las exposiciones de arte realizado por mujeres eran escasas, surgirían en los años 70 como respuesta al rechazo sufrido en décadas anteriores en las que, sin embargo, artistas como Bourgeois ya habían recorrido un camino considerable. Las exposiciones colectivas de mujeres cobraron protagonismo porque las experiencias conjuntas eran necesarias. En 1972, se une a la exposición American Women: 20th Century, en el Lakeview Center for the Arts and Sciences. En 1974, participa en la exposición Works by Women from the Cyba Geigy collection, en Kresge Art Center Gallery. En 1977, comparte el panel "Mujeres artistas de los 50", con Anne Arnold, Gretna Campbell, Marisol, Macia Marcus y Pat Passloff. Estas artistas discutieron sobre la participación de la mujer en la escena artística en la misma medida que el hombre. Actitud apoyada por artículos de obligada referencia como el escrito por Lynda Nochlin, "Why have there been no great women artists?"¹⁴⁰ o las ideas de Silvia Bovenschen quién escribió:

... las experiencias específicas y únicas de las mujeres (para que el conocimiento pueda ser experimentado y no aprendido), basadas en sus acciones colectivas son las precondiciones de su éxito práctico¹⁴¹.

139. Consúltese el Catálogo del Rijksmuseum Kröller-Müller. op. cit., pág 106

140. Linda Nochlin, Why have there been no great women artists?, Art News, Enero, 1971, págs 22-46.

141. S. Bovenshen., op.cit., pág 39.

Sin embargo, Griselda Pollock advierte sobre las consecuencias de la valoración del sexo femenino en su conjunto por la historia del arte feminista, que considera la obra de las mujeres artistas como expresión de la ideología visual de todo un sexo, de modo que las actuaciones individuales son reducidas a una homogeneidad en la generalización¹⁴². El debate aún está latente y es difícil evitar que una acción individual de una artista, de una mujer, no sea extensible a las demás. Lógicamente distintas individualidades evitarán una participación heterogénea y unánime, pero son varias teóricas las que coinciden con el apoyo al colectivismo que defiende Bovenshen, a pesar de que en un principio la contradigan. Este es el caso de Griselda Pollock quien, a pesar de advertir sobre el peligro de la generalización, incurre en él. Cuando Pollock se refiere a la violencia en el arte, atribuye esta al arte realizado por hombres como si se tratara de una cualidad masculina más que femenina. Pollock afirma¹⁴³:

Las mujeres pintan sus experiencias como mujeres. Sus cuadros hablan de interacción social, mientras que los de los hombres retratan la distancia de los hechos. Por ejemplo, una mujer nunca podría reproducir *Las Señoritas de Avignon* porque una mujer no podría trocear de una manera tan violenta el cuerpo humano, por la sencilla razón de que nunca se podría distanciar suficientemente.

Si pensamos en la obra de Bourgeois, en sus cuerpos mutilados y su tratamiento de las superficies, estas palabras son discutibles. De hecho se establece necesariamente una diferencia entre violencia representada y la violencia en sí, como acto, de la que, muy a menudo, la mujer es víctima en la vida real¹⁴⁴. Quizás cuando la mujer artista se siente llamada a criticar esta violencia a través de la imagen, surge lo que Pollock llama ‘interacción

142. G. Pollock, op. cit., pág 28

143. Pollock compara las decapitaciones retratadas por Artemisa Gentileschi y Caravaggio, atribuyendo mayor violencia a la pintura de éste. En Ángeles García, *La mujer no pinta nada*, Babelia, 23-11-1991, pág 7. Entrevista realizada con motivo del curso de Arte y Feminismo. De Marx a Lacan, de Artemisa a Madonna, organizado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.

144. Véase el apartado IV.1.4

social', pero la violencia representada sigue siendo la misma, a menos que hagamos un uso diferente del lenguaje que conforme su estética y forcemos una distinción dualista, de la que varias teóricas participan para argumentar su teoría.

En general, el debate sobre la creación artística femenina, individual o colectiva, es consecuencia de una reacción contra el modernismo¹⁴⁵, el cual relega a la mujer a una actitud pasiva. El feminismo que anima a las mujeres a participar activamente en la consecución de sus objetivos es, en este sentido, antimodernista. Lucy R. Lippard escribió¹⁴⁶:

Los 70 puede que no hubieran sido en absoluto pluralistas si las mujeres no hubieran emergido durante la década para introducir los hilos multicolores de la experiencia femenina, en el tejido masculino del arte moderno.

En este sentido, la obra de Bourgeois, participa en la reacción contra las normas establecidas. Ella crea y a la vez representa a la mujer, pues sus reflexiones artísticas, son un medio desde el cual crecer consciente de su sexo, sin necesidad de adueñarse de una feminidad ficticia. Bourgeois es al mismo tiempo, creadora e imagen, de modo que reconcilia la política y la estética.

Para entender cómo se produce la incisión del feminismo en el arte moderno¹⁴⁷, es aclaratoria la referencia de Griselda Pollock a los terrenos desde los que Mary Kelly considera que tiene lugar respecto al enfoque his-

145. Sobre Bourgeois y modernismo véase *New Inquiries Into Traditional Theories of Representation. New York in the 1940s*. En Rainer Crone; Petrus Graf Schaesber, Louise Bourgeois. *The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich, 1998.

146. Lucy R Lippard, *Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the seventies*, *Art Journal*, 1980. 41 (1/2) 362

147. G. Pollock. op. cit., pág 160. Véase Mary Kelly. En torno al sujeto de la historia. En K. Deepwell, op. Cit., pág 258. Analizando la visión de la historia propuesta por su obra *Interim, Part III*, 1989, (serigrafía, acero oxidado e inoxidable sobre base de madera) Kelly habla de historia genealógica y arqueológica. La primera se produce mediante el relato del pasado con "inclusiones y exclusiones definitivas", mientras que la segunda se caracteriza por discontinuidades estratificadas, en las que se manifiestan acciones separadas, además de distintos medios y temas. Ya estudiamos los comentarios de Owens sobre la obra de Mary Kelly, *Post-Partum Document*. Cfr: pág 45.

tórico. Estos son la materialidad, sociabilidad y sexualidad. Desde el materialismo, como ya hemos indicado anteriormente, se reconoce que la actividad ideológica es posible con la representación, la cual implica el carácter social de la actividad artística que tiene lugar según condiciones específicas de consumo y producción. A su vez, la cultura adquiere cada vez un lugar más significativo en la regulación social y el consumo ideológico. A la materialidad y sociabilidad se une la sexualidad, considerada como una cualidad¹⁴⁸.

Así pues, reincidiendo en el posible origen de la estética feminista y en su relación con la crítica feminista, se desarrolla una estrategia artística que provoque cambios sociales a través del arte y se cree que puede existir un arte femenino, o al menos se propone bajo esa etiqueta. Ya hemos indicado que Eli Bartra diferencia lo femenino de lo feminista cuando habla de creación feminista involuntaria y voluntaria. Es decir que cree en un arte que, siendo femenino no implica necesariamente que sea feminista¹⁴⁹. Sin embargo, otras autoras como Gisela Ecker consideran las dos categorías unidas en el objetivo feminista¹⁵⁰. Ecker escribió en la introducción a la compilación de ensayos 'Estética Feminista':

...estoy convencida de que es importante elaborar una estética no 'femenina' sino 'feminista'. Para llegar a lo segundo hay que reflexionar sobre lo primero y tomar en cuenta las complicaciones de la subjetividad, y las investigaciones feministas sobre la teoría estética necesariamente se dirigen a una crítica de los supuestos tradicionales. Tenemos que estar conscientes de esa paradoja: no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero tenemos que seguir buscándolo. La palabra 'feminista' indicaría un compromiso relativo al momento histórico, con sus necesidades específicas.

Por lo tanto en los años 80, cuando Bourgeois realiza obras como

148. Autores como Lacan, a partir de la interpretación de las teorías de Freud, o Foucault, han impulsado la idea de la sexualidad como resultado de los discursos sociales, G.Pollock. op. cit., pág 161.

149. Cfr: pág 70.

150. G. Ecker. op. cit., pág 18.

Spiral Woman, (mujer espiral), 1984. Bronce con disco de pizarra. 48,3 x 10,2 x 14 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 50.

Belly, (vientre), 1984. Bronce. 10,7 x 27,9 x 13,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 49.

Femme Couteau, (mujer cuchillo), 1982. Mármol rosa. 6,9 x 38,7 x 10,1 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 46.

Femme Couteau 1982, Belly 1984 o Spiral Woman 1984, lo femenino en el arte se está cuestionando. Existen opiniones divergentes, Gisela Breitling se preguntaba¹⁵¹:

Por qué las mujeres no se olvidan, ahora que –por lo menos sobre el papel- se les permite entrar en las academias y negocios de arte, de sí el arte que crean será más tarde considerado ‘femenino’? ¿Por qué es tan importante que el arte sea ‘femenino’? Y, por lo demás, ¿qué es ‘femenino’: qué incluye y por qué?.

Bourgeois comparte esta discusión de modo que dirige sus obras hacia una visión personal de la vida y de la mujer como madre y como objeto sexual. En este empeño, considera un aspecto fundamental como es la descontextualización del trabajo artesanal, situándolo al mismo nivel que la pintura o la escultura. En este sentido, se encuentra cercana a las reflexiones de Gisela Breitling, quién criticaba que el arte contemporáneo de las mujeres se caracterizara por las técnicas anticlásicas como fotocollage, performances o ready-mades en oposición a la escultura o la pintura, consideradas masculinas. Para Breitling, se trata de un problema lingüístico, es decir que el empeño en denominar la obra de arte según el género del artista, supone una dificultad que oculta la realidad. La tradición artística de la mujer ha existido y la historia del arte feminista, tal y como Griselda Pollock la expone, trata de recuperarla, pero cuando esto sucede, cuando se halla a la “mujer oculta”, como la llama Breitling, se descubre que lo hallado son “...solamente las fantasías y representaciones de lo femenino, productos mentales de los hombres, en vez de la verdad o la realidad.”¹⁵²

Bourgeois ha reflexionado sobre lo femenino y masculino en relación al feminismo en su escultura, y es necesario entenderla desde una

151. Gisela Breitling, *Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina*. En G.Ecker. op. cit., pág 214.

152. *Ibidem*

postura que insiste en mantenerse independiente pero que, sin embargo, se une al debate que la estética feminista plantea en relación a la historia de la mujer y como el historiador ha influido en el análisis de las imágenes que retratan parte de esa historia. Esto no quiere decir que Bourgeois ignore el sexo masculino sino que también lo aborda como oposición al feminismo o confundido con él, exponiendo de este modo como se manifiestan los contrarios. Así, Bourgeois atribuye la inestabilidad y fragilidad de la escultura al género femenino¹⁵³, mientras que la solidez y estabilidad representa el género masculino. Para ella, esta consideración -que corresponde a un ideal dualista- no es feminista, pero tampoco perjudica a la mujer. Trabajar desde situaciones limítrofes, en las que conviven varias ideologías, supone una versatilidad propia del debate postmodernista que Bourgeois acoge en su obra, como vimos en un principio. Esta actitud tiene su apoyo teórico en opiniones como la de Breitling, quien afirma que “No podemos hacer justicia a la creatividad de las mujeres mientras sigamos considerándola en un contexto exclusivamente femenino. (Otro tanto sucede con la creatividad de los hombres)”¹⁵⁴.

Pero Bourgeois no renuncia a su feminidad, sino que va a su encuentro. Desde el lugar que elige para crear su obra, en el que la familia y el entorno doméstico son importantes, genera ese espacio íntimo que le devuelve al pasado. Una de las características que destaca Thomas Mc Evilly en la obra de Bourgeois, es que emplea formas que pueden ser entendidas por una gran mayoría, quizás porque trabaja desde el recuerdo de su infancia, o porque persigue la representación de sentimientos que todos podemos compartir. Así por ejemplo, Bourgeois reflexiona sobre el individuo frente al resto de la sociedad. La artista busca ser consciente de sí

153. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

154. G. Breitling, op. cit., pág 220.

misma a través de su obra, no se ciñe a las formas biológicas derivadas de su cuerpo de mujer, sino que introduce aspectos eróticos y sexuales, empleando formas universales pertenecientes a ambos sexos¹⁵⁵.

En la obra de Bourgeois la universalidad se manifiesta como un modo de compartir su frustración. Sin embargo, dicha universalidad no es consecuencia de la neutralidad y por lo tanto no discrimina a ningún sexo. El uso de materiales como el mármol o el acero, en combinación con la lana o el hierro, junto con la tela, demuestran que la versatilidad de materiales y técnicas corresponde a las diferencias y similitudes que localiza en el mundo real entre las personas y las cosas. A menudo el empleo de las labores de aguja, como técnica, es independientemente de la asignación de género al material empleado contradiciendo el estereotipo de la mujer unida a su labor, por otra parte preservado en la búsqueda repentina de significantes para la feminidad en el arte de los años 70. Pero una vez superada esta búsqueda, el material ya no es elegido según el género del artista, sobre el cual Gisela Ecker hace una observación importante¹⁵⁶:

Cierto que las mujeres preferían pintar flores y naturalezas muertas (cuando estaban excluidas de las clases de desnudo), utilizar materiales domésticos 'inservibles' en las composiciones de objetos (cuando estaban confinadas en ese ambiente); que preferían escribir novelas de salón en vez de novelas de aventuras y utilizar "lana en vez de mármol", pero todo ello no puede utilizarse para fundamentar una fragmentación esencialista.

Pero existe un riesgo que no se puede obviar, cuando se ignora que la mujer ha existido artísticamente en ese ámbito particular de los "reinos pre-

155. Deborah Wye y Thomas Mc Evilly exponen esta característica en la obra de Bourgeois. Véase Deborah Wye *One and Others*. The Museum of Modern Art N.Y. 1981, pág 20. Y Thomas Mc Evilly, *History and Prehistory in the work of Louise Bourgeois*. En el catálogo de Rijksmuseum Kröller-Müller, op. cit, pág 220.

156. G.Ecker, op. cit., pág 11. Cita a Helke Sander, introducción a Gisliind Nabakowski, Helke Sander y Peter Gorsen, *Fruen in der kunst*, Frankfurt. M, 1980, pág 12.

estéticos" que no es, por otra parte, ajeno a manifestaciones artísticas ancestrales que permanecen en diferentes culturas e incluyen la tejeduría. Autoras como Gisela Bock advierten del peligro de crear así la historia: "...los métodos historiográficos que consideran sólo a la mitad de la humanidad y, además, perciben a esta mitad no como hombres sino como seres sexualmente neutrales, no sólo construyen una universalidad incompleta sino también falsa"¹⁵⁷. Esta opinión, basada en un feminismo que defiende la diferencia, se corresponde con el trabajo de Bourgeois. Con sus retazos del pasado y las artes ancestrales, refleja la idea de Griselda Pollock y Rozsika Parker respecto al enfoque histórico. Las mujeres artistas han actuado dentro de la historia cultural pero han sido forzadas a hacerlo desde un lugar distinto al que han ocupado los hombres¹⁵⁸.

157. Gisela Bock, en Karin Hausen (ed.), *Frauen suchen ihre Geschichte*, Munich, 1963, p.25. Citado por G. Breitling, op. cit., pág 216.

158. R. Parker; G. Pollock, op. cit., pág 14. Creen que el surrealismo ha interesado a las feministas, porque luchó contra la regresión, introduciendo sueño y fantasía en el discurso del arte. Véase capítulo V.

III.1.4. *Desde el erotismo*

Otro aspecto a considerar dentro de la estética y crítica feministas, concierne a la representación del erotismo. Bourgeois hace una libre y personal interpretación del mismo, participando en las discusiones sobre la exposición del cuerpo femenino, su censura o su apoyo dentro del feminismo.

Nigela Lawson en “Uncovering Prejudice” criticó el intento de prohibición de exponer *La Maja Desnuda* de Goya en los Estados Unidos, basándose en la opinión de que mostrar una obra en la que la mujer aparece desnuda es sexista. La autora del artículo se opone al feminismo que niega la apariencia sexy y femenina de la mujer para que pueda ser valorada, considerándolo más cerca del masculinismo. Escribe que “este nuevo ataque a las formas femeninas, pertenece a esa escuela de pensamiento. Es una forma de autodegradación, de autoaversión”¹⁵⁹. De hecho, esta actitud censuradora ha sido adoptada por algunas artistas, de modo que han influido en las decisiones sobre las imágenes que son adecuadas o no dentro de la obra realizada por mujeres, incurriendo en una doble moralidad. *Las Guerrilla Girls* son un ejemplo representativo de esta postura. Así se autodenominaron el grupo de artistas que adoptaron la imagen de un gorila y protagonizaron un activismo político desde el “soho” neoyorquino, apropiándose de la imaginería publicista.

“Deben estar desnudas las mujeres para poder entrar en el Metro-

159. Nigela Lawson, Uncovering Prejudice, Evening Standard, Wednesday 27, November 1991, pág 9. Se abre aquí el debate sobre la censura de la pornografía. Para una panorámica satisfactoria sobre este tema consúltese Cynn Hund (ed.)The Invention of pornography: Obsenity and the Origins of Modernity. 1500-1800. Cambridge Mass, Zone Books/Mit Press 1993. Wendy Steiner ofrece una buena síntesis de los ensayos incluidos en Art America, Mayo, 1994, págs 132 y 133.

politan Museum?” 1989, es el lema del cartel en el que aparece el cuerpo desnudo de una mujer que lleva la máscara de un gorila. La información del cartel es muy crítica respecto al bajo porcentaje de artistas incluidas en los museos. “Menos del 5% de las artistas en las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos”¹⁶⁰. Es cierto que la mujer ha luchado por ocupar su lugar en la escena artística y en la historia, lo cual descubrimos gradualmente gracias al feminismo, pero cuando la artista utiliza el cuerpo de la mujer como territorio desde el cual generar un debate político, se produce una escisión entre el sujeto y el objeto, la mujer y las mujeres. La pluralidad pasa a ser cuestionada, al igual que el concepto ‘mujer’ en base a la imagen y a la estética.

En esta censura desde el feminismo se advierte, en realidad, una censura de la pornografía. Naomi Wolf afirma que en la cultura femenina de los años 70, se introdujo la pornografía pura bajo dos aspectos:

Uno se "limita" a cosificar, y el otro es violento. La ley contra la obscenidad se basa en la idea de que podemos evitar ver aquello que nos ofende. Pero los términos habituales en que se discute la pornografía no sirven para tratar esta cuestión. El problema aquí no es la obscenidad o la desnudez ni tampoco esta industria exclusiva para hombres en un mundo de adultos. El problema es la forma en que la "belleza" adopta las convenciones pornográficas en la publicidad, la fotografía de modas, la televisión por cable e incluso los tebeos, para afectar a las mujeres y a los niños¹⁶¹.

Aparentemente las palabras de Wolf pueden parecer censuradoras en torno a la libertad de expresión sexual, sin embargo su postura defiende "la pornografía de la belleza", entendida como exposición del espectro de imágenes eróticas de hombres y mujeres "en contextos de confianza

160. Pilar Rubio, El signo del gorila. Artistas, feministas y contestatarias. Las Guerrilla Girls visitan Barcelona, El País, Babelia Arte, Mayo de 1994, pág 6. Véase entrevista a las Guerrilla Girls en Art Minimal & Conceptual Only. 3 - Noviembre- 2000. <http://members.aol.com/mindwebart3/page180b.htm>.

161. Naomi Wolf, El mito de la belleza, Col. Reflexiones, EMECE, Barcelona, 1991, pág 174. Para una panorámica satisfactoria sobre la pornografía y la violencia, véase Lynne Segal, Does pornography cause violence? The search for evidence. En Dirty looks, women, pornography, power, Pamela Church Gibson, Roma Gibson editoras, British Film Institute, London, 1993, págs 5-21.

Las Guerrilla Girls. Conciencia del mundo del arte.

Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum? Menos del 5% de los artistas en la sección de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos.

Rubio, Pilar, "El signo del gorila, Artistas, feministas y contestatarias. Las Guerrilla Girls visitan Barcelona", *El País*, Babelia Arte, Mayo, Valencia, 1994, pág 6

sexual", más que únicamente, como afirmación de la belleza de la mujer desde su sexualidad. Wolf considera que la pornografía y su defensa de la libertad de expresión censura la verdadera sexualidad de la mujer, ya que en el lugar de "las imágenes del deseo femeninas", se ven versiones oficiales, es decir, imitaciones de maniqués vivas obligadas a hacer contorsiones y muecas, inmovilizadas e incómodas bajo la intensa iluminación,..."¹⁶².

Como Las Guerrilla Girls, parte del esencialismo para romper con él. De ahí que hable Wolf en plural o Las Guerrilla Girls agrupen a todas las artistas excluidas de los museos en un solo conjunto, cuando caricaturizan el desnudo femenino. Ahora bien, se debería contemplar que la expresión estética del deseo femenino o masculino, así como su representación, puede ser múltiple cuando no se consideran, a la mujer o al hombre, como parte integrante de un grupo en el que sus miembros son idénticos.

De hecho, no todas las imágenes comprometidas con la representación del sexo femenino, van dirigidas a especificar, únicamente,

162. N. Wolf, op. cit., pág 175. Recordamos aquí que Naomi Wolf es clasificada por Beasley dentro del feminismo liberal. C. Beasley, op. cit, págs 52.

el objeto de deseo masculino. *El origen del mundo*, de Gustave Courbet¹⁶³, es una pintura que explícitamente representa los genitales femeninos, pero trasciende la sexualidad, para otorgar a la mujer un lugar en la creación. Se acerca a una visión de la pornografía abierta a la expresión de la sexualidad femenina como un medio de identificación y autoreconocimiento, postura defendida por Wolf. En la fecha en que fue realizada, 1866, esta obra bien pudo ser un controvertido anuncio de la futura polémica en torno a la pornografía.

Gustave Courbet, L' Origin du monde, (el origen del mundo), 1866.

(Archivo de la Profesora Carmen Senabre Llabata.)

Qué es o qué no es pornografía es un debate que no se puede obviar, hoy por hoy, cuando se habla de la representación de la mujer desnuda y según en que contexto, pero interrumpimos aquí estas consideraciones que limitan con otras investigaciones. Nuestro objetivo es crear un marco donde ubicar las propuestas de Bourgeois en torno al erotismo. Y, en este sentido, descubrimos que la artista es consciente del debate social de las últimas décadas del siglo XX, sobre al arte y el erotismo, como tema feminista,

163. Archivo de la Profesora Carmen Senabre Llabata.

pero se sitúa al otro lado del discurso censorador, sea éste feminista o masculinista.

La postura de Bourgeois frente al erotismo, se caracteriza por ser conciliadora del texto y la imagen. Cuando se pretende equilibrar la relación entre crítica y praxis feminista, no se elimina totalmente la posibilidad de juzgar, desde elaboradas teorías, si una determinada praxis artística feminista es correcta o no, pero sobre todo, se pretende desenmascarar el esencialismo y lavar su cara enraizada en antiguas creencias que provienen, en realidad, del patriarcado más arraigado. Janet Wolf considera que “...no hay nada intrínsecamente erróneo...en las prácticas artísticas ‘celebratorias’, que sitúan en primer plano la experiencia y el cuerpo y los representan de manera positiva”¹⁶⁴. Bourgeois es de la misma opinión, lo cual prueba el artículo que escribió para la revista *Artforum* sobre Gaston Lachaise en 1992 en el que aprueba la exaltación del cuerpo femenino en el arte con el fin de hacer que la mujer sea más consciente de sí misma, de su erotismo y su predisposición para la maternidad. En vez de observar en estas características la inferioridad de la mujer frente al hombre, o sólo el 'ofrecimiento' de la mujer que se convierte en objeto¹⁶⁵, las considera dignas de alabanza a través del arte.

En la obra de Lachaise se produce una exaltación del cuerpo femenino, a través de protuberantes formas, que para Bourgeois representa a su mujer Isabel Dutaud Nagle. En opinión de Bourgeois, Lachaise expresa su más profunda emoción acerca de la mujer como madre, amante ideal e incluso diosa, cuando se refiere a su esposa Isabel. Así, en este artículo, sus palabras son muy elocuentes al respecto¹⁶⁶:

164. Janet Wolff, *Artistas, Críticos y Academias: la problemática relación del feminismo con la teoría*. En K. Deepwell, op. cit., pág 47.

165. Véase George Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores Ensayo, 1997, pág 137.

166. Louise Bourgeois, *Obsesion*, *Artforum*, Abril, 1992, pág 87.

Gaston Lachaise. Breasts, (Pechos), 1933.
Bourgeois, Louise, "Obsesion", *Art Forum*, Abril, 1992, págs 85- 87.

Contrariamente a Don Juan, y a lo que muchas feministas puedan pensar, Lachaise no explotó a las mujeres, sino que las disfrutó. Ser un objeto sexual es una experiencia halagadora. ¿Por qué ella y yo no?. Sus esculturas son el mayor cumplido hacia las mujeres, justo tal y como la obra de Francis Bacon o el libro de Gary Indiana, 'Horse Crazy' es un cumplido hacia los hombres: es un cumplido conceder al objeto sexual tal poder que pueda hacer estallar tanta pasión.

Con la pregunta '¿por qué ella y yo no?', Bourgeois se somete a la idealización del cuerpo femenino, sin oponerse a ser el objeto erótico del escultor. Sus palabras nos llevan a deducir que Lachaise produce un objeto erótico con el que expone su propia vulnerabilidad. Bourgeois refleja en este artículo, no una superioridad femenina, pero sí una idealización masculina de la mujer, que abraza desde una reflexión femenina crítica. En consecuencia, sus palabras reflejan que no se manifiesta contraria a una postura radical del feminismo, la cual defiende la existencia inamovible de la mujer, como ser, en sí mismo, único. Ahora bien no llega a negar la relatividad de los sexos, exclusión implícita en el feminismo radical, aunque si se aleje del feminismo liberal que pretende igualar totalmente la mujer al hombre.

Habría que tener en cuenta que la propia obra de Bourgeois se acerca

a la reflexión de Elisabeth Lenk sobre lo estético en relación a lo erótico¹⁶⁷:

Lo estético tampoco se puede separar de lo erótico. Y sin embargo yo quiero mantener las dos cosas separadas. Lo erótico es inconstante... Lo estético abarca toda la experiencia, incluso la más insípida, tediosa y gris; lo erótico, por su parte, se centra sobre los acontecimientos.

Cuando Bourgeois escribe sobre Lachaise, admira el erotismo de su escultura que ella misma, en su obra, transmite con la unión y proliferación de las formas que despiertan lo erótico. Desde la teoría, que convierte el erotismo en un concepto tangible en el lenguaje, Bourgeois evidencia su supervivencia a la censura. Esto es debido a que necesita contradecir la censura moral que la sociedad le impuso cuando era joven, “Ahora, admito mis imágenes. No me avergüenzo de ellas (...) Cuando era joven, se hablaba del sexo como algo peligroso; la sexualidad estaba prohibida(...)”¹⁶⁸.

Para Bourgeois lo erótico está siempre presente de forma inconsciente, “Encuentro un gran placer y alivio en hacer cosas que resultan ser eróticas, pero no las planeo.”¹⁶⁹ El erotismo es una cualidad intrínseca de su trabajo, que expresa obsesiones a menudo enraizadas en aspectos fálicos, “La gente habló de los aspectos eróticos, sobre mis obsesiones, pero no discutieron los aspectos fálicos.”¹⁷⁰

En cuanto a los modos en los que el erotismo se manifiesta en la obra de Bourgeois consideramos que, en un primer modo, por una parte, representa el cuerpo de la mujer como una víctima de la seducción mascu-

167. Elisabeth Lenk, La mujer, reflejo de sí misma. En G. Ecker, op. cit., pág 64.

168. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 124. Katy Deepwell, destaca la declaración de Bourgeois en los 70, en una entrevista de Cindy Memser. Cuando le preguntó si algunas de sus esculturas tenían connotaciones sexuales femeninas y masculinas. La artista no elude tal interpretación, pero las considera sólo un vehículo, no tanto piezas con carácter antropomórfico. En N. Broude y M. Garard, The power of feminist Art N.Y: Harry Abrams 1995, pág 20, citado por Katy Deepwell, Feminist readings of Louise Bourgeois or why Louise Bourgeois is a Feminist Icon, Part 2, N. Paradoxa, 3 de Mayo de 1997, 20 de Mayo de 2000, [http:// web. uk on line. co. uk/n. paradoxa / bourgeo3 htm](http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm).

169. Lucy R. Lippard, Louise Bourgeois, From the Inside Out, Art Forum, 1975, pág 30.

170. J.Gorovoy y P.Tabatabai, op. cit., pág 124.

lina, pero por otra, en la imaginería erótica de Bourgeois también aparecen figuras acéfalas como *Frigile Goddess 1970*¹⁷¹ o *St. Sebastine 1994*, que son una representación de figuras femeninas antieróticas. Esta última, ubicada en un tondo, expresa la fuerza de la conexión entre la mujer y la naturaleza. Los trazos son duros y delimitan a la figura sobre un fondo manchado y difuso, favoreciendo el tradicional juego de figura y fondo. Las líneas representan rotundas grietas en el vientre, el muslo, la nalga y el ombligo; toda ella parece una cicatriz.

En un segundo modo, Bourgeois coincide con Heide Göttner- Abendroth, quién escribió que la estética matriarcal "muestra que la fuerza erótica es la fuerza creativa más poderosa en oposición a la práctica de devaluarla y suprimirla que han seguido los ascéticos sistemas morales y religiones patriarcales"¹⁷². Esta postura feminista idealiza a la mujer y la sitúa en un plano superior, lo cual es retomado por Bourgeois a través de la influencia iconográfica que recibe de primitivas culturas. En este sentido ha observado Thomas Mc Evilley que "El hecho de que las asociaciones iconográficas de los trabajos de Bourgeois sean mayoritariamente de religiones que muestran diosas también agudiza el filo feminista de la obra"¹⁷³.

Una tercera forma de entender el erotismo en Bourgeois, se acerca a la postura que considera las aportaciones freudianas. La artista pretende llamar la atención sobre el cuerpo masculino, a través de una apropiación freudiana en obras como *Fillete (sweter version) 1968/99*, la cual puede representar el deseo del falo por la niña en el cual nos insiste Freud¹⁷⁴, pero

171. Bourgeois ha realizado otros dibujos enfatizando estas características junto con la agresión, a través de la amputación de los brazos. Wye opina que, a pesar de examinar libremente la sexualidad, describen un sentimiento de inutilidad y prescindencia. D. Wye, op. cit., pág 28.

172. H. Göttner- Abendroth, op. cit., pág 116.

173. T. Mc Evilley, op.cit., pág 220.

St. Sebastienne, (San Sebastiana), 1994. Gouache, tinta y lápiz sobre papel. Diámetro 47,7 cm.

Archivo personal de I. Jiménez

Untitled, (sin título), 1987. Tinta, acurela y lápiz sobre papel. 63,2 x 48,3 cm aprox.

Crone, Rainer; Graf Schaesber, Petrus, *Louise Bourgeois. The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich, 1998, pág 86.

Fragile Goddess, (diosa frágil), 1970. Bronce, patina de oro. 26 x 14,2 x 13,6 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 43.

desde la representación desafía dicha creencia actuando como sujeto político. En esta obra, cabe llamar la atención sobre la remisión del título a la construcción del sujeto mediante el lenguaje. La naturaleza del signo lingüístico, que consta de significado y significante, nos empuja a considerar la palabra 'fillete'(niña), como otorgadora del significado a la imagen, es decir a la expresión del signo. Se abre aquí, de nuevo, la puerta a consideraciones semiológicas, pero no nos extenderemos más allá de recordar que otra vez, cabe una comparación con las observaciones que de la obra de Kelly, *Post Partum Document 1973-79*, realiza Pollock en relación a Althusser y sus consideraciones sobre el sujeto.

Katy Deepwell subraya que Donald Kuspit expone las oposiciones binarias en la obra de Bourgeois, como orden/caos, subjetividad/realidad, daño/reparación, pero sin querer retar estas oposiciones o debilitarlas. Reconociendo los temas embarazo, fecal y fálico, no explica la multiplicidad

174. Cfr: pág 106. Lacan, en su reflexión sobre el nexo entre el asesinato del padre y la castración como castigo del incesto, afirma que la relación del sujeto con el falo, se establece independientemente de la diferencia anatómica de los sexos. J. Lacan, op. cit., pág 279.

Louise Bourgeois fotografiada con Fillete, por Robert Mapplethorpe, en, 1968.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 43.

Fillete (sweeter version), (niña, versión más dulce), 1968/99. Látex sobre escayola.

59,7 x 26,7 x 19,7 cm

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 40.

de lo fálico, lo clitórico y lo mamario, excepto en términos de repetición minimalista. Deepwell contrasta esta opinión con la de Mignon Nixon, quién analiza la serie de fotografías tomadas en 1968, por Robert Mapplethorpe, en las que Bourgeois posa con su obra *Fillete(sweeter version) 1968-99*. Nixon destaca la ironía de la pieza que reside en la representación conjunta del muñeco, el falo y el bebé. En su opinión, la pieza representa tanto la fragilidad masculina como el autorretrato de Bourgeois de niña, a la vez que alude a "la doble fantasía de la educación y dominio de la madre."¹⁷⁵ Christiane Terrisse se refiere a la fotografía de Mapplethorpe como "...la irónica ilustración del triunfo del "penis-nied", una ha conseguido apoderarse del Órgano y lo lleva bajo el brazo como si fuera un juguete de peluche o un bolso. "¹⁷⁶

Se debe tener en cuenta la postura frente al erotismo que ensalza a la mujer, cuestiona la exposición del cuerpo femenino y lleva a consideraciones más profundas en torno al esencialismo. Desde una posición inamovible, sujeta a un concepto determinado por su biología, se corre el riesgo de construir un concepto erróneo sobre la mujer. Gisela Ecker advierte sobre ello¹⁷⁷:

La sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino y del embarazo se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina que están ausentes o incluso reprimidos en el arte masculino; sin embargo, esta iconografía del cuerpo no se despliega en el sentido de 'como son las mujeres', sino que las emplean mujeres artistas que tienen una conciencia política de la diferencia sexual en el arte. Así, con frecuencia, se muestra el cuerpo en acciones para subrayar y combatir las suposiciones ideológicas que se esconden tras la dicotomía contemporánea masculino/femenino. Dado que el arte está abierto a múltiples interpretaciones, las viejas categorías críticas (es

175. Katy Deepwell ha señalado que los críticos masculinos suelen ver la obra de Bourgeois en términos feministas, pero sólo como inversión de los valores masculinos, haciendo referencia como conclusión a la envidia del pene en términos freudianos. K. Deepwell, *Feminist readings of L.B or why L.B is a feminist icon*, Part 2, op. cit. Deepwell hace referencia al artículo de Donald Kuspit, *Where angels fear to tread*, *Artforum*, 1987, vol. 25, Marzo, 1987, pág 115.

176. Christiane Terrisse, *Una mujer en acción*. En L. B *Memoria y arquitectura*, op. cit., pág 54.

177. G. Ecker, op. cit., pág 13.

decir, las ideologías que las crearon) resultan extremadamente persistentes. Los críticos todavía consiguen ofrecer explicaciones en las que la mujer sigue apareciendo como un espectáculo y una esencia, en vez de reconocer la función de esas acciones como un proceso y una construcción artificial.

Realmente Bourgeois utiliza el cuerpo femenino y admira el trabajo de otros artistas en torno a su exaltación, pero no deja de concebir las transformaciones que realiza en torno al cuerpo, no sólo de la mujer sino también del hombre, como parte de un proceso con el que pretende una liberación psicológica propia, y a la vez del observador; incluso, una liberación de la censura feminista. Por esta razón Bourgeois cuestiona el feminismo a través del erotismo como instrumento político, y la identificación de las mujeres con un cuerpo manipulado a través del arte. Podríamos considerar que entramos en el terreno del feminismo liberal y con él en el acercamiento a "la masa" de mujeres, además de a la mujer individual. Pero Bourgeois abre el abanico de las imágenes eróticas, buscando una compenetración de los sexos.

Terminamos este subapartado con unas observaciones acerca de la acción conjunta de las mujeres de Sheila Rowbotham¹⁷⁸:

Solo cuando las mujeres comienzan a organizarse en gran número, nos convertimos en una fuerza política, y comenzamos a movernos hacia la posibilidad de una verdadera sociedad democrática....

Aunque Rowbotham expresa en una sencilla idea que la mujer no puede seguir un camino independiente para conseguir sus objetivos: "...la liberación de las mujeres necesita la liberación de todos los seres humanos"¹⁷⁹.

178. Sheila Rowbotham, *Women, Resistance and Revolution*, Pelican Books, England, 1994, pág 12.

179. S. Rowbotham. op. cit., pág 11.

III.1.5. *En relación a lo andrógino*

Bourgeois persigue una visión andrógina del ser humano en el arte. Cuando reflexiona sobre el hecho de esculpir, al mismo tiempo desea realizar actividades más femeninas¹⁸⁰, relacionadas con la vida moderna, ofreciéndonos una confesión íntima como artista que es superada una y otra vez a través de la negación del antagonismo masculino-femenino, intentando que su trabajo alcance un nivel de androginidad suficiente, como para que los géneros convivan. Tras la ensoñación, será capaz de imaginar un cuerpo que representa ambos sexos. Un claro ejemplo es *Single III 1997*, una figura realizada con tela de saco rellena, que expone ambos genitales¹⁸¹, masculinos y femeninos. En *Couple 1996*¹⁸², figuras de tela ‘rellena’, aparentemente neutras, representan los dos sexos a través de prendas de vestir típicas masculinas o femeninas.

Bourgeois se acerca a la androginidad con el empleo que hace del cuerpo, transformándolo en múltiples objetos y formas, creando símbolos reconocibles de una angustia personal, extensible a todos los seres humanos. Sus preocupaciones van más allá de las propias de su sexo, en una actitud feminista que se manifiesta en una acción social, lo cual se aprecia estéticamente.

Con la representación de la androginidad¹⁸³ Bourgeois trata de en-

180. Lucy R. Lippard, *From the inside out*, Rijksmuseum, op. cit., pág 204

181. Thomas Mc Evilly comparó la obra de Bourgeois con la representación de lo andrógino que, con relación al tantre en la iconografía sumeria, se basa en la creencia de que el universo se ha formado según dos fuerzas complementarias las cuales se representaron mediante partes específicas del cuerpo masculino y femenino. Observa que muchas de las obras de Bourgeois se asemejan al icono hindú del ‘Lingamend Yoni’, una representación abstracta de los genitales masculinos y femeninos unidos. Thomas Mc Evilly, op. cit., pág 219.

182. Cfr: pág 209. En *Couple III 1997* la neutralidad es más evidente; cfr: pág 57. Para esta pieza empleó las prótesis del fabricante Sr. Perrot, que vivía en el mismo edificio que Bourgeois en 1936. Véase *Cronología. L. B: Memoria y arquitectura*, op. cit., pág 285.

Single III, (uno III), 1997. Tela. 43 x 65 x 211 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Herkenhoff, Paulo; Neri, Louise, *Louise Bourgeois, Oeuvres récentes*, Serpentine Gallery, Londres, 1999, pág 61.

Cell (Arch of hysteria), (celda, arco de hysteria), 1992-93. Acero, bronce, hierro fundido y tela. 302,2 x 368,3 x 304,8 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 65.

contrar un significante para el dualismo psicológico de los sexos y confirma como Freud que “... tanto los hombres como las mujeres son bisexuales, en sentido psicológico...”¹⁸⁴. Bourgeois opina igualmente que “todos, de algún modo, somos vulnerables, y todos somos masculinos y femeninos”¹⁸⁵. La artista trata de plasmar la feminidad y masculinidad, como producto de la escisión de un ser andrógino que busca la liberación de los impedimentos sociales, los cuales constituyen el género. En este sentido es importante la opinión de Hilary Robinson¹⁸⁶:

La ambigüedad engendra ansiedad o fantasía transgresora; el andrógino es objeto de fascinación voyeurista...el género es uno de los aspectos a través de los cuales el cuerpo es producido y por tanto representado.

...

Al mismo tiempo el género-masculinidad, feminidad- está extremadamente codificado con arreglo a las estructuras de poder de una sociedad determinada en una época determinada.

También Freud, en una línea de pensamiento cercana al feminismo piensa que¹⁸⁷:

...la mayoría de los hombres quedan muy atrás del ideal masculino y que todos los individuos humanos, en virtud de su disposición bisexual y de la herencia en mosaico, combinan en sí las características tanto femeninas como masculinas, de modo que la masculinidad y la feminidad puras no pasan de ser construcciones teóricas de contenido incierto.

Por lo tanto, al igual que Freud, Bourgeois representa el carácter dual de lo femenino, pero no llega a considerar que de la disposición infantil para la bisexualidad surja la mujer¹⁸⁸.

183. Eli Bartra comenta que en la pintura de Frida Kahlo también se representa la androginia a través de un proceso de masculinización, el cual ofrece una salida para romper con la feminidad impuesta, como modo de resistencia. E. Bartra, op. cit., pág 77.

184. Freud, op.cit., pág 519.

185. En Dorothy Seiberling “The Female View of Erótica”. N.Y. Magazine. February 11, 1974, pág 204. Citado por Lucy R. Lippard. From the Inside Out, op. cit., pág 2.

186. H. Robinson. Más allá de los límites. Feminidad, cuerpo, representación. En Kate Deepwell, op. cit., págs 242-243. Esta opinión sobre el género es defendida por autoras como Judith Butler en su ensayo Temas de sexo, género y deseo, en Gender trouble, Feminism and the Subversion of identity, N. Y, Routledge, 1990.

187. Freud, op. cit., pág 513.

Bourgeois lucha por identificarse consigo misma en su obra y extiende la necesidad de este objetivo a las demás mujeres a través de una tormentosa relación con la violencia. Camille Paglia asegura que las feministas han politizado la androginidad “...como un arma en contra del principio masculino...”¹⁸⁹. Esto ha influido en la obra de artistas como Bourgeois, en la que de hecho convive la androginidad con la agresión. Comenta Bourgeois, que cuando una mujer es agresiva siente miedo¹⁹⁰. Este miedo de las mujeres, el cual simboliza con un cuerpo inhibido por agujas, palos y cuchillos, les impide percibirse a sí mismas y eternamente tratan de alcanzar ese momento en el que se convertirán por fin en mujeres. Su ansiedad se produce por la duda sobre si llegarán a conseguirlo. Como consecuencia la artista representa lo femenino, entre lo activo y lo pasivo. Freud señala que: “Hasta en los dominios de la vida sexual humana observamos enseguida cuán insuficiente es hacer coincidir la conducta masculina con la actividad, y la femenina, con la pasividad.”¹⁹¹ Aquí Bourgeois coincide con Freud. Algunas veces trabaja sobre formas femeninas, “-grupos de pechos como nubes- pero a menudo, activos y pasivos”¹⁹², como en la imagen plácida de *Mamelles 1991*.

Otras representaciones de la mujer ofrecen una visión más cercana a la atormentada figura femenina de las imágenes surrealistas o románticas. La figura que da vida a la obra *Cell (Arch of Hysteria) 1992-93*¹⁹³, consiste

188. Freud, op. cit., pág 520.

189. Paglia cree que la androginia es la antigua prerrogativa de chamans y artistas, promovida como proyecto pacifista para la utopía sexual, lo cual corresponde a la vida contemplativa. Camille Paglia, *sex and violence or nature and art*, Penguin 60s, N.Y, 1995, pág 31. Simone de Beauvoir, a partir del análisis que realiza en torno a la biología del ser humano, comenta dos posturas opuestas respecto a las especies hermafroditas. S. de Beauvoir, (versión inglesa), op. cit., pág 27.

190. Lucy R. Lippard. *From the inside out*, Rijksmuseum, op. cit., pág 204

191. Freud, op. cit., pág 518.

192. Deborah Wye. op.cit., pág 27.

193. Para la realización de la obra *Cell (arch of Hysteria) 1992-93*, utiliza como modelo a su ayudante Jerry Gorovoy. La figura resultante, vaciada en bronce, representa en realidad a la madre, el dolor de la enfermedad y el sufrimiento personal. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

Mamelles, (tetras), 1991. Goma. 48,2 x 304,8 x 48,2 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 60.

en un cuerpo contorsionado y deformado en la expresión de un grito de dolor. En *Femme Coteau 1969-70*¹⁹⁴, el cuerpo de la mujer adopta la forma de una cuchilla. Bourgeois relaciona esta obra con el temor a lo sexual: “La mujer se convierte en una cuchilla... una niña puede ser aterrorizada por el mundo. Se siente vulnerable porque puede ser herida por el pene, por lo tanto trata de asumir el arma del agresor.”¹⁹⁵ En estas obras, se perfila una visión del hombre como enemigo, aludiendo a la violación¹⁹⁶.

Además existe un acercamiento a las observaciones de Freud que aparentemente confirman ‘la envidia fálica’ de la niña¹⁹⁷, como consecuencia de la diferencia sexual anatómica. Para Freud las consecuencias psíquicas de la envidia fálica son negativas ya que “una vez que la mujer ha aceptado su herida narcisística”, se desarrolla en ella un sentimiento de inferioridad, como si se tratara de una cicatriz¹⁹⁸. En el caso de Bourgeois, por una parte, la imitación de las formas fálicas es una de-

194. Cfr: pág 84.

195. Lucy R. Lippard. op.cit., pág 204.

196. Paglia critica la visión del feminismo moderno que considera la violación como un crimen violento pero no sexual, cuando en realidad el sexo es poder e implica agresividad. C. Paglia, op. cit., pág 34.

197. Freud, op. cit., págs 506 y 531.

198. Freud, op. cit., pág 507.

nuncia de la agresión que para ella conlleva el acto sexual¹⁹⁹. Por otra parte, trata con ternura la imagen del falo, por la responsabilidad que siente como miembro de una familia, en la que ella, entre su marido e hijos, es la única mujer. Pero el fin último es el desafío, por un lado, a la dependencia impuesta del falo, y por otro, a las extremistas posturas feministas.

La dificultad para establecer qué es femenino y qué masculino en Bourgeois, surge precisamente a causa de su capacidad para la representación de seres que asumen ambos sexos. Así, Bourgeois representa a la mujer como víctima de una autoagresión sexual que se genera en la imitación y transformación, de lo que Freud describió como órgano sexual femenino “pequeño e inconspicuo”²⁰⁰, en el órgano masculino que le produce envidia. Freud comenta que a partir del momento en que la niña quiere poseer el pene, “... acerca el denominado complejo de masculinidad de la mujer, que puede llegar a dificultar considerablemente su desarrollo regular hacia la femineidad si no logra superarlo precozmente”²⁰¹.

Se deben tener en cuenta las consecuencias de una educación sexista y poco realista, que ha influido en la definición de la femineidad en torno a la tejeduría²⁰², obviando a la mujer en su individualidad, hasta el extremo de opiniones como la de Freud acerca de la vinculación de la mujer a la costura²⁰³:

Se cree que las mujeres no han contribuido sino muy poco a los descubrimientos e intentos de la historia de la civilización; pero quizá sí han descubierto una técnica: la de tejer e hilar. Si así ha sido, en efecto, podríamos indicar el motivo inconsciente de tal rendimiento. La Naturaleza misma habría suministrado a la mujer el modelo para tal imitación, haciendo que al alcanzar el sujeto la madurez

199. Cfr: pág 209.

200. Freud, op. cit., pág 506.

201. Freud, op. cit., pág 507.

202. Véase Apartado III.2.1, pág 124.

203. Freud, op. cit., pág 538.

sexual crezca la vegetación pilosa que oculta sus genitales: el paso inmediato habría consistido en adherir unas a otras aquellas hebras que salían aisladas de la piel.

Ante la discriminación que conlleva la construcción del género a través de las habilidades artísticas, Bourgeois replantea el intento de perfección que tiene que ver con una visión platónica. Para Platón el ser perfecto es circular y andrógino, y puede traducirse en la esfera, pues este poliedro constituye la totalidad celeste-terrena²⁰⁴. Su idea de un ser que inicialmente era mujer y hombre a la vez, es expresado por Bourgeois en su "performance" *A banquet/ fashion show of body parts, 1975*²⁰⁵. También en *Un-titled (with hand) 1989*, obra en la que Bourgeois reproduce con gran realismo un brazo que surge de una esfera de piedra, apoyada en un bloque de mármol rosa, en cuyos laterales ha grabado varias veces la frase 'I love you' (te quiero), con la que hace referencia a la idea del amor descrita en "El Banquete, o del amor" de Platón.

Podemos preguntarnos si el miembro representado en esta pieza pertenece a un hombre o a una mujer, a un niño o a una niña; en realidad no lo podemos saber con certeza. Solo nuestra intención de asignar un género a las figuras puede hacer que estas adopten formas subjetivamente masculinas o femeninas. Afirma Bolnow que "el modo como se encuentra el hombre en el espacio no está definido por el espacio cósmico que lo cerca, sino por su espacio intencional referido a él como sujeto"²⁰⁶. Esto nos lleva a reflexionar, una vez más, sobre la influencia que en las representaciones artísticas o literarias ha tenido una sociedad fundada en el patriarcado. Gisela Ecker, refiriéndose al feminismo francés, particular-

204. Según Platón, en un principio eran tres los géneros. Masculino, femenino y andrógino. El hombre provenía del sol, la mujer de la tierra y el andrógino de la luna. Platón, *Del banquete, o del amor*. En *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966, págs 584 y 585.

205. Cfr: pág 198.

206. Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, Biblioteca Universitaria Labor, Barcelona, 1969, pág 241.

mente la "écriture féminine" afirmó²⁰⁷:

Tomar las metáforas corporales literalmente y sostener que es necesario apelar al cuerpo, porque éste aparece como el espacio no colonizado al que pueden volver las mujeres, resulta altamente cuestionable. Muchas realizaciones de las mujeres artistas han hecho suficientemente obvio que el cuerpo femenino esté culturalmente codificado.

Es posible que el recuerdo de un cuerpo masculino o femenino, venga posteriormente a nuestra comprensión visual de los cuerpos incompletos y atrapados. Pero lo que sí deducimos es que la imagen según la cual con firmamos el sexo de las figuras, prevalece más o menos tiempo, dependiendo de las experiencias de subyugación o resistencia ante la artificial imposición social del género, más que ante la irremediable sexualidad con la que la naturaleza nos dota.

Untitled (with hand), (sin título, con mano), 1989. Mármol rosa. 78,7 x 77,4 x 53,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 55.

207. G. Ecker, op. cit., pág 14.

III.1.6. *Considerando la arquitectura*

Louise Bourgeois establece una relación íntima con la ciudad a su llegada a Nueva York. Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin destacan que los elementos arquitectónicos, en la referencia al edificio, siempre han formado parte de su obra. Pilares, cariátides, puertas, ventanas, escaleras o habitaciones, son parte del universo imaginario de la artista. De sus obras antropomórficas destacan que a “...las relaciones entre las funciones vitales internas del cuerpo -respiración, digestión, coordinación y locomoción- se les ha dado equivalentes arquitectónicos en el espacio”²⁰⁸.

La relación entre cuerpo y arquitectura cobra un valor simbólico para Bourgeois en cuanto a la posición relativa de la mujer respecto a la sociedad. *Femme Maison 1947*, es el ejemplo más representativo. La arquitectura entonces, se convierte en metáfora de la protesta y la rebeldía ante la reclusión como imposición social. A través de varias versiones de *Femme Maison 1947*, que más tarde llegarán a ser casas penetradas en instalaciones como *Red Rooms 1994*, donde Bourgeois ofrece su recuerdo de los espacios íntimos, el espectador es invitado a curiosear versiones surrealistas de un mundo pasado²⁰⁹. Desde el espacio plástico de la escultura, genera un proceso que la libera progresivamente de las opiniones

208. Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin. Nada mejor que el hogar. L. B. Memoria y Arquitectura, op. cit., pág 15. (Cells: son instalaciones en forma de celda). Mieke Bal en su ensayo Invocar a Bernini, abre otra línea de investigación en torno al carácter arquitectónico de la obra de Bourgeois; sostiene que Spider como “...objeto teórico propone una concepción radical de la escultura como arquitectura cuyas raíces son eminentemente barrocas.” En L. B. Memoria y Arquitectura, op. cit., pág 75.

209. Pinturas como *Femme Maison 1946-47*, tienen connotaciones feministas que se traducen artísticamente en la metáfora de la “ciudad amurallada” de Cristina de Pizán. Esta dama de la corte francesa del siglo XV pretendió, a través de su obra literaria, convencerse a sí misma de que el hombre estaba equivocado respecto al concepto de mujer que tenía, y con el que justificaba cualquier acción denigrante que violara sus derechos. Quiso crear una ciudad propia de las mujeres en su historia, construyendo un espacio metafórico que reafirmaba paulatinamente a la mujer en su independencia de lo que el varón de la sociedad de entonces pensara sobre ella. Cristina de Pizán, La ciudad de las damas, Siruela, Madrid, 1995, págs 6 y 20

Femme Maison, 1946-47. Tinta sobre papel. 23,2 x 9,2 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 62.

La misma imagen, residesañada, fue portada de la invitación a la exposición en la Norlyst Gallery de Nueva York en 1947. En 1987, se reprodujo reelaborada en un fotograbado que Bourgeois donó a la revista feminista Heresies. En 1990, se reeditó como grabado en formato mayor y en una tirada de sesenta ejemplares.

Femme Maison, (mujer-casa), 1946-47. Óleo y tinta sobre lino. 91,4 x 35,5 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 2.

que de ella tuvieron los hombres que la acompañaron en su adolescencia, especialmente su padre, o que influyeran negativamente, a lo largo de su desarrollo y formación como mujer adulta.

Cuando fue expuesto el dibujo *Femme Maison 1947* se consideró que relacionaba a la mujer con el espacio doméstico, ya que su cuerpo tiene por cabeza una casa²¹⁰. En esta pieza, la cual pasó, en los años 70, a ser un símbolo feminista²¹¹, Lyne Cooke considera que Louise Bourgeois:

...invierte las formulaciones y los paradigmas tradicionales. La sexualidad femenina ya no es privatizada, encerrada, controlada y contenida dentro de la arena doméstica. Es la conciencia la que está constreñida, encadenada por la fuerza restrictiva de los usos y las costumbres domésticas, sociales y matrimoniales.

Cooke también destaca que invita a utilizar el tacto para llegar a comprender el mundo²¹², puesto que los demás sentidos se han obstruido en el dibujo.

Del dibujo a la escultura, en la que Bourgeois siente la transformación del material en sus manos, se produce un traslado a otra metáfora. En la escultura *Femme Maison 1983*, se aprecia la relación entre cuerpo y arquitectura, remitiendo a la arquitectura tradicional hindú que se resume conceptualmente en la confusión entre la caverna y la montaña. Un eje vertical sostiene visualmente la casa sobre la montaña, la cual parece ser un cúmulo de telas, que en su fluidez se identifican con el agua. Bourgeois parece representar el eje del mundo, una creencia de carácter central que remite a la regeneración y el nacimiento²¹³. A su vez, ésta obra

210. Nemesio Antunez, artista que conoció a Bourgeois alrededor de 1945, escribió sobre la exposición de 1947 en Norlyst Gallery, donde se exhibieron 17 pinturas que “El suyo es un mundo de mujeres. Alegremente surgen de las chimeneas, o, aterrorizadas, vigilan desde sus camas como las cortinas vuelan desde una ventana de pesadilla. Una familia completa de mujeres, prueba su domesticidad teniendo casas por cabezas”. Art News, Vol 46. Nov, 1947, pág 42.

211. Lynne Cooke, Adiós a la casa de muñecas. En Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 Noviembre 1999-14 Febrero 2000, pág 63.

212. L.Cooke, op. cit., pág 69.

Red Room-Child, (cuarto rojo-niño), 1994. Materiales diversos. 210,8 x 353 x 274,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 67.

Red Room- Parents, (cuarto rojo-padres), 1994. Materiales diversos. 247,6 x 426,7 x 424,1 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 68.

bien podría ilustrar "...la búsqueda del activo y lejano castillo interior...", que Lacan describe en la formación del yo²¹⁴.

Pero, alejándonos del espíritu, la arquitectura que se fusiona con el cuerpo corresponde con una visión grotesca que invita a ser más dueño de uno mismo, de la propia fisicalidad. Migail Bajtin afirma que la lógica artística de la imagen grotesca²¹⁵:

...ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrescencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos.

Esta reflexión nos hace cuestionar si verdaderamente existe una arquitectura femenina, o si los modos 'típicamente femeninos' resultan ser extensibles a ambos sexos si nos ubicamos en otros periodos históricos, por ejemplo el medieval.

La arquitecta y urbanista Christine Erlemann destacó en su artículo de 1983 '¿Qué es la arquitectura feminista?', las nuevas formas arquitectónicas diseñadas por las jóvenes arquitectas²¹⁶:

Casas ecológicas en forma de flores u hojas, cuevas y nidos, colinas soleadas, casas diseñadas en concordancia con el paisaje natural, complejos circulares, ciudades funcionalmente entretejidas, suaves extensiones de los bloques de pisos, salas comunes subterráneas en forma de útero...

La relación entre formas arquitectónicas y la imitación del útero ha sido objeto de representación en varias obras de artistas comprometidos

213. Véase J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., pág 265. La alusión a la caverna se ha de tener en cuenta como símbolo de protección. Esta escultura puede compararse con el estudio que realizó René Magritte en 1959 para Le Chateau des Pyrénées, en el que aparece un castillo en lo alto de la montaña o gran roca desprendida. Véase Harry Torcznyer, Magritte, Signos e imágenes, Ed. Blume, Barcelona, 1978.

214. Según Lacan la forma de este castillo simboliza el ello, de modo que en el plano mental se encuentran las estructuras que son metáfora de "los mecanismos de inversión, de aislamiento, de reduplicación, de anulación, de desplazamiento, de la neurosis obsesiva." J. Lacan, op. cit., pág 15.

215. Mijail Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François de Rabelais, Alianza Universidad, Madrid, 1990, pág 286.

216. Christiane Erlemann. "¿Qué es la arquitectura feminista?" G. Ecker, op. cit., pág 167.

con la estética feminista. El hecho del nacimiento, ha fascinado tanto a hombres como a mujeres, y es traducido según ‘montañas y abismos’; ‘bultos y orificios’. La imagen del útero aparece como espacio habitable de modo inconsciente en el arte. Son ejemplos la obra *Hon*, anteriormente descrita²¹⁸; o la obra de Goussave Courbet *El origen del mundo*²¹⁹ que parece representar una puerta a ese espacio interno y aparentemente desconocido.

Algunas de las formas que describe Erlermann, también aparecen en la escultura de Bourgeois. Incluso *Femme Maison 1947*, puede ilustrar la polaridad ‘curvo-angular’ la cual, según Erlermann, confirma la existencia de un lenguaje de las formas típicamente femenino, en un intento de combatir lo que Cillie Rentmeister ha denominado la ‘microfísica de la forma patriarcal del poder’ que evidencian la arqueología e historia del arte...”²²⁰. También Bourgeois genera espacios que aluden al útero como pequeñas arquitecturas corporales, en su serie *Lair*²²¹.

La visión que tiene Bourgeois de la arquitectura, es la creación de un espacio propio en el que recordar y proteger su intimidad. Su concepción escultórica del edificio se asemeja a la idea de David Kolb²²², quién opina que: “Los edificios no son contenedores neutros; determinan el modo en el que estamos y nos movemos, el modo en el que sentimos, el modo en el que el tiempo y el espacio vienen a nosotros”²²³. Sus espacios arquitectónicos se dejan llevar por una interpretación artística y confirman que un lugar, puede ser, tal y como lo entiende David Kolb, ese espacio

218. Cfr: pág 62.

219. Cfr: pág 92.

220. Cillie Rentmeister, La cuadratura del círculo: la toma de poder por los hombres en las formas arquitectónicas. En *Bauwelt* 31/32 Berlín, 1979, pág 129. Citado por C. Erlermann, op. cit., pág 168

221. Dentro de esta serie se incluye la obra *Hada Costurera*, Cfr: pág 255

222. David Kolb, *Self Identity and Place*. En D. Kolb, *Postmodern sophistications. Philosophy, architecture and tradition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, pág 146.

Maison, (casa), 1961. Escayola. 40,6 x 35,5 x 23,4 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 24.

Femme Maison, (mujer-casa), 1983. Mármol. 63,5 x 49,5 x 58,4 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 47.

donde nos sentimos en casa, habituados a un estilo de vida que se abre a la exploración de nuevas ideas sociales. Para entender la transformación que Bourgeois necesita hacer de los espacios cotidianos, habitaciones, salas, casas, jardines, hay que aceptar que impregnamos con nuestra historia las cosas y las casas que nos rodean²²⁴.

223. Bourgeois se acerca a la visión del 'lugar' como mundo en sí mismo, que defendió Heidegger. Véase Heidegger's deep places. En D. Kolb, op. cit., pág 149.

224. Para una imagen satisfactoria sobre la imagen poética de la casa. Véase Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

III.2. TEJEDURÍA Y LABOR DE AGUJA:

FEMINIDAD Y DENUNCIA SOCIAL

III.2.1. *Instrumentos de feminidad*

Bourgeois, principalmente, ha otorgado a su obra de una función social a la que van unidas estrategias terapéuticas y políticas, enraizadas en la historia y la práctica de la tejeduría. Con el uso de las labores de aguja, Bourgeois ha contribuido a la deconstrucción de los mitos modernos y a valorar al espectador femenino. Por esta razón, y aunque descentralicemos nuestro estudio en torno a su obra, desarrollaremos brevemente este apartado en relación al oficio del hilado, su historia y representación en el arte. De este modo, nos acercaremos a la dimensión reparadora del trabajo de Bourgeois, desde este aspecto personal de su plástica, como es la labor de aguja en sí o la referencia a la tejeduría.

Existe además otra razón por la que consideramos este apartado: comprobar, por una parte, desde el enfoque histórico, como la reiterante división entre las artes menores y mayores, ha provocado la discriminación de la mujer en las artes. Por otra parte, manifestar, cómo en la obra de Bourgeois, esta dicotomía está planteada y a la vez, superada.

Aún siendo la educación variable históricamente, según los distintos sistemas sociales, la labor de aguja ha sido una constante en la definición de la feminidad. Por esta razón, consideramos importante remitirnos al papel que ha tenido la labor de aguja en la educación sexista de la mujer.

En oposición a esta experiencia, la obra de Bourgeois corrobora que la obra de arte “femenina”, especialmente la relacionada con la labor de aguja, es un estereotipo producto de la “asimetría histórica”¹, más que de la existencia real de una “condición femenina”. Pero existe como tal, sin ser adjetivada como obra o técnica menor y cómo testimonio de una historia paralela de la mujer.

Una de las ideas transmitidas en el capítulo anterior, es que este sexismo se regenera cuando, como crítica a la discriminación que la mujer artista ha sufrido a lo largo de la historia, se plantea la posibilidad de que una obra nazca con un género asignado dependiendo de quien la concibe o realiza. De hecho, esta idea carece de sentido en el arte, existiendo solamente por y para la politización del sexo y de su representación. Tanto el retorno a la clasificación de la obra según el género del artista, como la reivindicación del ‘arte matriarcal’ o ‘los reinos preestéticos’, son un intento de lucha desde el mismo terreno que se ha discriminado a la mujer en otros periodos. De algún modo se incurre en una falacia cuando se pretende clasificar el arte de las mujeres, en base a su mayor o menor acercamiento a las artes domésticas, que las han alejado de la escena artística habitual. Este acercamiento fue en realidad un engaño que se transformó en una estrategia desde la cual la mujer creó un espacio donde expresar ‘lo prohibido’, es decir donde ser ella misma o intentar caminar paralelamente a sus compañeros artistas pintores y escultores. Las historiadoras han hecho un gran esfuerzo en este sentido y los hallazgos reavivan el interés por las labores de aguja.

En cuanto al trabajo de Bourgeois, es fundamental tener en cuenta

1. Termino empleado por Pollock. G. Pollock, op. cit, pág 55.

Louise Bourgeois restaurando un tapiz, 1998.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 45.

Untitled, (sin título), 1995. Pañuelo bordado. 336 x 336 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Herkenhoff, Paulo; Neri, Louise, *Louise Bourgeois, Oeuvres récentes*, Serpentine Gallery, Londres, 1999, pág 69.

esta búsqueda, pues ella misma la considera parte de su historia y la refleja en sus esculturas. La imagen de la mujer cosiendo fue familiar para Bourgeois desde muy temprana edad, pues su madre continuó con el negocio de restauración y venta de tapices que la abuela de Bourgeois dirigía. El taller de París, donde inicialmente trabajaron sus padres, pertenecía en realidad a ella y recibía el nombre de Maison Fauriaux, el cual pasaría más tarde a llamarse Maison Louis Bourgeois, un taller especializado en restaurar y vender tapices medievales y renacentistas. Proviene de estos orígenes el uso de los instrumentos comunes a la tejeduría² que realiza Bourgeois. De las agujas ha intentado conocer su lenguaje intrínseco, con el que expresar sentimientos que en ella perviven, resultado de su experiencia personal en torno al mundo del tapiz y la cotidiana convivencia familiar.

Los instrumentos del hilado como el huso o la rueca, así como la devanadera, tuvieron en la Edad Media un carácter simbólico sexual que se prolongaría en el tiempo y que tiene precedentes a lo largo de la historia. El huso es un instrumento generalmente de madera, aunque también puede ser de hierro, de forma redondeada, que va adelgazándose desde el medio hasta las puntas. Su función es la de hilar, torciendo la hebra y devanando en él lo hilado. La misma función tiene la rueca, aunque esta es una varilla alargada con un armazón en forma de piña, formado por tres o más varillas curvas, llamado rocambo, donde se coloca el mechón o copo del material a hilar. La devanadera consiste en un armazón de cañas o listones de madera

2. Gheerbrant y Chevalier afirman que el huso indica el automatismo del sistema planetario ya que ocasiona la rotación del conjunto cósmico. Para Platón simboliza la necesidad que reina en el corazón del universo. El huso junto con la rueca son símbolos de la habilidad manual, de las artes llamadas 'domésticas'. La rueca, por ser una varilla, se considera tanto en su aspecto fálico, así como el emblema del órgano sexual femenino y un símbolo de la pérdida de la virginidad. Los autores recogen dos imágenes anteriores a la Edad Media, *Mujer con huso* del arte hitita, en un bajorrelieve de Marash, y *Mujer rellenando una rueca* de Lecito ático, que se encuentra en el Museo metropolitano de Nueva York. J. Chevalier; A. Gheerbrant, op.cit., págs 585 y 895.

Francisco de Zurbarán, La virgen niña en oración.

Boris B. Piotrovski. Inna S. Nemilova. Grandes Museos del Mundo. Museo del Ermitage. Ediciones Océano. Barcelona, s.a, pág 132.

Diego Velázquez de Silva, Las hilanderas.

Alfonso E. Pérez Sánchez. Grandes Museos del Mundo. Museo del Prado. Ediciones Océano. Barcelona, s.a, pág 74.

cruzados, donde se colocan las madejas. El armazón gira alrededor de un eje vertical y fijo en un pie, para que el hilado sea más sencillo. Una de las pinturas del siglo XVII, que con más admiración ha tratado el oficio del hilado y el tapiz, *Las Hilanderas* de Velázquez³.

La imagen de la mujer ocupada en las labores de aguja, ha sido un insistente tema artístico trabajado desde diferentes medios, aunque la pintura ha contribuido mayoritariamente a su permanencia. Estas imágenes facilitan la comprensión de las consideraciones feministas en torno a la relación de la obra de Bourgeois con la costura. Las pinturas en las que aparece la mujer cosiendo, hilando, haciendo punto, o las que hacen referencia a los instrumentos del hilado, las han realizado pintores que retrataban a la mujer en el espacio de la casa, donde pasaba la mayor parte del tiempo. No podemos obviar que estas representaciones son bellas, aunque reflejaran el carácter religioso, el ocio o el placer, encarnados en la imagen de la mujer. Pongamos como ejemplos *La virgen niña en oración*⁴ de Francisco Zurbarán o una de las escenas de mujeres de Utamaro Hitsu, o *Recuerdo de una edad antigua* de Frederick Cayley Robinson.

Sin embargo estas pinturas, no critican el duro oficio que en realidad es el del hilado, sino que solo reflejan la quietud de un ser que se recluye en el espacio doméstico. Quedan así ensalzadas sus virtudes de castidad y obediencia, en realidad, de sumisión a un padre, un marido o unos hijos. También ignoran que la mujer con inclinaciones artísticas, ha empleado a menudo las labores de aguja en su expresión plástica, llegando a una cali-

3. Con esta obra, realizada a final de su carrera, Velázquez (1559-1660) planteó, de manera inteligente, la comparación de medios artísticos, pintura y tejeduría, basándose en *La Fábula de Aracne*, subtítulo de la obra. Esta comparación es empleada también por Sadie Plant, quien diferencia la imagen tejida, propia de la textura de la tela, de la imagen pintada sobre la retícula que trajo consigo la evolución de la escritura y las artes visuales. Sadie Plant, *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, Ciencias Sociales/ Destino, Barcelona, 1997, pag 72.

4. Existe un gran número de obras de sentido religioso como *La virgen niña en éxtasis* o *La santa casa de Nazaret* de Zurbarán (1598-1664); *La sagrada familia del pajarito* de Bartolomé Esteban Murillo o *La familia* del Greco. También *La virgen haciendo punto* de Meister Bertram.

Utamaro Hitsu, Sin título, 1797-1800. Xilografía, 37 x 25 cm.

Cabañas Moreno, Pilar; Izquierdo Caeiro, Luis, et. alt, *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, The Japan Foundation, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999, pág 95.

Frederick Cayley Robinson, Recuerdo de una edad antigua, 1893.

Archivo personal de I. Jiménez

dad de ejecución, equiparable en su medio, a otros como la pintura o la escultura, participando también de semejantes pretensiones intelectuales. Además, han obviado que la tejeduría ha sido el medio elegido por algunos pintores para complementar sus temas pictóricos, o como resultado de una respuesta a las necesidades estéticas de la época en la que han vivido. Es más han dado por supuesto que es siempre la mujer la que ha trabajado en el oficio, persiguiendo objetivos estéticos o económicos. Teniendo en cuenta las labores cotidianas del bordado, la creación de un tapiz, la realización de una pieza de punto o ganchillo, estas pinturas también han ignorando la participación del hombre, que en algunos casos, por un protagonismo arrebatado a la mujer, trajo graves consecuencias para su realización social y su economía.

Se debe considerar que la educación de la mujer es una de las causas fundamentales por las que no podía alcanzar los mismos privilegios que el hombre. Aunque autores como Erasmo de Rotterdam defendieran en el siglo XVI la educación de las mujeres al margen de la labor de aguja, en el siglo XVII la influencia medieval vuelve a ser importante. En la Edad Media solo la niña noble puede leer o escribir para poder manejar sus posesiones⁵. En el siglo XVIII se sigue apreciando la educación sexista que limita la cultura de la mujer y la obliga al sometimiento familiar. Jean-Jaques Rousseau, consideraba que la mujer tiene una predisposición natu-

5. Las hijas de comerciantes, artesanos o señores comunes no deben leer, en opinión de F. De Barberino. La prohibición se hace extensible a todas las mujeres para Felipe de Navarra, y solo pueden leer las escrituras sagradas según el caballero de la Tour Landry. (Véase E. Power, op. cit., pág 99). Erasmo de Rotterdam, en cambio, en su *Christiani matrimoni institutio*, satirizaba la preocupación entre las mujeres de la nobleza por la labor de aguja, dejando de lado la educación. “La rueca y el huso son en verdad utensilios idóneos para todas las mujeres, y muy provechosos para evitar la ociosidad...Hasta las personas acomodadas y de alta cuña enseñan a sus hijas a tejer tapices o paños de seda...mejor sería que las enseñaseis a estudiar, porque el estudio mantiene ocupada el alma entera”. Anna M. Shurman es de la misma opinión: “Algunos objetan que la aguja y la rueca brindan a la mujer toda la actividad que necesitan (...) Pero me niego a aceptar esa norma lesbiana, prefiriendo naturalmente escuchar a la razón más que a la costumbre”. En *La mujer sabia o, sobre si una muchacha ha de ser instruida*. Citados por W. Chadwick, op. cit., pág 117.

ral para la labor de aguja⁶, que recibió el nombre de ‘trabajo de mujeres’⁷.

En la época victoriana surgieron numerosas publicaciones sobre las labores de aguja; sirvan de ejemplo “Art of Needlework” por Elizabeth Stone o “Needlework as Art” por Marion Alford⁸. Comienza a cobrar importancia la realización de colchas, el mosaico del papel o el bordado entre otras técnicas. A finales del siglo XVIII, la técnica de costura será un símbolo de feminidad, de modo que un ‘destrado’ no solo era una muestra del talento de una artista, sino un modo de responder ante las exigencias del estereotipo femenino. Incluso se bordaban versos que apoyaban la idea de una buena esposa; rebelarse contra el bordado, era rebelarse contra la feminidad.

Aunque se produjera la liberación de las "artes secundarias", lo cual trajo consigo una ampliación del trabajo hacia ambos sexos, aún en el siglo XX, ha sido necesario llamar la atención sobre la manipulación del concepto de género para justificar una educación diferenciada. Pen Dalton, en su estudio sobre “Modernismo, Educación Artística y Diferencia Sexual” opina que⁹:

6. “La confección de vestidos, el bordado, el encaje, vienen por sí solos. La tapicería es menos grata a las jóvenes porque el telar les queda más alejado del cuerpo (...). Esa actividad espontánea se extiende rápidamente al dibujo, porque este último arte no es difícil: sencillamente una cuestión de gusto; pero en modo alguno les pido que aprendan el paisaje, y mucho menos la figura humana”. En el *Émile*. Citado por W. Chadwick, op. cit., pág 138.

7. Esto es un tópico, teniendo en cuenta la participación masculina. Existe una canción inglesa del siglo XIX, *Old Joe the Quilter*, que trata sobre un hombre que vivía de la venta de sus colchas. También en este siglo trabajó prolíficamente Ernie Haight of Nebraska, conocido como ‘el padre de la máquina para hacer colchas’. Véase Carter Houck, *The Quilt Encyclopedia Illustrated*, Harry N. Abrams, Inc Publishers, N.Y., pág 103. En Japón el hombre también ha continuado la tradición del arte del tejido. Un ejemplo son las técnicas de teñido ancestrales, empleadas en la realización de kimonos que trascienden su función de vestimenta para mostrar un arte milenario, como es el del teñido *Tsujigahana*. Itchiku Kubota es un artista entregado al tejido y su elaboración. Véase el catálogo sobre su obra, *Opulencia (Arte Japonés)* 25 Mayo/30 Junio, 1990, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, España.

8. Chadwick destaca la opinión de Parker respecto al intento en el siglo XIX, por parte de los escritores, de otorgar a la labor de aguja un carácter aristocrático, ya que se atribuía la realización de este tapiz, un lienzo bordado con seda de ocho colores, de 70,34 m de largo por casi 51 cm de alto, a la reina Matilde. Parker cree que fue en realidad creado por hombres como por mujeres en un taller profesional de bordado. W. Chadwick, op. cit., pág 42. Véase R. Parker y G. Pollock, op. cit., pág 158.

9. K. Deepwell, op. cit., pág 98.

Para alterar las prácticas que producen la diferencia sexual y la opresión sería preciso,...poner de manifiesto y deconstruir la base de los conocimientos modernistas que sustentan la educación artística: reexaminar lo que se quiere expresar mediante conceptos como 'arte', 'visión', y el 'niño', suposiciones sobre las que se construye la teoría educativa.

Es significativo, en este sentido, que Bourgeois recibiera una educación artística a través del contacto con el ambiente creativo del taller de tapices y decidiera estudiar matemáticas en La Sorbona¹⁰. La educación de Bourgeois se había basado en la filosofía idealista del siglo XVII, poniendo énfasis en la metafísica y las matemáticas. Pero además de la educación clásica francesa, aprendió restauración y dibujo en el taller de tapices de sus padres. La influencia de la educación enraizada en el siglo XVII fue fundamental para el desarrollo posterior de la obra de Bourgeois. Se debe tener en cuenta que aunque en el siglo XVII el término Bellas Artes, en el que estarían englobadas la pintura y la escultura, ya era conocido, aún no se consideraba aislado del resto de las artes, que más tarde se denominaron mecánicas. Hasta mediados del siglo XVIII los intentos por clasificar las artes para distinguir entre arte superior y otras actividades, consideradas de menos categoría, habían fracasado¹¹.

La obra de Bourgeois es un ejemplo en la integración de la tejeduría

10. L. Neri, op. cit., pág 82.

11. Es importante considerar que en el siglo XVII, se podían agrupar "...la pintura, la música, la cocina, la panadería, la manufactura de la lana, el tejido, el teñido, la vidriera, la arquitectura y la jardinería, incluso los juegos", tal y como indica Francis Bacon en su *Advancement of Learning* en 1605. Citado por Svetlana Alpers, *El arte de describir, El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987, pág 156. Wladyslaw Tatarkiewicz también afirma que "El siglo XVII no conservo solo las divisiones antiguas de las artes, sino que, de acuerdo con el barroco, se multiplicaron.". Especifica que anteriormente al siglo XVIII, se había hecho uso del termino Bellas Artes en contandas ocasiones, pero sería en 1747, cuando Charles Batteux incluyera en las Bellas Artes la musica, la danza, la pintura, la escultura y la poesia. "Los siglos del Renacimiento y del Barroco, que van desde el siglo XV al siglo XVII son importantes en la historia de la clasificación del arte por algo más: en ellos se tomó conciencia de que entre las artes "largo sensu", las artes como la pintura, la escultura, poesía y música ocupan un lugar especial y deben aislarse en la clasificación. Sin embargo, estos siglos no supieron expresar este sentimiento: se hicieron numerosos intentos por aislar especialmente algunas artes, las artes sensu strictiori, pero sin éxito". Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, 1ª ed, Madrid, 1987, pág 88.

a la propuesta artística contemporánea. Y en relación a este aspecto de su obra, se debe tener en cuenta, lo ya especificado, es decir, que tanto su madre como su abuela se dedicaban a restaurar tapices¹², lo cual influyó en la consolidación de su base artística. Por todo ello, podemos llegar a comprender, desde una dimensión más amplia, porqué Louise Bourgeois demuestra tal admiración por la tejeduría sin por ello creer que su arte es diferente.

Estilísticamente, la base son siempre los extraordinarios tapices con los que crecí. Viví con ellos desde que nací. Tiene que ver con las historias. Estoy contando las mismas historias que contaban los tapices, pero con significados diferentes (...) los temas del Viejo y Nuevo Testamento, trataban del placer y la razón. Estos eran realmente temas cotidianos, por lo cual tenían un gran realismo. Fueron parte de mi educación .

De acuerdo con este planteamiento, al hacer un breve repaso de la historia, en cuanto a la tejeduría se refiere, descubrimos que la división de las artes según el género del artista es fortuita y depende de la lectura que, de los conceptos femenino y masculino, se realice en cada momento. La mujer es apartada de la escena artística por el hombre en base a teorías sociales inciertas, adaptadas a sus necesidades. Pero las reflexiones de autoras como Evelyne Sullerot, Whitney Chadwick, Rozsika Parker o Griselda Pollock, entre otras, tal y como hemos indicado anteriormente, apuntan que no siempre ha sido así. Es contradictorio descubrir que por causa de creencias religiosas la mujer se mantuviera ligada a las labores de aguja, cumpliendo con lo que parece ser la rendición ante la imposición bíblica, es decir, la imagen de Eva hilando y Adán cavando¹³; mientras que a la vez monjes y monjas trabajaran indistintamente para la Iglesia, bor-

12. Véase J. Gorovoy; P. Tabatabai, op. cit., págs 19 y 20.

13. Como ejemplos citamos un relieve de piedra del siglo XIII situado en el portal superior de la Sainte Chapelle de París. Imagen que se repite en el monasterio de Sijena, y en la que aparece Eva reconvertida y Adán perdonado. Véase Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1995.

dando según el estilo medieval del ‘opus anglicanum’ que, en los siglos XIII y XIV, era realizado por hombres en un taller gremial de Londres¹⁴.

Poniendo como ejemplo un país europeo como Inglaterra, podemos entender qué ocurrió para que las posibilidades de trabajo de la mujer fueran reduciéndose cada vez más. Alrededor de 1292¹⁵, existían en torno a 15 oficios exclusivamente femeninos relacionados con el tejido. Entre ellos las devanadoras, las cardadoras o las malleras de seda. Al surgir la sociedad precapitalista en ese país, la mujer no pudo comerciar con su labor de aguja, la cual dejaba en manos de los mercaderes del paño¹⁶. En el Renacimiento, la jerarquía establecida en los oficios fue cada vez mayor y la mujer se vio obligada a realizar los trabajos más duros. Se potencia el patriarcado y los derechos de los que participaba la mujer, a finales de la Edad Media, son mermados a su favor.

Las clases dominantes se distancian cada vez más del pueblo y, por la carencia económica, la mujer es apartada de los gremios. En 1461, el gremio de tejedores de Bristol prohibió emplear a mujeres al menos que ya vivieran del oficio, con el agravio de que la industria de la seda, llevada adelante por mujeres, difícilmente era reconocida como oficio. Paulatinamente, la mujer se vio perjudicada en una de las formas de sustento ancestral para ella, agravándose su situación. En el siglo XV, la

14. W. Chadwick, op. cit., págs 56-57; R.Parker y G.Pollock, op. cit., pág 58.

15. Evelyne Sullerot establece la siguiente clasificación: 1. ‘Devideresses’ o devanadoras, llamadas en Flandes ‘wideresses’: devanan los hilos y los entregan en madejas de tamaños y pesos determinados. 2. ‘Pigneuses’ o peinadoras: protegidas por un delantal de cuero, con un peine de hierro, calentado al rojo vivo, en cada mano, eliminando la barra. 3. Cardadoras: aparecen en el siglo XIV. Extienden las vedijas de lana sobre la tabla de madera, pasando y repasando sobre ellas con gruesos cardos o una tablilla con dientes de hierro. Al ser las lanas cardadas de peor calidad que las peinadas, este oficio era poco considerado. 4. ‘Elisseresses’: preparaban la lana. 5. ‘Aumonières’ o confeccionadoras de bolsas y faltriqueras. 6. Sonbrereras de seda. 7. Hacedoras de sombreros de oro. 8. Batidoras de seda. 9. Floredoras de cofias. 10. Malleras de seda. 11. Batidoras de estaño. Evelyne Sullerot, Historia de la sociología del trabajo femenino, Península, Barcelona, 1975, pág 56.

16. Los bateneros de Lincoln, en 1277, incluso prohibieron al hombre trabajar en las barras de madera con una mujer, a excepción de la esposa del dueño o su criada Eleen Power, Mujeres Medievales, Encuentro, Madrid, 1979, pág 75.

mujer ganaba la mitad del sueldo que un hombre, mientras en la Alta Edad Media los salarios habían sido parecidos.

Los prejuicios sobre la mujer trabajadora crecieron en torno a creencias que la vinculaban a la brujería y la prostitución¹⁷. La que viajaba por los caminos actuando y cantando; la que seguía a los ejércitos colocando piezas de artillería, transgredía la imagen de la mujer dedicada a sus deberes domésticos¹⁸, entre los que la costura alimentaba una creciente industria textil en tránsito, desde la economía feudal hacia la precapitalista, basada en el derecho a la propiedad¹⁹. En la Edad Media las hilanderas eran criticadas por sus reuniones, y se las consideraba, al igual que las mujeres que trabajaban en el horno, susceptibles de ser tentadas por el mal. Adeline Rucquoi comenta que las reuniones de hilanderas o tejedoras eran objeto de crítica de los confesores²⁰, porque en ellas se levantaban falsos testimonios o se hablaba de los pecados ajenos. Los confesores reprendían las reuniones de hilanderas en las que mediante hechizos, entremezclaban sus hilos de modo que sí la pieza no podía desencadenarse resultaba inservible.

Este aspecto de la tejeduría, sin embargo, es valorado por Bourgeois quien vivió de cerca el negocio de tapices y descubrió que la aguja tiene una cualidad mágica que se potencia en la reunión de mujeres alrededor de la labor. Particularmente *Femme Pieu (Mujer estaca) 1970*²¹ alude a la hechicería. Es una de las primeras piezas que incorpora la aguja; realizada

17. Véase Aproximación a la génesis de la ética sexofóbica y la misoginia. En E. Bornay, op. cit., págs 31-52

18. E. Sullerot, op. cit., pág 61 y 62. En el campo de la medicina oficial, serán los varones los que estudien en las universidades. La mujer practica una medicina de suburbio, más de acuerdo con la realidad y las dificultades del pueblo llano. La mayoría eran conocidas como parteras o curanderas que transmitían su saber a cerca de hierbas y técnicas de curación de unas a otras. La iglesia prohibiría sus actuaciones a partir del siglo XV, por considerarlas brujas, aunque sería en los siglos XVI y XVII cuando fueran perseguidas. A. Ruquoi, op. cit., pág 30.

19. Véase Barbara Reskin e Irene Pachavic, *Women and men at work*, Pine Forge Press, California, 1994.

20. Por ejemplo Burchard de Worms en su *Corrector Sive Medicus*. Adeline Rucquoi, *La mujer medieval*, Cuadernos Historia 16, Grupo 16, Madrid, 1985, pág 18 y 28.

21. Cfr: pág 34.

en cera verde, lleva agujas incrustadas, que retorcidas forman una prolongación del vientre de la figura conservando un carácter totémico²².

Con este recordatorio de la tejeduría en su escultura, Bourgeois rinde homenaje a las mujeres que ocuparon sus horas y creatividad en la labor de aguja, reflejando otros aspectos distantes de la mujer perfecta, casi divina, ensimismada en su labor.

Como ya hemos indicado, la realidad social, no fue generalmente reflejada en la pintura, pues se obvió, por ejemplo, el duro trabajo de las familias en las aldeas. Éstas, se ocupaban del eslabón más bajo de la cadena de producción trabajando en sus casas por salarios ínfimos, de modo que el producto pudiera ser acabado por los artesanos especializados en las ciudades²³. Alrededor de 1750, cada casa contaba ya con varias ‘obreras hogareñas’, que trabajaban para empresas alejadas. En el siglo XVII, la mujer había perdido el derecho a participar en los ‘jurandes’, juntas que velaban por los intereses corporativos, por lo cual no podían ser admitidas en las compañías profesionales²⁴. Sin embargo cuando la colaboración entre los dos sexos fue necesaria, se produjo en circunstancias en las que las dificultades eran extremas²⁵.

22. Con esta pieza recuerda momentos en los que una prenda de piel le fue probada sujeta por agujas. Véase Lucy R. Lippard, Louise Bourgeois. From the inside out. En Catálogo de la exposición en la Rijksmuseum kröller-Müller, Otterlo: 25 Mayo-8 Julio, 1991, pág 204. También M.L. Bernadac, op. cit., pág 35.

23. Evelyne Sullerot destaca como un informe francés de 1770 señala que es “imposible enumerar con exactitud, los ingenios ligeros de punto que están repartidos por las aldeas”. E. Sullerot, op. cit., pág 71

24. Se extrapola la primogenitura, práctica de la nobleza, a la clase burguesa y las hijas son, la mayor parte de las veces, deheredadas. Cuando solo los varones accedían a la sucesión por progenitura se hablaba de ‘partir noblemente’, en contraposición a ‘partir villanamente’ cuando también se contaba con las hijas. E. Sullerot, op. cit., pág 66, 67.

25. Debido a una imperante necesidad económica en Jersey, la Reina Isabel I hizo un regalo a Sir Walter Raleigh, que fue gobernador de la isla entre 1600 y 1800. Este le había obsequiado en una ocasión con unas medias de lana de Jersey. Ella quiso corresponderle concediendo a los habitantes de la isla una licencia perpetua para exportar productos de lana a Inglaterra sin pagar aduana. Los hombres tejían, incluso, conduciendo carromatos, mientras las mujeres hilaban caminando con sus niños a la espalda. Permaneció en vigor esta ley hasta 1973, cuando la isla comenzó a formar parte de la CEE. Véase Paolo Lombardy, Algo de punto, Mondonari, Madrid, 1987.

Catherine Read, *Lady Ann Lee Bordando*, 1764.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 139.

François Duparc, *Mujer haciendo calceta*, finales del siglo XVIII.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 139.

Posteriormente, la forma de sustento para las mujeres que trabajaban en las casas se vio, sin embargo, amenazada por las máquinas de hilar y tejer Vaucauson, que serían perfeccionadas por Cartwright. Hargreaves inventó en 1767, la ‘spinning jenny’, que hilaba ocho hilos a la vez. Esta fue superada por Arkwright y Crompton, que llegaba a disponer de mil husos. Consecuentemente el trabajo de las hilanderas se redujo, aunque resurgió un oficio, el del encaje, originado en Venecia en el siglo XV. En 1750, inventaron el tambor y la técnica del ganchillo se extendió por Suiza, Alemania y el Macizo Central Francés²⁶.

A través de la pintura, se quiere seguir manteniendo la imagen medieval de la castidad. Proliferan las obras en las que la mujer aparece detenida en un espacio interior, dedicada a sus labores de aguja. No solo es el pintor artífice de esta quietud, también la pintora. Por ejemplo Johannes Vermeer(1632-1675) y Judith Leyster(1609-1660)²⁷, fueron artistas que trataron este mismo tema con distintos matices que proporcionan a sus obras un interés especial en cuanto a su análisis bajo la crítica feminista. La obra de Leyster refleja más claramente la realidad social que discrimina a la mujer, mientras que Vermeer la idealiza.

Como ejemplo de la relación entre la valoración de la tejeduría en el siglo XVIII y la sumisión femenina, Whitney Chadwick recoge la obra de artistas como Catherine Read quien refleja en su pintura *Lady Anne Lee bordando 1764*, la actitud complaciente de mujeres nobles que son retratadas ocupadas en la costura. También destaca a François Duparc, quien a finales del siglo XVIII trabaja el mismo tema en *Mujer haciendo*

26. E. Sullerot, op. cit., pág 71.

27. La comparación entre las obras de ambos pintores, por ejemplo *La encajera* de Vermeer y *Mujer cosiendo a la luz de una vela* de Leyster, nos lleva a cuestionar la representación de la mujer en el límite entre la sumisión y la autodefinición femenina. Sobre *La Proposición* de Judith Leyster véase Frima Fox Hofrichter, *Judith Leyster's Proposition- between virtue and vice*, en *Feminism and Art History. Questioning the litany*, edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, N.Y, 1982, págs 173-181.

Judith Leyster, *Mujer cosiendo a la luz de una vela*, 1633.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 116.

Judith Leyster, *La proposición*, 1631.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 117.

Vermer, *La encajera*, 1665-1668.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 130.

calceta enfatizando la actitud humilde. Chadwick llama especialmente la atención sobre la obra bordada de Lady Caverly (Julia), esposa de Walter Calverly. Una de sus obras es un biombo de seis hojas, de 1,75m de alto por 53 cm de ancho, en las que bordó escenas de las *Églogas* y *Geórgias* de Virgilio. Chadwick observa que esta obra queda fuera de las categorías artísticas investigadas por la mayoría de las historiadoras del arte²⁸.

Lady Calverly, Biombo bordado, 1727.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 143.

Llamamos la atención sobre este hecho ya que los intentos por considerar la labor de aguja como una categoría artística cada vez más significativa dentro de la escena artística contemporánea, tienen un apoyo en los estudios que investigan y destacan la obra de mujeres que, en otros

28. Sin embargo, remite a Rozsika Parker como historiadora ocupada en estos temas, en el capítulo de su libro dedicado a la Edad Media, a propósito de la referencia al Tapiz de Bayeux, siglo XI, el más importante del arte seglar en la Edad Media. W. Chadwick, op. cit., pág 42.

Kathe Kollwitz, “El ataque”, El alzamiento de los tejedores, 1895-1897.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 275.

Anna Bluden, La costurera, 1854.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 175.

periodos históricos, extrapolaron su actividad cotidiana en torno a la labor de aguja, al ámbito plástico. El bordado del siglo XVIII sólo era reconocido como una forma de arte, si copiaba grabados o pinturas al óleo reconocidas²⁹.

Aunque se vieran obligadas a hacerlo por ser así más consideradas en la escena artística, influenciadas según las normas sociales, los pasos que dieron estas mujeres fueron fundamentales para considerar la tejeduría como parte integral del arte en posteriores periodos. Bourgeois se une a esa lista de artistas, por otra parte difícil de confeccionar y clasificar. Es una artista muy familiarizada con la labor de aguja y en su trabajo las peculiaridades de este oficio quedan, retratadas en guiños y aproximaciones plásticas, integradas en su narrativa personal. De algún modo homenajea a las mujeres que veía trabajar en los distintos estadios del proceso de realización y restauración de los tapices, algo común a ciertas obras pictóricas que las historiadoras han señalado como ejemplo de protesta ante esa realidad de la mujer costurera descrita anteriormente.

Para aportar ejemplos en este orden, recurrimos a Chadwick quién destaca particularmente dos obras del siglo XIX que demuestran un carácter en la línea de las imágenes aportadas por Judith Leyster sobre la costura. Estas son *La Costurera 1854* y *El ataque, El alzamiento de los tejedores 1895-1897*³⁰, de Käthe Kollwitz. La primera representa a una mujer que ha cesado en su labor y a través de la ventana³¹, mira hacia el

29. Mary Linwood fue una famosa Needlepainter (pintora con aguja), que en 1798 realizó 100 copias de antiguos maestros y las expuso en Londres, en Hanover Square Rooms. Citado en G. Pollock, R. Parker, op. cit., pág 67

30. *La costurera 1854* fue expuesta en la Society of British Artists en 1854. Se realizó en torno a una investigación sobre la condición de la mujer trabajadora en el ramo del vestido y el sistema de la 'labor a domicilio' que se llevó a cabo entre los años 1840 y 1850. W. Chadwick, op. cit. pág 176. *El alzamiento de los tejedores (1895-1897)* es un ciclo de tres grabados y tres litografías, basado en la obra de teatro Los tejedores de Gerhart Hauptmann. W. Chadwick, op. cit. pág 274.

espacio exterior en actitud de ruego, esperando que cambie su situación que, Chadwick enfatiza, era de duro trabajo para las mujeres que confeccionaban prendas hechas a mano para clientes de la clase media y alta. La segunda es un grabado en el que la línea enfatiza el drama de los trabajadores del tejido, cuyo sufrimiento les llevó incluso a la muerte.

31. Griselda Pollock explica la intención de algunas artistas del siglo XIX de mostrar que existían dos espacios, el de lo público y lo privado. A través de la obra de Mary Cassat en torno al mundo de la costura, se percibe la opresión de la mujer en la vida real, particularmente en las pinturas *Lydia at a tapestry frame*, (*Lydia en un marco de tapiz*), 1881 y *Lydia crocheting in the garden*, (*Lydia haciendo ganchillo en el jardín*), 1880. En ambas, Pollock aprecia el empleo intencionado de la perspectiva de modo que al forzarla, el espacio donde se halla la mujer ocupada en la labor invade el espacio del espectador. G. Pollock, op. cit, págs 55 y 56.

III.2.2. *Aguja y literatura*

Uno de los aspectos desde los cuales se puede enriquecer el análisis del trabajo de Bourgeois, concierne a la denuncia de la situación social de la mujer, relegada al espacio de lo privado, a través de la costura y la labor de aguja en la literatura. Del lienzo al papel, esta denuncia se transforma, a través de la manipulación del lenguaje, en un rechazo de la tradición a la vez que en una identificación de la mujer con formas domésticas de expresión plástica.

Ya el antiguo proverbio de Salomón ilustraba las virtudes de la mujer comedia, ocupada en la labor y siempre fiel a su hogar y su marido. Cuanto más se amoldaba la mujer a estas exigencias, más crecía la admiración por ella.

Una mujer hacendosa, ¿quién la hallará? vale mucho más que las perlas./ Su marido se fía de ella, y no le faltan riquezas. /Le trae ganancias y no pérdidas todos los días de su vida/ Adquiere lana y lino, los trabaja con la destreza de las manos./Es como nave mercante que importa grano de lejos./ Todavía de noche se levanta para dar comida a los criados./Examina un terreno y lo compra, con lo que ganan sus manos planta un huerto./Se ciñe la cintura con firmeza y despliega la fuerza de sus brazos./Le saca gusto a su tarea y aún de noche no se apaga su lámpara, extiende la mano hacia el huso, y sostiene con la palma la rueca./Abre sus manos al necesitado y extiende el brazo al pobre./ Si nieva, no teme por la servidumbre, porque todos los criados llevan trajes forrados./ Confecciona mantas para su uso, se viste de lino y holanda. /En la plaza su marido es respetado, cuando se sienta entre los jefes de la ciudad./ Teje sábanas y las vende, provee de cinturones a los comerciantes./ Está vestida de fuerza y dignidad, sonrío ante el día de mañana./Abre la boca con sabiduría y su lengua enseña con bondad./ Vigila la conducta de los criados, no come su pan de balde./ Sus hijos se levantan para felicitarla, su marido proclama su alabanza: muchas mujeres reunieron riquezas, pero tú las ganas todas./ Engañosa es la gracia, fugaz la hermosura, la que teme al señor merece alabanza. Cantadle por el éxito de su trabajo, que sus obras la alaben en la plaza.³²

32. La mujer de su casa una mujer hacendosa, Antiguo Testamento, (Pr 31, 10-31). Biblia para la iniciación cristiana, Tomo I, Secretario nacional de catequesis (ed), Madrid, 1977, pág 330.

Estas palabras escritas setecientos años antes de Cristo, perduraron impregnadas en la cotidianeidad y asumidas con una falta de reflexión a causa de una pretendida imposición divina.

El vínculo entre aguja y literatura que tiene antecedentes en la mitología griega, es expresado en diversas manifestaciones postmodernas como un modo de sentirse identificados con comportamientos artísticos derivados de una concepción matriarcal del arte. Volvemos a encontrar una conexión con la estética matriarcal que defiende Heide Göttner-Abendroth, quién afirma que la decadencia de la sociedad matriarcal no supuso la pérdida de los cultos y las mitologías matriarcales, sino que sobrevivieron secretamente y posteriormente se transmitieron a través de los cuentos de hadas y las leyendas, además del folklore y las festividades. De hecho las leyendas sobre las hadas, que proliferaron en el siglo XVIII cuando se recuperó el pensamiento medieval, hacen referencia a símbolos de la mujer que fueron impuestos a lo largo de la Edad media a través de la literatura, las artes y en general las normas sociales. Göttner-Abendroth considera que³³:

...la escritura de la mitología matriarcal es (o debería ser) la base del moderno arte matriarcal. Solo estoy pidiendo que algo que siempre ha existido en la poesía y en el arte, pero que está ahora relegado al inconsciente, sea conscientemente realizado.

Ana Iriarte alude a 'la metis' como una forma de inteligencia práctica de la que es dotada la mujer experta en el arte de tejer. Este tipo de inteligencia corresponde a ese terreno en el que Bourgeois se desenvuelve y transmite su interés por el tapiz. Es decir la 'metis'³⁴ se corresponde con el lenguaje simbólico que pertenece a la narración legendaria en la que la tejeduría se implica. La autora estudia el lenguaje de los personajes mitológi-

33. Heide Göttner-Abendroth, op. cit., pág 107.

cos femeninos, en relación a la muerte y el secreto; muerte a causa de la venganza y secreto como consecuencia de la prudencia que la mujer debía tener en el mundo griego, según un comportamiento establecido.

Iriarte hace referencia a varias mujeres con una gran capacidad para el arte del tejido, proponiéndolo como un desafío intelectual³⁵. Por ejemplo Helena, quién era experta en entrelazar con su lanzadera la trama ajustada, aparece en la *Ilíada* como la tejedora que inscribe en su obra las imágenes de la guerra entre troyanos y aqueos³⁶. Ann Newdigate, a su vez, destaca de Homero la *Odisea* además de la *Ilíada* y la *Metamorfosis* de Ovidio, por el énfasis que demuestran los relatos en la habilidad para la tejeduría³⁷. Entre otros, llama la atención sobre el personaje de Filomela, quién es encarcelada y mutilada por Tereo, esposo de su hermana, para que no pueda hablar. Por eso sólo puede expresarse a través de su telar, sobre el que extiende el manto en el que teje, en letras púrpuras, el relato de su desgracia.

A partir de aquí, se puede establecer una comparación entre la visión que del tapiz o la obra tejida, en general, nos ofrece Bourgeois, con los trágicos relatos mitológicos. Una de las características de la obra tejida que destacan Iriarte o Newdigate, respecto a los personajes mitológicos, es la

34. Ana Iriarte afirma que: “La actividad de tejer y la expresión- hablada y figurativa del lenguaje simbólico propio de la narración legendaria están mutuamente implicadas,..., el modo de expresión atribuido a la mujer, ese lenguaje mentiroso de Pandora al que el calificativo ‘aim y los’-lo que significa ‘seductor’, ‘insinuante’, ‘astuto’, -reenvía directamente al ámbito del tipo de inteligencia denominada ‘metis’. Inteligencia que, como hemos precisado, fue íntimamente asociada con las nociones de la realización y utilización del tejido.” A. Iriarte, op. cit., pág 32.

35. Ya Cristina de Pizán hizo referencia a varias creadoras de las artes del tejido en su libro *La ciudad de las damas*. Cfr: pág 110, nota 208.

36. En *Historia de dos Ciudades*, Charles Dickens describe a Madam Defarge tejiendo, expresando de modo poético y reivindicativo el valor del tejido en relación a la venganza y la muerte. La alegoría de la muerte está claramente contenida en el acto de tejer y en las figuras creadas, que se suponen representaciones de los nombres de quienes han sido asesinados. Charles Dickens, *A tale of two cities*, Wordsworth Classics, Londres, 1993, págs 180-193.

37. Estos son los versos y los personajes señalados: La *Odisea* Libro 5 versos 337-42- Ino, versos 67-7- Calipso; La *Odisea* Libro 6 versos 575-87; La *Odisea* Libro 10 versos 220-3- Circe; La *Ilíada* Libro 3 versos 125-30- Helena, versos 125-30- Iris; La *Metamorfosis* Libro 4 versos 105-12- Aracne, versos 132-6- Atenea. Ruth Scheving, *Penélope y la historia desenmarañada*, en K. Deepwell, op. cit., págs 324-327.

capacidad para enunciar significados a través del tejido. Como si de un medio que ocultara algún secreto se tratara, la obra que se teje adquiere un valor comunicativo más allá del funcional. Iriarte nos habla de las mantillas que Atenea teje para proteger a Ion, a través de cuyos dibujos muestra el apego que por el niño siente y no puede reconocer públicamente. Este tejido, destaca Iriarte que se denomina "Amphíbolos": 'envolvente' y 'de sentido doble', y explica esta propiedad de la obra tejida como "...la correspondencia entre la creación del objeto envolvente y lleno de imágenes que es el tejido y la formulación de la palabra simbólica y velada"³⁸.

También, en los cuentos de hadas escritos por los hermanos Grimm, pongamos como ejemplos *La Bella Durmiente* o *Las Tres Hilanderas*, a menudo aparece el significante del oficio del hilado. Estos dos filólogos alemanes, Jacob Ludwig (1785-1863) y Wilhelm Karl (1786-1859), realizaron estudios sobre la lengua alemana y sus orígenes, y se inspiraron en los relatos populares para escribir sus cuentos³⁹.

En relación a los cuentos y leyendas podemos encontrar ciertos paralelismos en la imaginería de Bourgeois, sobre todo tratándose de obras como *Sleep II 1967* y *Fallen Woman 1982*. En la primera, la abstracción

38. A. Iriarte, op. cit., pág 108. Cuando Iriarte habla de Clitemnestra la cual asesina a su marido, Agamenón, con un manto púrpura que le impide el movimiento, se refiere a una 'muerte afeminada', incluso distingue entre el lenguaje masculino del logos que es unívoco y firme, correspondiente a una actitud reflexiva y dominante del femenino que surge de la percepción incierta de los signos que deben ser descifrados. Este lenguaje es el resultado de un comportamiento instintivo "...que difícilmente puede dissociarse del delirio". Ana Iriarte, op. cit., pág 119. Esta fe en la mitología no es compartida por toda la crítica feminista. Joan Key escribió: "Yo no tengo ninguna fe en la mitología. Parece conducir directamente a la abyección del contacto con lo femenino que crea el horror y la confusión descritos por Kristeva y sentidos con tanta fuerza por Freud. De alguna manera es preciso redimir esta imagen de abyección." Joan Key. Los modelos de la práctica pictórica: ¿demasiado cuerpo?. En Kate Deepwell, op. cit., pág 272. Trasadándonos por un momento a la realización de las colchas, se deben tener en cuenta las tradicionales colchas americanas, en la modalidad de "Crazy Quilts", creadas a partir de retales y sin un patrón concreto, pero que sin embargo, encierran la expresión de conflictos y tensiones entre la vida secular y espiritual, así cómo una rebeldía contenida. Véase Robert Bishop y E. Safanda, *Amish Quilts*, Laurence King, New York, 1991, pág 14. Cfr: pág 336.

creada parece descansar sobre el eje que la mantiene en equilibrio, en la síntesis geométrica de un significante para el sueño. Si observamos el rostro de la mujer en *Fallen Woman 1982*, es comparable al de la joven-niña que en el cuento de La Bella Durmiente se pincha con el huso de modo que su belleza queda oculta. De hecho lo que provoca el sueño de Zarzarosa⁴⁰, es precisamente el conjuro del hada perversa. La joven del cuento no muere sino que se sume en un perpetuo sueño que le impide hacerse presente de modo carnal. El sueño es, en este caso, como la tijera que corta el hilo de la vida que perpetuará su existencia como niña.

Las bellas duermen en sus bosques; esperando que los príncipes lleguen a despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas, pero pasivas; por tanto deseables. De ellas emana todo el misterio.

Escribió Hélène Cixous⁴¹.

Fallen Woman, (mujer caída), 1982. Marmol. 5,7x 16,5 cm.

E. Krauss, Rosalind; McEvilley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, *Louise Bourgeois*, Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 147.

39. Los cuentos de hadas, surgen de una historia básica en la que la mujer forma parte de un rito. Esta historia se multiplica cada vez que es contada, de modo que cada sujeto la hace suya y crea una nueva historia básica autónoma. El sujeto que la cuenta, analizado desde el posmodernismo, mantiene el carácter abstracto de su narración, la cual es transcultural y transhistórica, a menudo fruto de la negación de la realidad. Véase Barbara Hernstein Smith, *Afterthoughts on narrative*. En *On narrative*, Chicago Press, 1981, pág 217. Varias artistas han retomado esta capacidad de fractalización del relato, para reanudar en el proceso la imagen del tejido. En la obra de Rosemarie Trockel, Deborah Drier ha observado que a través de la representación de la araña en obras como *Untitled 1988*, en la que aparece una araña que cuelga en una vitrina junto a una camisa, se intuye como base la leyenda de Aracne. Deborah Drier, *Woman Spider*, *Artforum*, septiembre, 1991, págs 118-120. Cómo veremos en el apartado *Reflejos de la mitología*, lo mismo sucede en la obra de Bourgeois.

40. El título original es *Sleeping Beauty*, la Bella Durmiente, escrita por Charles Perrault, (en la que se basó la productora Disney para crear su película animada). La versión de los hermanos Grimm, se titula *Zarzarosa, la bella durmiente del bosque*.

41. Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, Ensayos sobre la escritura, Cultura y diferencia, Pensamiento crítico, pensamiento utópico, Anthropos, Editorial del hombre, Barcelona, 1955, pág 17.

Como consecuencia del trabajo que venía realizando Bourgeois en torno al cuerpo femenino, las formas se desarrollan protuberantes y amplias, creciendo en la curva del diseño. *Sleep II 1967*, recuerda a las representaciones prerrafaelitas de la mujer dormida y ausente del mundo real, las cuales precedieron a la imagen de la femme fatale⁴². Esta imagen guarda relación con la fascinación que los artistas del siglo XIX sintieron por la mujer privada de libertad⁴³, lo cual se manifestaba a menudo en la imagen de una mujer desvanecida.⁴⁴

Sleep II, (sueño II), 1967. Marmol. 59,4 x 76,8 x 60,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 58.

42. Sobre la "femme fatale" y los artistas prerrafaelitas véase Erika Bornay, op. cit., pág 95. Véase apartado IV.2.2.

43. Sobre la reclusión de la muchacha adolescente véase Vladimir. J. Proop, *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1994, págs 52-58.

44. Linda Nochlin en su artículo "Perdida y encontrada: una vez más la mujer caída", analiza pinturas de Rosseti y Millais, entre otros artistas que emplean la imagen de la mujer tendida como símbolo de haber 'caído' en la trampa del deseo sexual. Linda Nochlin. *Lost and Found: Once More The Fallen Woman*. En *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, Edited by Norma Broude and Mary D. Garard, Harper & Row Publishers, Icon Editions 1817, N.Y., 1982, pags 221-245.

En cambio, el cuerpo de la mujer en *Fallen Woman* es reducido a una forma cilíndrica sin rastro de los caracteres sexuales, simplificada hasta el punto que de ella sólo parece existir la cabeza, con un rostro bello y pulido. Queda representada la ausencia de la mujer negando la representación de los caracteres sexuales secundarios en un cuerpo aletargado que parece rendir homenaje a la “femme-enfant”, más parecida a la niña que se convertirá en “femme fatale”⁴⁵. *Fallen Woman* alude a la adolescente que en los ritos de primitivas culturas, es segregada con la llegada de la menstruación. Su sexualidad, un tabú que la obliga a desconectarse del mundo⁴⁶, es reflejada en los cuentos de hadas, simbolizada mediante el huso y la rueca⁴⁷ como indicamos en el apartado anterior. Por ejemplo, en “La bella durmiente” se aprecia el estereotipo masculino que subraya el carácter heroico del hombre frente a la mujer, la cual constituye un obstáculo, una frontera. La mujer que duerme desconectada del mundo, anuncia su muerte temporal.

Aunque Propp observe que “... no parece que el cuento contenga ninguna reminiscencia de la influencia política que en otros tiempos ejercieron las sociedades masculinas”⁴⁸, se puede hacer una lectura subliminalmente feminista. Podemos encontrar motivos para creer que en la disposición interna de estos relatos populares⁴⁹, aparece la evocación de la discriminación social de la mujer. Por ejemplo tener el cuerpo sucio o las prendas de vestir manchadas de sangre eran señal de una sexualidad feme-

45. Véase El culto a las niñas y púberes o el aprendizaje de la Femme Fatale. En E. Bornay, op. cit., pág 142-158.

46. Cfr: pág 97. Véase V. J. Propp, op.cit., págs 52-58.

47. Un proverbio hindú confirma esta significación: "...Os lo advierto mujeres, poned en orden vuestras ruecas./ Que las ruedas aladas rueden por el buen camino./...Buen vestido que hace aquí la mujer, con vestido de cinco rayas, rico en hilo;/sano y salvo quién lo vista; bendice el vestido, oh Indra. Citado por J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., pág 895.

48. En cuanto a la relación mito-cuento- rito V. Propp, afirma que “El mito y el relato maravilloso se diferencian no por su forma, sino por toda su función social.” También que “... hay en el cuento determinadas particularidades que no se pueden explicar con el rito”. V. J. Propp, op. cit., págs 30 y 211.

nina negativa y esta imagen se repite en los cuentos medievales formando parte de los personajes de los cuentos y mitos que, a menudo encarnados por una mujer, simbolizan el mal⁵⁰. El oficio del hilado aparece como símil de pureza, pero también de maldad en relación a los conjuros de la brujería.

Respecto a la relación entre tejeduría y terapia en el lenguaje del tejido y la costura, adoptado por algunas escritoras, se trata de hacer constar un mundo cuyas características son consecuencia de la discriminación social de la mujer. Algo que puede enriquecer el análisis de la obra de Bourgeois, es que al mismo tiempo que ella incorpora la aguja y el hilo a sus soluciones escultóricas, otras mujeres, en el terreno literario, han descrito la experiencia de crear con tales herramientas de costura, tratando de descubrir el lenguaje que describe ese mundo ‘a parte’. Un ejemplo del uso del lenguaje de la tejeduría, lo encontramos en Sigrid Undset. Undset tenía una preocupación fundamental sobre la marginación de la mujer y los condicionamientos históricos que la han producido. En su novela ‘Cuatro mujeres’, aparecen referencias a la actividad rutinaria de la costura, homenajando la capacidad creativa de la mujer trabajadora refugiada en una soledad liberada. Escribe del siguiente modo sobre una de sus protagonistas⁵¹:

49. La estructura del cuento de hadas es reflejada por el efecto de transparencia y solapamiento, como apunta Paramio. Ludolfo Paramio, *Mito e Ideología*, Comunicación Serie B, Madrid, 1971, pág 19. En el terreno que nos concierne, el de las labores de aguja, tiene un símil significativo como es la técnica empleada en la producción de colchas. Estas son producto de la superposición de piezas de tela, que se cosen dando lugar a las figuras guateadas que definen el diseño de la colcha. En la película *Donde reside el amor*, basada en la novela de Whitney Otto, la directora Jocelyn Moorhouse, emplea un símil entre la realización de las colchas típicas americanas, la vida íntima de las mujeres y la descripción de un trabajo de investigación que realiza la protagonista de la película, sobre el ritual en el trabajo realizado a mano por mujeres de culturas tribales. En una de las escenas, los folios donde ha escrito su trabajo, vuelan a causa del viento y se desordenan. Aparecen en la pantalla evidenciando las páginas en las que se ha desarrollado el texto sobre los acontecimientos en la vida de las mujeres, en relación a la labor cotidiana. El "hojaldre de los símbolos" diría Barthes. Roland Barthes, *El imperio de los símbolos*, Oscar Mondadori, Madrid, 1991, pág 99. Cfr: pág 338.

50. Un cuento en este caso ilustrativo, es *El Fraile y la Cortesana* de Matteo Bandello, *Cuentos Eróticos Siglos XII a XVI*, Edicomunicación, Barcelona, 1992.

51. Premio Nobel de literatura en 1928, nacida en Dinamarca en 1882. Sigrid Undset, Thjodlf, en *Cuatro mujeres*, Caralt, Barcelona 1978, pág 58.

Y cuando se sentaba sola, por las tardes, en el cuarto de la muchacha, sentía una alegría profunda y tranquila al contemplar las diminutas obras de arte que salían de sus dedos. Con frecuencia se quedaba hasta muy avanzada la noche, porque quería ver cómo resultaba el bordado o el encaje que en aquel momento tenía entre las manos.

Estas palabras expresan la admiración por la labor de aguja como medio donde la mujer se expresa artísticamente. Además, Undset encuentra en el esfuerzo que realiza Helene la metáfora de una protesta cuando escribe: “Continuamente, tenía que enderezar la espalda y tomar aliento. Parecía una queja contra algo”⁵². De alguna manera representa la acción de “escribir el cuerpo”⁵³, a la que se refería Hélène Cixous al hablar de la escritura femenina. Gisela Ecker llama la atención sobre esta actitud de algunas mujeres que, ante la dificultad de mantener su estatus artístico, actuaron a su vez como sujeto y objeto, integrando en la escritura “el discurso de la mesa de cocina”, es decir todas aquellas actividades por las que habían sido discriminadas eran de nuevo utilizadas para crear nuevos significados⁵⁴.

La discriminación de la mujer en el arte, ha sido criticada por algunas mujeres comprometidas con una actitud feminista. Carmen Senabre en *Artículos de índole artístico-feminista*, analiza la crítica de Federica Montseny, quien escribió para la Revista Blanca. Montseny, a raíz del premio de Roma de pintura, ganado por Odette Peulbert, compara los utensilios de pintura con los cotidianamente empleados por la mujer⁵⁵, criticando el empeño de mantenerla alejada de la pintura y las manchas, pero sujeta a los pinchazos de aguja y el desgaste de la lejía.

Podemos considerar que Bourgeois también utiliza este ‘lenguaje de

52. Ibidem.

53. G. Ecker. op. cit., pág 14

54. G. Ecker. op. cit., pág 12

cocina' en el que, por defecto, se incluyen las labores de aguja como recurso para hacer que su trabajo, tanto en su obra plástica cómo en experiencias con otros medios, forme parte integral de su vida como artista y como mujer. En su serie de grabados *Él desapareció en completo silencio 1947*, donde escribió: “una vez un hombre se enfadó con su esposa, la cortó en pequeños trozos e hizo un guisado con ella”⁵⁶; denuncia el maltrato hacia la mujer. También, cuando describe la realización de la obra *La destrucción del padre 1974* se expresa de modo que parece relatar una acción cotidiana, como si explicara una receta de cocina.

Bajé al Washington Meat Market en la Novena Avenida y compré espaldas de cordero, patas de pollo y los metí en escayola blanda. Sumergí todo, luego di la vuelta al molde, lo abrí, tiré la carne y moldeé la forma en látex...Lo construí, aquí en mi casa⁵⁷.

Volviendo a la novela de Undset, ésta reincide en el lenguaje doméstico cuando escribe sobre Helene, quien recuerda el nacimiento y crianza de su hijo:

Esto había ocurrido diez años antes. De ellos no quedaba nada digno de ser recordado, a excepción de las ocupaciones que voluntariamente, y *como defensa* buscó. Fregar, lavar, coser, hacer punto...⁵⁸

Bourgeois y Undset utilizan la referencia al cotidiano trabajo doméstico,

55. Montseny escribió para la Revista Blanca en la 1ª época: 1898-1905 y 2ª Época: 1923-1936. Senabre enmarca la crítica de la discriminación artística en una reflexión de Montseny sobre la maternidad como forma de arte, desechando así la esclavitud y el sometimiento a los quehaceres domésticos y deberes familiares, como únicas características de la maternidad. Pero a esta visión sublimada del arte y de la mujer, acompaña una visión del arte en su faceta revolucionaria, a la que también se suma, como vamos viendo, Bourgeois. Federica Montseny, "las conquistas sociales de la mujer", La Revista Blanca, 2ª época nº55, 1 Sep, 1925, pág 15. En Carmen Senabre Llabata, Por una estética sociológica: la perspectiva anarquista, tesis dirigida por Román de la Calle, Facultad de Filosofía de Valencia, 1987.

56. Sobre 'El desapareció en completo silencio', ver Lynne Cooke. Adiós a la casa de muñecas. L.B: Memoria y Arquitectura. op. cit., págs 65-67.

57. Louise Bourgeois. Statements 1979, Destruction of the father, págs 115-116. Citado por Beatriz Colomina. La arquitectura del trauma. L. B: Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999.

58. S. Undset, op. cit., pág 62. (la cursiva es mía)

como una escapatoria de los problemas sociales en los que se encuentran inmersas, y cómo huida del pasado. Los recuerdos son tamizados y quedan los restos, detalles de acciones cotidianas en la búsqueda de consuelo. Tanto la novelista como escultora, participan de la descripción de la literatura femenina, realizada por Rachel Blau du Plessis: "...una fascinación por el proceso; un mundo horizontal; un mundo descentrado donde el 'hombre' ya no ocupa un lugar de privilegio."⁵⁹ Por lo tanto, la costura tiene un espacio en la expresividad del lenguaje de cocina y se relaciona con conceptos metafóricos del tejido y su estructura, cómo la horizontalidad y la verticalidad.

Pero Bourgeois no enfrenta el mundo horizontal al vertical en su trabajo, aunque sí deja constancia de que existen y a veces se separan para, otras, cruzarse en las imágenes que crea. Para ella "la horizontalidad es un deseo de rendirse, de dormir. La verticalidad es un intento de escapar. Colgarse y flotar son estados de ambivalencia"⁶⁰. Con la verticalidad expresada en sus grabados, a través de escaleras y armazones arquitectónicos en *Él desapareció en completo silencio 1947*, refleja la necesidad de desprenderse de una figura masculina que retrata de manera negativa. Es muy probable que aluda al padre cuyo recuerdo Bourgeois alimenta a través de la protesta ante la incompreensión, creando una imagen, en cierto modo, deformada por el rencor.

La verticalidad se repite en *El Puritano 1990*, otra serie de grabados acompañados de textos en los que describe la ciudad de Nueva York y crea figuras ascendentes en un sencillo ejercicio geométrico. De los grabados del 47 a los del 90, Bourgeois evoluciona en la simplicidad de las formas y

59. Rachel Blau du Plessis. For the Etruscans: sexual difference and artistic production. The debate over a female aesthetics. En Hester Eisenstein y Alice Jardine (eds). The future of difference, Boston, 1980, pág 151. Citado por Gisela Ecker, op. cit., pág 12.

60. Daniel Lelong, Louise Bourgeois Drawings. Robert Miller N. Y. París. 1988. s. n.

He disappeared into complete silence, (El desapareció en completo deseo), 1947.

Grabado y texto, 25,3 x 35,5 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 58.

Conoces el cielo de Nueva York? Deberías, se supone que debe conocerse. Destaca. Es algo serio. Puedes recordar el cielo de París? Que poco fiable, la mayor parte del tiempo está gris, a menudo cálido y húmedo, nunca lo bastante perfecto, complacido entre nubes y sombras; lluvia, brisa y sol a veces arreglándose para aparecer juntos. Pero el cielo de Nueva York es azul, completamente azul. La luz es blanca, un blanco glorioso y el aire es fuerte y también saludable. No es ninguna tontería ese cielo. Es algo hermoso. Es puro.

The Puritan, (El puritano), 1990, texto de 1947.

Grabados coloreados a mano y texto, 66 x 100,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 57.

la claridad de las descripciones. Como en los estructurados relatos, los textos que acompañan a los grabados parecen entrelazarse con las abstracciones espaciales. La línea genera relaciones de intersección y separación de los elementos, al igual que en una estructura vertical y horizontal como la del tejido.

En la obra de Bourgeois se aprecia la reflexión sobre la rutina de la costura en sus funciones doméstica y decorativa, además de en una función expresiva de la mujer como sujeto a través del hecho artístico. También se debe tener en cuenta que en su obra plástica, así como en sus escritos, Bourgeois se manifiesta más o menos cercana a su lado más tierno o el aspecto más mordaz de su carácter, dependiendo del material que emplea. La manipulación de las formas y de la línea, cómo si de un hilo se tratara, se aprecia en sus grabados como comunión entre el texto y la abstracción, característica en la labor de aguja. La transitoriedad del material y la forma, así como la variabilidad de significados, depende de títulos distintos y espacios donde se sitúan, también diferentes. Sirva como reflexión la referencia a la novela de Sylvia Plath, *The Bell Jar*, en la que la autora destaca que para entender el lenguaje artístico se debe nombrar la función que se le da al objeto.

Llevaba una semana trabajando en la alfombra, y yo elogí los pardos y verdes y azules sutiles que destacaban en el trenzado; pero cuando la señora Willard terminó, en vez de colgar la alfombra en la pared, como hubiera hecho yo, la colocó en el suelo en lugar de su estera de cocina, y en pocos días estaba sucia y opaca⁶¹.

Lo que en realidad denuncia Plath, es la situación social de la mujer, que la obligaba a crear dentro de un contexto exclusivamente doméstico, en el que a pesar de tener consciencia de la riqueza plástica de su trabajo, no tenía

61. Sylvia Plath. *The Bell Jar*, Londres, 1963. Citado por S. Bovenschen. op. cit., pág 52.

más remedio que olvidar su valor estético. Bovenshen afirma que el objeto “... nunca podía dejar el reino en que cobraba existencia, permanecía atado al hogar, no podía liberarse e iniciar la comunicación...”⁶².

Tampoco Bourgeois se desprende del hogar que recrea en sus instalaciones provocando la añoranza por el pasado y, con ella, el respeto por el tapiz. Sucede que la tradición difícilmente se olvida y se preserva bajo la influencia de los mitos. Gisela Ecker afirma que⁶³:

El deseo común que subyace a toda militancia feminista se nutre ciertamente del inconsciente... Hay que darse cuenta,..., de que el mito de la mujer que se libra de las condiciones adversas se ha desarrollado él mismo precisamente bajo esas condiciones, que han durado siglos; ...Muchas novelas de mujeres contemporáneas,... contienen cualidades míticas que en ocasiones entran en conflicto con otros niveles del texto.

De modo similar, el tiempo mítico al que se refiere Ecker es para Bourgeois un elemento seguro. Emplea la metáfora de la tejeduría para expresar el tiempo y así representar el pasado como si se sometieran a una estructura. “Los acontecimientos deben encajar como el hilo de un suéter”⁶⁴ nos dice Bourgeois. Hacer punto fue descrito por Ann Anders, en 1976, como una actividad donde cabe la sensualidad, la memoria o la experiencia⁶⁵:

El viejo fue el primero que me hice, yo misma/Ahora demasiado ancho/El apurado tiempo de la experiencia urgente/ Todavía no llena/ Semanas de trabajo y sensualidad/ No divididas en días y noches/ Solas o entretejidas con muchas otras/ El aumento y la disminución de la tensión/Atestiguan la densidad en la memoria/ Traída hasta aquí de nuevo la amplitud aparece/ Los pliegues rinden testimonio desde el principio/ Más delgada, la experiencia más fragmentaria/Los puntos lisos se convierten en un difícil cable,/ Que crece hacia arriba y pierde fuerza , /Aunque tejí estrechas rayas de azul en el gris,/Apenas hubo suficiente lana.

A través de los personajes de las novelas o las reflexiones sobre la

62. Citado por S.Bovenschen, op. cit., pág 53.

63. G. Ecker. op. cit., pág 15.

64. Jerry Gorovoy; pandora Tabatai Asbaghi. Fondazione Prada, op. cit., pág 252.

actividad propia de la costura, el lenguaje acerca la realidad artística a la social y descubre el interior de la mujer, de modo que se independiza de las impresiones e imposiciones masculinas⁶⁶. Virginia Woolf consideró a principios del siglo XX que “... hasta muy recientemente, las mujeres eran en la literatura, creación de los hombres”⁶⁷. A partir de esta afirmación, la independencia de la mujer en la literatura fue mayor y se allanó el camino de la mujer hacia su creciente participación artística y literaria, en un intento de comprender las aportaciones de otras mujeres.

Sigrid Weigel en ‘la mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres’, plantea, no una negación de la mirada por considerarse masculina, tal y como Luce Irigaray defiende, sino que cree en la necesidad de desarrollar una mirada ‘propia’ que ‘necesita unos ojos agudos para entender el lenguaje de otra mujer’⁶⁸. Sigrid Weigel halla en la literatura:

las formas de producir lo ‘femenino’... para reconocer los patrones y las imágenes... eternamente recurrentes y autopetruadas en la feminidad... El camino que describe, comprende y expresa esta experiencia, constituye la búsqueda de la escritura y de la vida de la mujer como un sexo auténtico...⁶⁹.

Un ejemplo ilustrativo al respecto es el de Tita, el personaje principal de la novela *Como agua para Chocolate* de Laura Esquivel, quien teje mientras sufre por una relación imposible con su cuñado. El verdadero dolor aparece cuando se siente dependiente de ese sufrimiento y no es capaz de superarlo, llegando a una situación psicológica y física extrema en la que la enfermedad aparece. Será rescatada del aislamiento por su doctor

65. On unravelling and reknitting a sweater. (sobre destejer y volver a tejer un jersey). Ann Anders, 3 de Septiembre de 1976. Citado por Silvia Bovenschen en Gisela Ecker, op. cit., pág 53.

66. Recordemos que Heide Góitner-Abendroth defendió una estética matriarcal en la que el arte y la vida quedan totalmente unidos y, a través de esta comunicación, la mujer se expresa siendo consciente de su propio sexo. Heide Góitner-Abendroth., op. cit., pág 99.

67. Virginia Woolf, *Women and Fiction*, Collected Essays, Vol II, York, 1967, pág 146. Citado por S. Bovenschen, op. cit, pág 49.

68. Sigrid Weigel. *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*. En Gisela Ecker, op. cit., pág 96

69. *Ibidem*

y amigo, que la aleja del entorno cotidiano, abandonando la finca donde vivía Tita en un carro tirado por caballos. Esquivel describe así la escena⁷⁰:

Chencha, corriendo y llorando a su lado, apenas alcanzó a ponerle a Tita en los hombros la enorme colcha que había tejido en sus interminables noches de insomnio. Era tan grande y pesada que no cupo dentro del carruaje Tita se aferró a ella con tal fuerza que no hubo más remedio que llevarla arrastrando como una enorme caleidoscópica cola de novia que alcanzaba a cubrir un kilómetro completo. Debido a que Tita utilizaba en su colcha cuanto estambre caía en sus manos, sin importarle el color, la colcha mostraba una amalgama de colores, texturas y formas, que aparecían y desaparecían como por arte de magia entre la monumental polvareda que levantaba a su paso.

Como estamos demostrando, en la descripción de la obra tejida se confiesan sentimientos adversos y la necesidad de superar el dolor. Judith Tinkle, una tejedora de colchas, describió así su trabajo⁷¹:

Por alguna oscura y perversa razón, cortar grandes piezas de tela en piezas pequeñas y entonces unir las para formar una mayor, en un ciclo de construcción y reconstrucción sin fin, me agrada. La economía y la función juegan un gran papel en la realización de colchas, y estos conectan con profundos y conservativos instintos.

Tras estas reflexiones, y aunque sabemos que Bourgeois no cree en la existencia de una arte femenino, podemos afirmar, tal y como hemos ido descubriendo, que participa en la búsqueda de la autenticidad de la mujer. Como otras mujeres, desde su plástica, encuentra caminos que seguir y en los que perseguir ese objetivo. Uno de ellos, dígame principal, la une al grupo de artistas que reflexionan sobre la tejeduría y el texto. Sirvan como apoyo a estas reflexiones dos ejemplos que nos brindan Elena del Rivero y Aurelia Muñoz. Siendo entrevistada por Juan Carlos Rego en 1998, Del Rivero explicó así su proceso de trabajo⁷²:

70. Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1990, pág 91. La versión cinematográfica, dirigida por Alfonso Arau, interpreta esta escena con gran realismo y belleza, destacando la simbología de la larga manta arrastrada en el camino.

71. Citado en Setsuko Segawa, *New Wave Quilts Collections II and 32 International Artists*, Mitsuka Suiko Shoin Publishing Co, Ltd, Japan, 1992, pág 81.

Estoy en la isla, desarraigada, ¿qué otra cosa puedo hacer más que escribir? Utilizo hilo, de manera que más que escribir es bordar, y con este vocabulario secreto y ancestral voy hilvanando ideas y pensamientos.

...

Utilizo el hilo, así como materiales perecederos, frágiles como la vida. Pero también hago uso del hierro cuando necesito transmitir otra idea. El bordado y el tejer contienen infinitas lecturas y metáforas para mí. Por una lado me entroncan con un que hacer ancestral propio de mujeres nunca consideradas e ignoradas. El tejer cartas, es para mí escribirlas, hilar pensamientos, crear una red imaginaria que nos una con nuestro inconsciente para, finalmente, vomitar algo que es universal, una sabiduría única, ...

Y de un modo más poético, Aurelia Muñoz acompaña su obra⁷³:

“Caer en la trampa/Dejarse atrapar por la red/Tejer y destejer/ Atar y desatar nudos/ Desenredar el hilo y el orillo/ Desenmarañar el pelo hirsuto de yute/ Trenzar y fijar la estructura/ Construir sobre el apoyo de la trama/ Traspasar al otro lado de la malla/ Descifrar los juegos de hilos que hacen los niños con las manos/ Leer los ‘quipos’ con los que cuentan los indios peruanos/ Luego ponerle puertas al viento/ Sentarse bajo la blanca protección de la tienda/ Dejarse llevar por el gemido de la cama/Y, siempre, la mar de fondo’.

Los dibujos de Bourgeois, reflejan su reflexión gráfica sobre el tejido y a la vez sobre lo que este tejido significa. En ellos la línea caligráfica tan solo pretende representar un fragmento dentro de su intrincado mundo simbólico. Hablamos de dibujos sobre papel realizados con tinta. Uno de ellos, *Eccentric Growth 1960*, muestra lo que parece ser la estructura de una pieza tejida en el que las líneas presentan un significativo color rojo, que pudiera relacionarse con la menstruación⁷⁴.

Ruth Scheving en su estudio sobre *Penélope y la Historia Desenmarañada*, hace referencia a Roland Barthes afirmando que mientras

72. Entrevista de Juan Carlos Rego a Elena del Rivero. *Arte y Parte*, Revista bimestral de información artística, nº 17. Octubre- Noviembre, 1998, págs 50-56.

73. Aurora Muñoz. Exposición en el Museo Provincial de Tarrasa. 25 Junio-12 Julio 1981. Con este poema, la artista hace referencia a antiguas culturas como la del pueblo Indio Americano, cuya cultura ha sido revalorada en los Estados Unidos y en Europa, y su arte retomado por el Fiber Art. También hace referencia a mitos como el de Penélope o Aracne.

74. Además de considerar una posible relacion con el flujo menstrual, el color rojo era asociado a la prostitución en el siglo XVII. Las medias rojas eran símbolo de la mujer prostituta. Véase *Hidden Meanings in 17th century paintings*, Visor del Rijksmuseum de Amsterdam, pág 4.

Barthes habla de la teoría del texto como hifología (hifos en el tejido y la tela de araña), Nancy Miller habla de aracnología, que define como⁷⁵:

... una actitud crítica que se interpreta contra el tejido de indiferenciación para descubrir la incorporación al texto de una subjetividad determinada por el género, para recuperar dentro de la representación el emblema de su construcción.

"Texto quiere decir tejido", afirma Barthes⁷⁶:

...nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido- esa textura-el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela.

Eccentric Growth, (crecimiento excéntrico), 1960. Tinta sobre papel. 24 x 33 cm.

Crone,Rainer; Graf Schaesber, Petrus, *Louise Bourgeois. The Secret of the Cells*, Prestel-Verlag, Múnich, 1998, pág 89.

75. Nancy K Miller. *Arachnologies: The Woman, the Text and the Critic*, en *Subject to Change: Reading feminist Writing*, Columbia University Press, 1988, pág 80. En Katy Deepwell. op cit., pág 326.

76. R. Barthes, op. cit., pág 104. Sobre la relación tejido-información véase Sadie Plant, op. cit., págs 70 y 71.

Riko y Hunichi Arai, *La telaraña de Raschel; La seda tejida de Raschel*, 1998.

Setsuko Segawa, *New Wave Quilts Collections II and 32 International Artists*, Mitsuka Suiko Shoin Publishing Co, Ltd, Japan, 1992.

Théa Bernard, *Malla*, 1984.

Setsuko Segawa, *New Wave Quilts Collections II and 32 International Artists*, Mitsuka Suiko Shoin Publishing Co, Ltd, Japan, 1992.

En realidad, las ideas de Miller y Barthes no se oponen porque la incorporación de la subjetividad al texto también supone cierta pérdida de la neutralidad del sujeto. Si reflexionamos sobre el neologismo de Miller, la disolución del sujeto se sustituye por el hallazgo del mismo, es decir, el descubrimiento de la mujer. Su aracnología, como modo de describir el texto, subscribe el mito de la mujer creadora, tejedora, el mito de Aracne, según una subjetividad condicionada por el género. En cualquier caso, desde la transgresión del mito o apoyando su perpetuación, se pretende definir a la mujer. Bourgeois se halla a caballo entre ambas posturas, por otra parte difícilmente desligables, participando en la búsqueda y ubicación de la feminidad.

III.2.3. El “Fiber Art”

En este apartado ubicamos la obra de Louise Bourgeois en el contexto de los artistas que han investigado sobre el tejido y que pueden catalogarse como representantes del arte textil o de fibra. Destacamos que con esta modalidad artística, llamada también "Fiber art", se rompe con la dicotomía arte-artesanía lo cual vamos descubriendo como una característica del trabajo de Bourgeois⁷⁷.

En los años 40, cuando ya su madre había muerto, Bourgeois se había trasladado a Nueva York con su marido, Robert Goldwater. En aquel entonces, la artista combinaba la pintura y el grabado con la realización de tapices. En 1943 recibió un premio⁷⁸ por un tapiz presentado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y en 1945 expuso seis piezas en el mismo lugar con motivo de la muestra Textile Design (diseño textil). Tal organización del espacio compositivo en sus pinturas, proviene de las abstracciones geométricas, ricas en simbología, que abundan en los tejidos de antiguas culturas orientales.

En 1949, otra artista que había investigado en el arte textil⁷⁹, expuso también su trabajo individualmente en el mismo museo y, en 1980, coincidiría con Bourgeois en la Galería E. Lorenze Borestein de Nueva Orleans, junto a otros artistas. Hablamos de Annelise Fleischmann, nacida en Alemania en 1899, conocida como Anni Albers por su matrimonio con el

⁷⁷. En 1945 se publicó un artículo en el que sus primeras pinturas, entre las que se encuentra *Natural History 1944*, se consideraba eran influidas por arte textil clásico americano, ya que estaban compuestas a modo de rejilla. Véase Judith K. Reed Exhibition Review, *Art Digest* (N.Y), vol 19 (Junio 1945), pág 31. Citado por D. Wye, op. cit., pág 16.

⁷⁸. Fue premiada junto a Alexander Calder y André Masson.

⁷⁹. Robert Goldwater, marido de Bourgeois, junto con René D'Hanoncourt, escribe un artículo en referencia a la obra de Anni Albers en 1949. "Modern Art in your Life". *Museum of Modern Art Bulletin* 17, núm 1.

también artista Josef Albers. Esta artista dirigió un taller de tejido en la Bauhaus entre 1930 y 1933, partiendo del vínculo entre la naturaleza y el tejido en sus investigaciones plásticas, ampliando las posibilidades del material y de la fibra. Ya desde 1924, había publicado varios artículos sobre este tema⁸⁰, como producto de sus investigaciones sobre la relación entre la pintura, el diseño y el tejido.

En aquellos primeros años del siglo XX, la abstracción impulsó el arte textil con la influencia del precedente Art Nouveau⁸¹. Artistas como Sonia Delaunay(1885-1974) o Sophie Teaeuber-Arp(1889-1943), habían acercado la moda a la pintura y esta al diseño del tejido, que se basaba en composiciones abstractas como en los tradicionales diseños de colchas⁸². Todo ello contribuiría a que en los años 60, se desarrollara en América la que se ha denominado “cultura textil”⁸³, que promovió el interés por las técnicas provenientes de antiguas culturas, iniciándose un proceso de conceptualización del tejido. También en Europa, la tejeduría comenzó a cobrar un mayor interés, gracias a Jean Lurçart, quién inició la Bienal de Tapicería de Lausana en 1962⁸⁴. En España han destacado artistas como Grau Garriga o Aurelia Muñoz⁸⁵, los cuales tienen afinidad con Bourgeois, en cuanto a tema, técnica o plasticidad.

80. Véase *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*, Smithsonian Institution Press, Washington. D.C., 1985, págs 136-137.

81. Véase *El modernismo, la abstracción y la nueva mujer 1910-1925*. W. Chadwick, op. cit., págs 236-264.

82. Cfr: págs 337.

83. Véase Chloë Colcherter, *The new textiles. Trends + traditions*, Thames and Hudson, London, 1991, pág 16.

84. Francia tuvo protagonismo en esta empresa por la renovación de su tradición tapicera en las manufacturas nacionales de Beauvais y Gobelinos, las cuales hicieron encargos de cartones a artistas como Dufy, Léger, Miró, Picasso o el propio Lurçat. En la Europa oriental, la producción fue realizada principalmente por Checoslovaquia, Yugoslavia y Polonia. Varios fueron los artistas varones que optaron por crear desde la tejeduría; entre ellos el estadounidense Lawrence Paul Kirkland, el polaco Antoni Starzewski y el español Josep Grau, que compartieron protagonismo con la estadounidense Rebeca Medel, la polaca Matgorzata Kamisnka-Skiba, la suiza Lisa Rechsteiner y las españolas Aurelia Muñoz y Maria Asunción Reventós, entre otros.

Anni Albers, *Pictorial Weaving*, (tejido pictórico), 1957.

The Woven and Graphic Art of Anni Albers, Smithsonian Institution Press, Washington. D.C., 1985, págs 136-137.

Sophie Taeuber- Arp, *Composición vertical-horizontal*, 1916-1918.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 253.

Sonia Dealnuay, *Manta*, 1911.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 244.

La obra de Louise Bourgeois por lo tanto, se desarrollaba en un contexto histórico-artístico favorable para albergar presupuestos en torno a la tejeduría, que tenían además fines feministas. Chadwick ha destacado varios factores que tuvieron lugar a partir de los 70 para que este fenómeno tuviera lugar. Socialmente se levantaron protestas contra la guerra de Vietnam en Los Estados Unidos por lo que se crearon asociaciones de mujeres que además reivindicaban los derechos de los grupos marginados por razones sexistas y racistas. En el arte destacó el movimiento “Pattern and Decoration”, con artistas como Joyce Kozloff y Miriam Shapiro que investigaron en la línea iniciada por Delaunay y Teaeuber-Arp. Shapiro denominó a sus obras “feminajes”, una combinación de técnicas como el ganchillo, el collage con telas, el apliqué y la pintura, haciendo homenaje a “los reinos pre-estéticos” de Silvia Bovenschen⁸⁶.

El debate entre arte y artesanía, que provocó discusiones sobre qué debía ser expuesto en una galería y por quién⁸⁷, fue traducido en obras como *La cena 1978* de Judy Chicago, que se oponía a las representaciones impuestas de la mujer basadas en la definición de la feminidad que surge de la construcción social del género⁸⁸. Estaba formada por un triángulo equilátero de 15 cm de lado aproximadamente, con 39 asientos correspondientes a mujeres conocidas en la historia y personajes de leyenda; nombres que también aparecían en el suelo de azulejos sobre el que se levantaban los asientos. En cada uno de ellos había un plato de cerá-

85. Grau Garriga y Aurelia Muñoz, son artistas especializados en el tapiz incorporando materiales inusuales a la escultura. Respetando la tradición de la tejeduría, han ofrecido nuevas perspectivas en torno a la representación de la mujer y las experiencias femeninas, así como la reflexión sobre los géneros masculino-femenino. La aproximación entre Miró y Bourgeois con respecto a la valoración del tapiz, también se debe considerar, pero se concreta en las influencias surrealistas, por ejemplo en la representación de la mujer en *Mujer 1977*, tapiz realizado por Josep Royo, según maqueta de Miró. Véase Rosa María Malet, Joan Miró, Poligrafía, Barcelona, 1983, pág 134.

86. Cfr: pág 24.

87. Sobre oposición entre demandas feministas y arte, véase S. Bovenschen, op. cit., pág 50.

88. Véase W. Chadwick, op. cit., págs 330-337.

Judy Chicago. *La cena*, 1974.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 344.

Miriam Shapiro. *Anatomía de un kimono*, 1976.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 337.

mica decorado con un motivo central, diseñado por Chicago, que simbolizaba a la mujer que honraba, acompañado de una copa sobre el tapete bordado a mano. Sobre esta obra, Joan Key estima⁸⁹ que:

Imponer representaciones no deseadas del cuerpo femenino como forma de oposición puede provocar solamente una reacción negativa, y esto no es progreso. *Dinner Party* de Judy Chicago, es una valiente tentativa de emplear esta estrategia exhibiendo versiones llamativas y altamente estilizadas de los genitales femeninos, pero en realidad no ofrece ninguna solución ni al sufrimiento de la exclusión de las imágenes ni al sufrimiento de la inclusión sólo en circunstancias extremadamente limitadas.

Pero más allá del debate sobre lo erótico o pornográfico, se extiende la discusión sobre el género de los materiales que implica la controversia entre artes mayores y menores. La crítica feminista ha juzgado su distanciamiento, considerando que se trata de una excusa sexista para evitar que la mujer tenga protagonismo en la escena artística. Gisela Ecker comentó, sobre el debate feminista acerca del arte y los oficios en los 80 que⁹⁰:

... ha aumentado la conciencia de los problemas que surgen cuando se cuestionan jerarquías de valores imperantes, y revela que no es suficiente invertirlas... Es necesario plantear toda la ambivalencia de estas cuestiones, más que intentar una solución conciliadora pero ocultista.

La situación, entonces, era confusa y los elementos de juicio no estaban suficientemente definidos. Chadwick se pregunta⁹¹:

¿Por qué el uso de los cordajes por Eva Hesse se exponía en galerías de 'arte', mientras las piezas de cordaje de Claire Zeisler se quedaban para las galerías de 'artesanía'?". Puesto que algunas distinciones entre 'arte' y 'artesanía' parecían venirse abajo, o por lo menos chirriarles los ejes ¿por qué

89. Joan Key, Los modelos de la práctica pictórica: ¿Demasiado cuerpo?. En K. Deepwell, op. cit., pág 270. También en W. Chadwick, op. cit, pág 344 y 346.

90. G. Ecker, op. cit., pág 11.

91. Hace referencia Chadwick a la exposición 'Enredo deliberado', en la Galería de la Universidad de California en los Ángeles, la cual favoreció el desarrollo internacional del arte con fibras, es decir del Fiber Art, y en la que destacaron artistas como C. Zeisler, Leonore Tawney, Sheila Hicky y Magdalena Abakanowicz. Dicha exposición incitó a varios críticos a rechazar la dicotomía arte-artesanía. W. Chadwick, op. cit., pág 333.

determinadas mujeres preferían continuar creando dentro del 'proceso estructural de la tela', mientras que otras trataban de abolir la distinción entre 'arte' y 'artesanía'?

Lo cierto es que aún pesaba la discriminación de la mujer en la escena artística lo cual obligó a varias mujeres a presionar políticamente para que la situación cambiara⁹². Acciones de protesta ayudaban a que la mujer tuviera su sitio en el arte, pero continuaban muchas de las dudas, retardando el proceso de inserción de la mujer artista, o tal como sugeriría Chadwick: artesana. En cualquier caso, a finales de la década de los 70, no existía una clara definición del arte de las mujeres, es decir si una mujer se había manifestado artísticamente, exponiendo con sus compañeros artistas en galerías y tenía éxito, de algún modo se le exigían temas relacionados con la mujer, aunque ella quisiera ser artista independientemente del movimiento feminista. Bovenschen afirmó que⁹³:

la oposición entre las demandas feministas y la producción artística es, todavía hoy, la tarea particular que se proponen aquellas mujeres que se han atrevido a aventurarse en el trabajo artístico, y sin embargo, han logrado no traicionar a su sexo en el proceso, a pesar de todos los obstáculos y la resistencia que han encontrado.

Debemos tener en cuenta que este es el marco en el que se desarrolla el trabajo de Bourgeois, y que ella es un ejemplo de el/la artista capaz de superar las dicotomías. Su trabajo no puede clasificarse dentro de un movimiento, pero claramente aporta al "Fiber Art" emergente en la década de los 70, cuando surge un interés por las técnicas empleadas mayoritaria-

92. Lucy Lippard, Faith Ringgold, Poppy Johnson y Brenda Miller fundaron en los comienzos de la década de los 70, el Ad Hoc Committee of Women Artists. En la Corcuran Gallery, en 1971, se celebró la primera conferencia nacional sobre la mujer en las artes visuales. El año anterior se habían reunido varios piquetes en protesta por una exposición en la que no se había aceptado a ninguna mujer, y en la que participaban exclusivamente 22 hombres. En 1972, Faith Ringgold creó un grupo para la liberación de artistas negros, WSABAB, 'Women Students and Artists for Black Art Liberation' (Mujeres estudiantes y artistas para la liberación del arte negro). En 1973, tuvo lugar una exposición de 500 trabajos seleccionados y repartidos por varios museos en Nueva York, denominada 'Women Choose Women' (las mujeres eligen a las mujeres).

93. S. Bovenschen, op. cit., pág 50

riamente por mujeres, una fuente estética importante. Mientras se argumenta sobre los objetivos de la teoría feminista del arte, siendo las opiniones divergentes acerca del lenguaje que emplea la mujer, en el cual se unen estética y praxis, Bourgeois ofrece la experiencia de varias décadas planteándose cómo encontrar el mejor medio de expresión para retratar un mundo pasado, en el que el arte del tapiz era el escenario habitual.

Bourgeois incorporó en su obra, sin temor, reflexiones sobre la plasticidad de la aguja y el hilo, que bien podrían ser el foco de atención para la crítica de teóricas como Elizabeth Lenk o Shulamith Fireston. La primera, no defendía las técnicas tradicionalmente consideradas femeninas, ni creyó que la estética feminista pudiera ser un retorno a los elementos típicamente ‘femeninos del arte’, es más que ‘la función estética sea lo mismo que la acción social’⁹⁴. Fireston, que pretendía la existencia de un arte exclusivo de la mujer, creyó que “se necesitaría negar toda la tradición cultural para que las mujeres produjeran un verdadero arte femenino”⁹⁵. Bourgeois no descarta el retorno a la tradición de la tejeduría, pero su trabajo tiende a hacernos creer que todavía existe una razón para plantear una crítica a posturas esencialistas.

Una posición que puede alumbrar la relación entre Feminismo y Fiber Art es la de Silvia Bovenschen, a la que ya nos hemos referido. Bovenschen, quién cuestionaba que el arte realizado por mujeres pudiera definirse dentro de los parámetros de la feminidad, enmarcados en la tradición artística, valoró, precisamente, la tradición en la que la mujer se había visto envuelta realizando todo tipo de tareas domésticas. Sus “reinos pre-estéticos”, abrieron una brecha, como reflexión en torno al género y la

94. Elizabeth Lenk, *La mujer reflejo de sí misma*. En G.Ecker, op. cit., pág 59.

95. Shulamith Fireston, *The Dialectic of Sex*, N.Y, 1970. Citado por Silvia Bovenschen en G. Ecker, op. cit., pág 31.

tradicción en el orden masculino que impone el patriarcado. El uso de técnicas como la costura, que habían sido menospreciadas por la elite artística, constituiría un ejercicio reivindicativo.

En los 80, Griselda Pollock y Rozsika Parker coinciden con Silvia Bovenshen en la valoración de la artesanía, pero plantean la contradicción que suponía el empleo de las labores de aguja, las cuales se identifican con la feminidad impuesta a la mujer⁹⁶. Afirman que la división entre arte y artesanía, pudo ser causada no sólo por la diferencia de clase sino por la categorización social.

Al descubrir que la feminidad podría ser un traje hecho a medida como pilar del orden económico y social, se cuestionan su naturaleza y significantes. Esto produce la atención sobre la labor de aguja que tradicionalmente ha ocupado un lugar preferente en la escala de actividades que significan feminidad. Parker y Pollock, a principios de la década de los 80, exponen la idea de que las feministas han reaccionado en contra de la jerarquía en el arte que las discrimina, tratando de valorar el trabajo artesanal de las mujeres. Griselda Pollock, a raíz de su reflexión sobre la modernidad y los espacios de la feminidad, concluye que⁹⁷:

Es relevante entonces desarrollar análisis feministas de los momentos fundadores de la modernidad y el modernismo, para discernir sus estructuras sexualizadas, para descubrir resistencias pasadas y diferencias, para examinar como las mujeres productoras desarrollaron modelos alternativos para renegociar la modernidad y los espacios de la feminidad.

96. G. Pollock: R. Parker. op. cit., pág 51. Pollock estudia a Charles Baudelaire cuando trata de definir a la mujer y deduce que la feminidad no resulta ser "la natural condición de las mujeres. Es una construcción ideológica de significados, variable históricamente, para el signo m-u-j-e-r". Este signo se produce por y para otro grupo social, el de los hombres, que crea este "otro", la mujer, convirtiéndose así en "ídolo", en palabra carente de significado. G. Pollock, op. cit., págs 71. Baudelaire define así a la mujer: "Es una especie de ídolo, estúpido tal vez, pero deslumbrante, hechicero, que mantiene los destinos y las voluntades objetos a su mirada." Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Colección Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Caja Murcia, Murcia, 1995, pág 118.

97. G. Pollock. op. cit., pág 91.

Según Pollock es necesario fomentar medios para representar mujeres como productoras culturales mientras que, al mismo tiempo, se ocupan de estructurar sus vidas y su trabajo, lo cual es un tema principal de la feminidad. Sin embargo, aquí también hay un problema⁹⁸: la feminidad, no debe ser presentada como el origen de su obra ya que, enfatizar la construcción social de la feminidad respecto a la familia, anteponiéndola al arte, provoca que la práctica artística de las mujeres sea tan solo un reflejo de ese rol social.

Como consecuencia de estas reflexiones, en la década de los 80, se continuó prestando atención a la relación entre labor de aguja y feminismo. En 1982, se celebró la exposición "*Quilting*", "*Pathwork*" y "*Appliqué*", 1700-1982, *La costura en la vida de las mujeres* en The minorities, Cilchester y Aberystwyth Art Center. En 1983, tuvo lugar la exposición *Las mujeres y los textiles: sus vidas y su trabajo* en el Battersa Arts Centre. También en el mismo centro, en 1986, se celebró la exposición *Punto: un arte común*. En 1988, tuvieron lugar dos exposiciones en Manchester, en The Withworth Art Gallery y en Cornerhouse respectivamente, bajo el título *La puntada subversiva*. Una de ellas fue *El bordado en la vida de las mujeres 1800-1900*, la otra *Mujeres y tejidos en la actualidad*. La primera exposición mostraba el trabajo de mujeres que vivieron en aquellos años, gracias a la investigación de Jennifer Harris, mientras que la segunda representaba una relación más actual de las mujeres con los textiles, realizado por Pennina Barnett junto a Bev Bytheway. Ambas exposiciones exploraban las ideas expuestas por Rozsika Parker en 'The Subversive Stitch: Embrodery and the making of the femenine' *La puntada subversiva: el bordado y la construcción de la feminidad*, publicado en 1984⁹⁹.

98. G. Pollock, op. cit., pág 84.

99. Pennina Barnett, Reflexiones a posteriori sobre la organización de 'La puntada subversiva'. En K. Deepwell, op. cit., págs146.

Los 90, por lo tanto, son como una recapitulación de los planteamientos en anteriores décadas. En 1998, se publica ‘Nueva Crítica Feminista del Arte. Estrategias Críticas’ por Katy Deepwell. Los ensayos aquí elegidos, siguen planteando el conflicto que para la mujer supone la disociación de técnicas tradicionalmente asignadas a su sexo. Se sigue considerando que la mujer artista está muy influenciada por el feminismo y el postmodernismo, con los que se ha comprometido casi por defecto. La exposición ‘La Puntada Subversiva’, supuso una revaloración de las mujeres que habían practicado las labores de aguja como praxis artística, al igual que lo hicieran algunos hombres.

Finalizando, volvamos a reflexionar sobre la obra de Judy Chicago *La cena*; Pennina Barnett se plantea, si es posible hablar de ‘actividades de mujeres’, ‘mujeres’ o incluso ‘mujer’ como categoría fija¹⁰⁰. A pesar de esta imprecisión, las opiniones esencialistas continúan estando vigentes. Janis Jefferies en su ensayo “Texto y tejidos: tejer cruzando fronteras”, demuestra el vínculo del tejido a lo femenino, siguiendo la trayectoria de Heide Göttner-Abendroth en sus investigaciones sobre el arte matriarcal, o Silvia Bovenschen sobre los reinos pre-estéticos. Las mujeres que investigan en esta línea se basan en Julia Kristeva, quién considera que en algunos momentos de la historia ‘La locura, lo sagrado y la poesía estallan entrando en los ordenes sociales’. Janis Jefferies lo expresa del siguiente modo¹⁰¹:

Durante estos periodos ‘anormales’ de ruptura, el discurso artístico dominante se satura en la vanguardia de un momento ‘transgresor’ que, en mi opinión, puede rastrearse en el problemático género del ‘arte textil’, cuya categoría se puede hacer casi infinitamente elástica... Cubriendo las paredes y el suelo, el techo y los rincones, las ‘históricas’ combinaciones de procesado y trabajo de tejer, se extienden por el espacio y liberan ‘lo femenino’ de su alienada localización en los márgenes del inconsciente.

100. P. Barnett, op. cit., pág 151.

101. Janis Jefferies, Texto y tejido: tejer cruzando fronteras. En K. Deepwell, op. cit., pág 285 y 286.

Por lo tanto concretamos que en los 90 se confirma la existencia de un género artístico o tendencia, el “Textile Art” (Arte textil) o “Fiber Art” (Arte de Fibra), que se halla en el límite entre los géneros clásicos. Sarat Maharaj, considera estos términos inconclusos, por su carácter fronterizo, propio del periodo postmoderno. La “bordicidad”¹⁰² a la que se refiere Maharaj, surge ante la extensión del termino fibra, -que tanto puede significar hilo de lana, seda o algodón, como filamento metálico-, a otros terrenos.

El “Fiber Art” también tiene que ser definido según su proximidad a las reflexiones sobre ecologismo, además de considerar los múltiples solapamientos que se producen con la moda, la escritura, la mitología y la psicología. Pero destacamos sobre todo su relación con el momento transgresor del que habla Jefferies, ese que conecta con una necesidad de liberación en el discurso artístico, el cual requiere una respuesta terapéutica. En este contexto ubicamos la obra de Bourgeois.

102. Sarat Maharaj, *Arachne's Genre: Towards Inter-Cultural Studies in Textiles*. (Journal of Design History). 4.2, 1991, pág 93. En K. Deepwell. op. cit., pág 155.

III.2.4. *Limitando con la moda*

No sólo es anecdótico que el estudio de Louise Bourgeois esté situado en una antigua fábrica de ropa. La relación de Bourgeois con la moda adquiere un valor simbólico desde que, de niña, sus padres competían por su cariño regalándole vestidos de los mejores diseñadores, como Coco Chanel o Paul Poiret¹⁰³. Su obra está llena de connotaciones con relación al vestido que ayudan a profundizar en el creciente acercamiento del arte y la moda¹⁰⁴. Además, el contacto de Bourgeois con los espacios urbanos, la impresiona tras su llegada a la ‘La Gran Manzana’, en 1938. Éste es también motor de su interés por conservar la tradición unida al progreso. Siempre abierta a cualquier experiencia plástica, su obra se nutre de una fuerza imaginativa que proviene, precisamente, de esa conjunción entre lo rústico y embrionario de su vida, con lo estilizado y desarrollado.

A partir de su encuentro con la urbe, Bourgeois recuerda con más fuerza la relación con sus padres unida a la labor de aguja. En un intento de recuperar sus recuerdos y experiencias, decide incorporar a su imaginería los significantes adecuados dentro de una tradición personal involucrada en la tejeduría. Desde la heterogeneidad, la mezcla de fibras y el empleo de los materiales adaptándolos a su discurso personal, Bourgeois permite la oposición entre los hilos y el material. Así, la tela se combina con la cera,

103. Marie-Laure Bernadac, *Behind the Tapestry*, en *Oeuvres Recentes*, Serpentine Gallery, London, 1999, pág 15.

104. Louise Bourgeois ha destacado de su biblioteca los libros relacionados con la costura y la moda. Entre ellos se encuentran: *The New Dressmaker*. The Buttlenick Publishing Company; London, Toronto, París, N.Y, 1921, *la Révolte des passements* (reeditado); M. Rueg-Hummel and M.Bott-Quiby; *Manuel Méthodique et Pratique de Couture et de coupe*. Gêneve, R. Buckhardt, 1910; *The Singer Manufacturing Co, Instructions for Using Singer Electric Sewing Machine* (sin fecha); Roland Barthes, *Systeme de la Mode*, París, éditions du Seviril. Paulo Herkenhoff. *Louise Bourgeois: Architecture and High Heels*, en el catalogo de la XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo, Fundacao Bienal de Sao Paulo, 1996. Citado por Luise Neri. *The personal Effects of a Woman with no Secrets* en *Louise Bourgeois Oeuvres Recentes*. op. cit., pág 83.

la madera o la lana, en una conjunción donde las diferencias prevalecen.

Como producto de este escenario a caballo entre lo moderno y lo postmoderno, el arte y la moda se unen en el trabajo de Bourgeois. Este vínculo compartido por muchas artistas que han querido experimentar más allá de lo tradicional, como extensión de su trabajo con el tejido, ha sido motivo de varias exposiciones, entre ellas, la organizada por Fran Cotel y Marian Schoette en la Ikon Gallery de Birmingham, que recorrió varias sedes en Gran Bretaña entre 1986 y 1988. En esta exposición titulada 'Vestimenta Conceptual' participaron 23 artistas que rechazaron la distancia entre la artesanía, el tejido y las bellas artes¹⁰⁵.

Gracias al feminismo, se promovió un cambio en la situación socioeconómica de la mujer lo cual ha repercutido en el mundo de la moda, convirtiéndose en un instrumento de revolución. En este complejo terreno, tanto el hombre como la mujer son considerados, en ciertos momentos, tan solo un objeto de belleza. La publicidad y el esplendor de las pasarelas, crean un mundo ficticio donde, por un momento, todo es posible en torno al travestismo y el disfraz. Los modelos aparecen como seres asexuados o andróginos, en un espacio aplaudido, donde la atracción visual logra anestesiar el sentido crítico. La ambigüedad en la moda reside precisamente en esa dualidad que la define entre la transformación social y la superficialidad material¹⁰⁶.

En este escenario, un tanto caótico, la analogía entre arte y moda es necesaria por cuanto el arte expresa comportamientos críticos profundos,

105. Fran Cotel, El culto a lo tradicional. En Katy Deepwell. op. cit., pág 163. Para una panorámica sobre la consideración de Bourgeois en el marco de la relación Arte-Moda ver Art Fashion Biennale di Firenze 96, Skira Editore, 1997.

106. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, a finales de los 90, la moda vira según la brújula de los comportamientos y actitudes de las etnias y grupos marginados. El contraste entre occidente y oriente continua monopolizando la pasarela, pero es la problemática social y medioambiental la que desborda con imágenes políticas a los diseñadores.

de modo que los diseñadores tienen una fuente de inspiración social en la obra de algunas mujeres artistas que decodifican la vestimenta y los accesorios, llevando a su extremo la faceta crítica de la moda. Cabe destacar la siguiente opinión de la artista de "performance" Marina Abramovic¹⁰⁷:

La moda desempeña un importante papel y una de mis teorías es que los artistas de los setenta nunca se vieron influenciados por la moda de los setenta, pero los artistas de los setenta sí influyeron sobre la moda de los 90, y a su vez la moda de los 90, influye sobre los artistas. Se relacionan entre sí, y se convierten en patrones de comportamiento totalmente diferentes; actitud y cuerpo se convierten en un tipo de fábula.

La referencia al vestido está presente en el trabajo de Bourgeois. El "Performance" *A banquet/Fashion Show of Body Parts*¹⁰⁸, que tuvo lugar en 1975, consistió en un desfile en el que hombres y mujeres, estudiantes y amigos de la artista, parodiaron los desfiles de moda al ritmo de la música. Los trajes diseñados por Bourgeois estaban formados por protuberantes formas que crecían como pechos y provocaban la ambigüedad de los sexos durante el desfile¹⁰⁹. No se debe pasar por alto que a través del "performance", Bourgeois manifiesta también su relación con el feminismo. Sally Dawson opina que¹¹⁰:

...ejecutar una "performance" como mujer es actuar dentro de una serie de significados y de ideas que están definidos histórica, cultural y socialmente: éstos cambian y evolucionan, pero las arraigadas ideas de la mujer como objeto se mantienen...

Es significativo que muchas de las estrategias creativas utilizadas se basan en la actividad; versan sobre el movimiento y el cambio. Redefinir, exigir, nombrar, interrogar, cambiar, restablecer, organizar, tomar el control. Desafiar creativamente de múltiples maneras las autocensuras y las censuras encubiertas que la discriminación contra las mujeres impone.

107. Esta artista reflexiona sobre el aspecto anoréxico, que se ha llamado también cuerpo de heroína. Marina Abramovic, *The Bridge*. Exposición retrospectiva, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana y Marina Abramovic, Valencia, 1998, pág 51.

108. Cfr: pág 198.

109. Cfr: pág 108.

110. Sally Dawson, *Los movimientos de mujeres: feminismo, censura y performance*. En Katy Deepwell, op. cit., pág 206.

Aurelia Muñoz, Tres personajes, 1971.

Aurélia Muñoz, Galería kreisler, Madrid, 1972.

Aurélia Muñoz, Centre d'estudis catalanes. París. Nov-December 1985, Barcelona, 1985.

Cell VII, 1998. Materiales diversos, 207 x 220,9 x 210,8 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 78.

En otras obras, Bourgeois ha empleado prendas de vestir significativas para la historia personal o la representación de los géneros. En 1992, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la artista envolvió una almohada bordada con un impermeable que sugería la protección del padre. Más tarde, en 1996 realizó la obra *Couple 1996*¹¹¹ en la que figuras mutiladas, realizadas en fieltro negro, visten una camisa o un cuello. Al final de la década de los 90, este empleo de la ropa se acentúa en su trabajo, quizás porque a medida que envejece, es más importante para ella investigar el pasado. En su opinión, una prenda de vestir nos ayuda a recordar como nos sentíamos cuando la llevábamos¹¹². La artista comenta sobre la moda¹¹³:

Para mí la moda, está construida, es un contexto, una experiencia personal. No es un concepto. Es una experiencia repetida. Es un sistema semiológico... Para mí, la moda es la experiencia de vivir en esta prenda, en este par de zapatos. Es una experiencia tridimensional.

La no-representación del cuerpo femenino fue retomada por Bourgeois entre otras artistas como Rose Mary Trockel, Aurora Muñoz, Beverly Semmes o Zizi Raymond, cuando mostraron sus vestidos en busca de diversas simbologías. La obra de estas sugieren múltiples lecturas interrelacionadas en torno a la feminidad. Las prendas de tela vacías en obras como *Cell VII 1998* de Bourgeois, pueden representar la ausencia de la carne, la negación del cuerpo, del que solo quedan los huesos. Los ropajes sencillos y anchos, niegan el cuerpo de la mujer, aluden a la mujer asexual. Raymond expuso vistiendo a un maniquí, un traje adornado con objetos punzantes en *Untitled 1991*. Semmes construyó un traje extremadamente largo, empleando terciopelo rojo, que tituló *Vestido rojo 1992*. Troc-

111. Cfr: pág 209.

112. L. Neri, op. cit., pág 260

113. L. Neri, op. cit., pág 84. Ver Paulo Herkenhoff, Louise Bourgeois. Architecture and High Heels, L. B(exhibition catalogue), Centro cultural del Banco de Brasil, Fundação Bienal de Sao Paulo, 1997.

Rose Marie Trockel, Dress, (vestido), 1986.

Stich, Sidra ; Sussman, Elisabeth, *Rose Marie Trockel*, Prestel, Germany, 1991, pág 42.

Beverly Semmes, Vestido rojo, 1992.

Catherine Liu, Beverly Semmes, Art Forum, Diciembre, 1992, XXI. Num 4, pág 20.

Zizi Raymond, Untitled, (sin título), 1991.

Amlia Jones, Dorothy Goldeen Gallery, Zizi Raymond, Art Forum, Septiembre, 1992, pág 105.

kel hizo referencias a la moda, en obras como *Dress 1986* y sus logos, según un "pattern" diseñado por ella, descontextualizándolos a través de sus piezas tejidas a máquina, en 1988. Con la técnica del macramé, Aurora Muñoz realizó piezas modulares como *Tres personajes 1971*, empleando sisal, en la que unos vestidos se alzan vacíos y parecen tener vida propia.

Deborah Drier comenta sobre la propia Trockel, lo cual podría hacer extensible a las demás artistas nombradas y a Bourgeois, que la crítica que realiza está fundamentalmente dirigida a la opinión de Lacan sobre la exclusión de la mujer del orden cultural¹¹⁴. Los vestidos expuestos en ausencia del cuerpo, adquieren la función de una máscara que cubre la sexualidad ausente de un cuerpo negado. Se trata de objetos mirados, no llevados, por lo que se distancian de la experiencia que transmite Bourgeois en su "performance". En el atuendo construido para *A banquet/Fashion Show of Body Parts 1975*, tanto el hombre como la mujer se revisten de ese cuerpo maternal idealizado¹¹⁵. En cambio, en *Cell VII 1998*, Bourgeois reclama el pasado, se adueña de él a través de las fantasmagóricas prendas que ha vestido su cuerpo. Reutiliza el objeto, la prenda de vestir que habla de ella misma.

Acompañando a estas reflexiones, hacemos referencia al mito de Pandora, que se manifiesta una y otra vez en la cultura postmodernista. Modelada en barro por Hefesto, e instruida por Atenea en el arte de realizar tejidos de múltiples colores, nació con el don del arte de tejer y fue considerada la madre de todas las mujeres. Ana Iriarte escribe al respecto¹¹⁶:

114. Deborah Drier, Spider Woman, Art Forum, Septiembre, 1991, pág 118.

115. Cfr: pág 198. Los trajes para el performance se encuentran cercanos a las imágenes surrealistas de Dorothea Tanning o Kay Sage que mencionamos en el apartado V.2. Cfr: pág 296. Se puede decir que las artistas quedan envueltas en sus imágenes. También podemos adoptar la frase de Blase Cendars refiriéndose a los vestidos de Delanuay, cuando escribe que "lleva el cuerpo encima del vestido" W. Chadwick, op. cit., pág 244.

Podría decirse que la narración del nacimiento de Pandora es ante todo la de su acicalamiento; la minuciosa descripción de los delicados tejidos y adornos que los dioses le aportan, contrastan con la breve alusión a un cuerpo que no parece nombrarse sino para ser abierto, como si los aderezos en vez de adornar constituyeran a la mujer.

Esta constitución de la mujer a través de la moda y la consecuente reducción de su ser a una forma corporal, ha enfatizado los aspectos materiales. Tal idea es recogida por Bourgeois quien a través del vestido interpreta la moda y la rehace, constatando lo que la sociedad omite o niega¹¹⁷ del cuerpo femenino, destapando su historia o su deseo.

La degeneración de la moda, o la relación entre la ropa confeccionada y después llevada, es expresada por Bourgeois a través del recuerdo de las costureras en el taller de sus padres. Paulo Herkenhoff opina que los códigos de la vestimenta eran las reglas del deseo. La costurera: "seamstress", y la maestra o la querida, las dos acepciones del término "mistress", son identificadas por Bourgeois con la angustia por el dolor: "distress" y la tensión: "stress", en un juego del lenguaje¹¹⁸.

Esto mismo lo podemos observar en la obra de Rosemary Trockel, *Dress 1986*, donde emplea logos identificables, como en un conjunto de vestido y gorro de lana de diseño infantil. En el vestido de mangas largas, apenas se aprecia una curva a partir de la cintura. Justo a la altura del pecho se sitúan dos logos que identifican a las prendas de pura lana virgen. Los logos parecen flotar en un espacio inaccesible, simbolizando la virginidad en una concepción de lo femenino independiente de su poder fértil y su

116. A. Iriarte, op. cit., pág 30.

117. Camille Paglia define la moda como "...una externalización de la invisibilidad demoníaca de la mujer, su misterio genital". C. Paglia, op. cit., pág 47. Ana Iriarte afirma que "la relación entre el cuerpo femenino y el vestuario se revela tanto más íntima cuanto que la desnudez masculina está muy presente en la vida social...". A. Iriarte, op. cit., pág 30.

118. Paulo Herkenhoff (XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo Show). Luise Bourgeois, Minimal & Conceptual Only, 4-4-00, <http://members.aol.com/mindwebart2/page> 150.

sexualidad biológica¹¹⁹.

De modo parecido, el *Vestido rojo 1992* de Beverly Semmes realizado en terciopelo, es fantasmagóricamente sustituto del cuerpo femenino¹²⁰. Muy largo y fluido, como si fuera un río de sangre, parece un cuerpo en metamorfosis, al mismo tiempo que una piel envolvente. Más allá de las connotaciones feministas, este río de terciopelo penetra en un terreno onírico, donde surge la necesidad innata en el ser humano de refugiarse en las aguas fetales. Este es un signo de la presencia de la muerte y del dolor, al mismo tiempo que la ropa alude a la protección como si se tratara de una segunda piel.

Con la reflexión sobre el vestido que realiza Bourgeois, nos hallamos ante una tradición que es manipulada para constituirse en lucha y crítica, de modo que la imagen del cuerpo femenino torturado, perdura en sus trabajos. Este aspecto es tratado por artistas como Zizy Raymond, quién ha adoptado la imagen tradicional de la mujer como víctima en *Untitled 1991*. Evoca así la tradición surrealista fetichista, empleando objetos punzantes sobre la ropa que viste un maniquí, estableciendo un curioso juego entre la mujer real y la mujer transformada en muñeca.

Al mostrar a la mujer como víctima en relación a la moda, los conceptos muerte y protección explican las composiciones híbridas de Bourgeois. Sin oponerse, la destrucción y la regeneración, se producen a

119. Los vestidos de Bourgeois o Trockel evocan los “vestidos simultáneos” de Sonia Delanuay, evolucionando la abstracción multicolor en un logos monocromático. A su vez, participan de la idea propagada en la vanguardia rusa que defendía la tradición cultural como expresión de las ideas artísticas. Trockel recupera la belleza y simplicidad, objetivos de la funcionalidad del vestido vanguardista ruso, ya que su prenda se aleja de la exaltación del cuerpo femenino, más bien se acerca a las prendas andróginas que emplea Bourgeois, por ejemplo, la gran gabardina que cuelga en *Precious Liquids 1992*.

120. En cualquier caso el modo en que el vestido es creado y transformado constituye una respuesta a la visión surrealista de la mujer despersonalizada; véase apartado V.2. Una lectura cercana a Freud de la obra, sería la que asocia el falo con la prolongación exagerada del vestido, a la vez que considera el terciopelo como una metáfora plástica del vello púbico, pero en este caso la ausencia del cuerpo de la mujer aparecería dependiente de una visión falocéntrica bajo la subjetividad masculina. Véase Sigmund Freud, Fetichismo. En Obras completas, Tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pág 2995.

Topiary III, (arte de podar setos y arbustos en forma de animales o cuerpos geométricos), 1999. Acero, tela, madera y cuentas, 68,6 x 50,8 x 53,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 86.

Untitled, (sin título), 1996. Ropa, huesos, goma y acero. 283 x 297 x 254 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 59.

través de las prendas de vestir. En *Cell VII 1998* Bourgeois cuelga la ropa como prolongación de las ramas de un árbol, creando así un símbolo de unión entre la vida y la muerte¹²¹. *Topiary III 1999* es también un ejemplo ilustrativo; el cuerpo mutilado, con una pierna ortopédica, aparece vestido con un pequeño traje a modo de camión. Se trata de una figura que tiene por brazos las ramas de un árbol que surgen de su cuello transformado en tronco¹²². Las hojas parecen cuentas de un collar en un llamativo azul turquesa. De una de las ramas cuelga una miniatura de una de las figuras emblemáticas de Bourgeois, su escultura *Lair*, sugiriendo la protección de un nido.

La muerte y la protección corresponden, a su vez, a la ruptura con una idea de mujer obsoleta y la intención de generar reflexiones en torno a una posible definición. En la escultura a modo de móvil, *Untitled 1996*, se produce una deconstrucción plástica de los conceptos que han originado una definición de la mujer negativa, como producto de la modernidad. Baudelaire se preguntó, desde la mirada del pintor que se sumerge en la cotidianidad de la vida moderna¹²³:

¿Cuál es el hombre que, en la calle, en el teatro, en el parque, no ha gozado de la manera más desinteresada de un atuendo sabiamente compuesto, y no se ha llevado de él una imagen inseparable de la belleza de aquella a quién pertenecía, haciendo así de las dos, de la mujer y del vestido, una totalidad indivisible?

A esta fusión de la moda y la mujer, que carece sin embargo de una reflexión sobre la mujer como ser pensante, Bourgeois contrapone su refle-

121. Religiones como el budismo, contemplan el ciclo de la vida y la muerte en la rueda de la muerte y el renacimiento. También en la mitología escatológica Minoan, la vida después de la muerte es representada por el árbol de la vida. Stanislav y Christina Grof, *Beyond Death. The Gates of Consciousness*, Thames and Hudson Ltd, London, 1980.

122. Esta pieza guarda relación con las imágenes del siglo XIX, en las que la mujer, como un híbrido, aparece transformada en árbol, como símbolo de castidad y desdén hacia los hombres. Véase Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994, pág 94. Por la pieza ortopédica representada podría aludir a la hermana de Bourgeois, quién parece ser estaba parcialmente impedida. Recuérdese *Henriete*, un retrato de la hermana de Bourgeois. Cfr: pág 217.

123. C. Baudelaire, op. cit., pág 121.

xión sobre la prenda de vestir como parte de sí misma, de su cuerpo y de su psique.

La prenda rayada de *Untitled 1996*, seguramente llevada en otro tiempo por la misma Bourgeois, es acompañada de un cuerpo destruido e incompleto y de figuras que parecen ser soportadas por esa castigada espalda; una figura fálica y un reducto de la muñeca como "pantomima" de la mujer. Observando la pieza tanto desde el realismo como la abstracción, percibimos que se reúnen en la conjunción materia-espíritu, para expresar lo que la mujer es en base a lo que no es. Es decir que, a través de las aproximaciones a la feminidad desde la apariencia, en la que la moda ha marcado las pautas de su definición, Bourgeois reclama una revisión de cualquier concepto establecido en torno a la mujer.

IV. RAZONES ÍNTIMAS PARA LA CREACIÓN

Hemos presentado a Louise Bourgeois como una artista polifacética, lo cual permite la investigación de su obra desde diversos aspectos que llevan a un origen común: la necesidad de expresar un conflicto emocional. Por esta razón, crece el interés por las cualidades terapéuticas de su trabajo, ya que nos permiten comprender a la artista y descubrir a la mujer, las cuales no son independientes. En el caso de Bourgeois constituye una necesidad llegar a conciliarlos, de modo que su obra refleja esta lucha incesante por aceptarse a sí misma.

Las opiniones acerca del valor terapéutico en su trabajo son importantes para llegar a comprenderlo y confirmar que ha sido apreciado desde lecturas diferentes. Las causas que las provocaron son tan relevantes como los procesos según los cuales la artista los descubre y se enfrenta a ellos. Consideraremos algunas ideas en torno al arte del insano que nos ayudarán en nuestro propósito de comprender la faceta curativa del arte de Louise Bourgeois.

En este viaje hacia su interior, Bourgeois descubre la relación contradictoria con su familia y algunas personas que le acompañaron en su niñez y adolescencia, expresada a través de la autoagresión que refleja el tratamiento plástico del cuerpo. Analizaremos la relación con su madre más en profundidad, haciéndola extensiva a un concepto más amplio que envuelve reflexiones antropológicas y filosóficas reflejadas en la obra.

IV.1. FUNCIONES TERAPÉUTICAS

IV.1.1. *Opiniones*

Bourgeois no separa sus vivencias como mujer de su expresión plástica. Manifiesta así una postura que las feministas han reivindicado como un modo de aceptar su feminidad y su sexo. Alice Jardine le pregunta a Luce Irigaray en una entrevista: “¿Escribir en tanto que mujer tiene algún valor, forma esto parte de su práctica de escritora?, a lo cual Irigaray contesta: “Yo soy mujer. Escribo con la que soy...¿Cómo podría yo ser mujer por una parte y por otra escribir?...”¹. Efectivamente, parece evidente que una cosa es inseparable de la otra, pero, para algunas mujeres esto no ha sido tan sencillo. Bourgeois por ejemplo, ha llevado el peso de la actitud contradictoria de su padre desde muy temprana edad. Tan pronto la agasajaba con vestidos de diseño, como la insultaba, precisamente, por ser mujer. La misma Bourgeois, llegó a creer que era una equivocación, hasta el punto de que ella misma ha criticado el hecho de nacer mujer: “Una hija es un disgusto. Si traes una hija al mundo tienes que ser perdonada, al igual que lo fue mi madre, porque yo era el vivo retrato de mi padre”².

Esto nos obliga a reflexionar ya que, del siglo XV- en el que las primeras feministas como Cristina de Pizán³ tuvieron que autoconvencerse de que ser mujer no era ser un ‘monstruo’- al siglo XX, en el que Luce Irigara-

1. Luce Irigaray, *Yo, tu, nosotras*, Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, pág 51.

2. Bourgeois incluso se ha sentido culpable por haber nacido en un día festivo, el 25 de Diciembre de 1911, ya que el doctor le dijo a su madre que había arruinado su día de fiesta. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 25.

3. C. De Pizán, op. cit., págs 6 y 20.

ray enumera una lista de consejos para aceptarse como mujer, aparte del “orden social falocrático”⁴, la sociedad insiste en que han cambiado muchas cosas para ‘ese sexo’. Contradictoriamente, todavía parece formar un grupo aparte, de modo que ha sido difícil asimilar esta forzosa diferencia como lo fue para Bourgeois comprender el trato discriminatorio de su padre y a la vez aceptar que sintiera predilección por ella. La artista afirma que su padre le provocaba una continua pérdida de autoestima. Su madre, en cambio, representaba la confianza en una misma⁵. Entre Louise y su madre existía una comprensión especial forjada como escudo ante las continuas infidelidades de su padre. Bourgeois reconoce que su madre la convenció respecto a su forma particular de feminismo, cuando le decía: “No te preocupes, sabes como son los hombres. Estás de acuerdo con ellos, los haces reír; los hombres son como niños”⁶.

Sin embargo, a Bourgeois le costaba aceptar esta imagen más complaciente del hombre. Su escultura *The blind leading the blind 1947-1949*, un armazón de madera pintada, se refiere, según ella, a esos hombres mayores que conducen a la mujer al precipicio. La pieza se impone con autoridad en el espacio, ofreciendo una dura combinación cromática de rojo y negro. De hecho, cuando habla de esta pieza, Bourgeois se refiere a los trabajos de Breton o Duchamp, cuyas figuras no podían representar un ejemplo para su arte, ya que le recordaban demasiado la autoridad de su padre⁷. Deshacerse o expulsar a través de la plástica el resentimiento hacia los hombres, es una de las razones por las que Bourgeois se interesa por el valor terapéutico de su trabajo. Pero sus dibujos, simbólicos o representativos en su lenguaje plástico como por ejemplo su serie *Insomnia 1994-95*,

4. L. Irigaray, op.cit., pág 46.

5. J.Gorovoy, P. Tabatabai, op. cit., pág 19.

6. Íbidem

7. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 100.

The Blind Leading The Blind, (El ciego guiando a los ciegos), 1947-1949. Madera pintada, 170,4 x 163,5 x 41,2 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 8.

son además la expresión de su dolor, sus preocupaciones y su temor. Para la artista los dibujos son muy importantes, pues recogen las ideas más fugaces y ayudan a expresar lo que se halla en nuestro interior. En general el arte para Bourgeois es “garantía de cordura”⁸.

Aunque la función terapéutica de la obra de Bourgeois es para algunos una realidad, existen opiniones que difieren al respecto.⁹ Robert Storr sostiene que Bourgeois pretende purgarse del miedo repentino a través de su arte, lo cual conlleva una función terapéutica¹⁰. En relación al “assamblage”, comenta Storr que hablando en términos psicológicos el proceso escultórico de Bourgeois es un modo de tejer esculpiendo de forma obsesiva y repetitiva. Al mismo tiempo este modo de trabajar la tranquiliza, a través de un continuado ejercicio en el que talla y ensambla, experimentando el contraste entre la oposición y el ajuste de los elementos. La artista rompe y corta objetos como una forma de liberación.

8. “Art is the guarantee of sanity”. Aparece grabado en su instalación *Precious Liquids*.(*Líquidos preciosos*), 1992.

9. Por ejemplo, Paul Herkenhoff es uno de los autores que ha investigado esta faceta de Bourgeois. Dio una conferencia el 3 de marzo en el Gund Theatre, con motivo de la exposición titulada Trauma into Art: psycho-analytic perspectives. <http://members.aol.com/mindwebart2/page150.htm>

10. Robert Storr, The matter at hand. Catálogo del Rijksmuseum Kröller-Müller, op. cit., págs 207 y 208.

Insomnia Series, (serie “Insomnia”, las casas de Bourgeois), 1994-1995. Lápiz, bolígrafo, cera. 25,4 x 19,7 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 37.

Algunos autores dan por sentado que existe una patología, pero debemos mantenerlo como una hipótesis. Cuando Beatriz Colomina afirma que Bourgeois tiene el “control completo de su patología”¹¹ se refiere a la gran necesidad que la artista siente de comunicar sus conflictos personales en su madurez, hasta el punto de querer perder su privacidad. “Ojalá pudiera hacer mi privacidad más pública y al hacerlo perderla.”¹². Esta actitud se contradice con la necesidad de soledad para el trabajo y un exceso de celo por su privacidad cuando es entrevistada. Aunque Bourgeois luche por comunicar públicamente su historia, no deja de percibirse cierto temor en su discurso. Ya que a pesar de la contundencia Bourgeois se reafirma en una seguridad un tanto convencional. Lo que sí podemos afirmar es que, como profesional del arte, utiliza sus cualidades curativas para permanecer sana y resolver los conflictos familiares que le atormentan.

11. Cfr: pág 189.

12. B. Colomina, op. cit., pág 47.

La necesidad de expresar el odio y el rencor a través de reacciones extremas, cercanas a la histeria, a la hora de trabajar con el material, forma parte de su cotidianidad artística. Sin embargo, José Miguel G. Cortés considera que el arte de Bourgeois, "...no se debe llegar a entender como un proceso terapéutico sino, más bien, como la transformación de la emoción en una forma física."¹³ De hecho, Bourgeois opina que el trabajo artístico es aliviador del dolor sólo momentáneamente, es decir que "...no es una cura porque los problemas regresan continuamente."¹⁴ Pero la transformación de la que habla Cortés, forma precisamente parte de los procesos terapéuticos como veremos más adelante. Aunque Cortés se apoye en esta opinión contradictoria de Bourgeois, el valor curativo de su obra queda evidenciado en otras afirmaciones de la artista, por ejemplo cuando confiesa: "Para expresar las insoportables tensiones familiares, tenía que expresar mi ansiedad con formas que pudiera cambiar, destruir y reconstruir"¹⁵, actividades que pueden formar parte del proceso plástico-terapéutico.

Estrella de Diego opina sobre Louise Bourgeois, que¹⁶:

...le gusta no ser vista, no ser chaman, no ser perseguida, ni siquiera seguida. En su obra lleva a cabo poderosas ceremonias de exorcismo, ceremonias rituales, iniciáticas. Los objetos que las conforman son su familia, son su cuerpo, aunque no aspira a aliviar los dolores ajenos, no cree en las curaciones colectivas-¿quién podría culparla de no caer en un pecado de soberbia tan extendido en este tiempo?.

Efectivamente, para Bourgeois el exorcismo "...es sano. Cauteriza-

13. José Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)*, Colección arte, estética y pensamiento, Generalitat Valenciana, 1996, pág 107.

14. Entrevista en *Flash Art*, nº 174 Enero-Febrero 1994, pág 38. Citado por J.M. G. Cortés, op. cit., pág 107.

15. Citado por Paul Gardner, *The discreet charm of Louise Bourgeois*, *Art News*, Febrero, 1980, págs 80-86.

16. Estrella de Diego, *Asomarse hacia dentro*, Catálogo de Galería Soledad Lorenzo, 28 Noviembre 1996-18 Enero, 1997, pág 11.

ción, quemar para curar¹⁷. Es como podar los árboles. Ese es mi arte. Soy buena en ello.”¹⁸ De hecho, aunque la artista pretende curarse a sí misma, incluso las esculturas con aspecto más fiero y crudo, con las que la artista demuestra su enfado profundo, ejercen un efecto terapéutico del que no solo Bourgeois participa. Henry Geldzahler reconoció en una conversación con Bourgeois en 1992, que su escultura *Nature Study 1984* ejerce sobre él un poder curativo: “Mi experiencia de ella fue de algo que no pude contemplar a algo que me produce placer contemplar. Por lo tanto pienso que me curaste de alguna pequeña cosa.”¹⁹

Algunos autores han señalado que existe una relación entre el proceso terapéutico y la referencia a la arquitectura en la obra de Bourgeois, lo

Nature Study, (estudio de la naturaleza), 1984. Bronce y pátina pulida. 16 x 48 x 38 cm.
Storr, Robert; Herkenhoff, Paulo; Schwarzman, Allan, *Louise Bourgeois*, Phaidon, N.Y, 2006, pág 76.

17. La cauterización consiste en formar una costra empleando un cauterio, es decir una varilla que se aplica candente sobre la herida.

18. J.Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 194. Véase <http://www.vampfa.berkeley.edu/exhibits>

19. J.Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 178.

cual la artista corrobora. Partiendo de la comparación con la construcción de un edificio, Bourgeois habla de curación personal respecto a su pasado. Y, a su vez, se refiere a la salud de todo artista que sacrifica su vida por necesidad: "El artista sacrifica su vida al arte no porque quiera sino porque no puede hacer nada más."²⁰ Para Bourgeois, el artista se siente aterrorizado y tiene un problema que intenta solucionar a través de la obra de arte, confirmando la importancia del proceso. Este problema 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..."²¹. Efectivamente, Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin subrayan que²²: "...es a través de un viaje racional a las estructuras y temas arquitectónicos como Bourgeois ha podido reconstruir, repasar y controlar los dramas de la disfuncional familia de su niñez, creando su propia unidad familiar ideal en el presente." Beatriz Colomina analiza también este aspecto considerando la capacidad de autodomínio de Bourgeois²³:

Y aunque a menudo nos veamos forzados a pensar que Bourgeois es víctima de un trauma infantil, del sistema patriarcal, y así sucesivamente, ella tiene el control completo de su patología, de su interpretación. En este sentido, también ella es arquitecta, no deja nada al azar. Se diseña a sí misma.

De hecho Bourgeois valoró las materias que requieren disciplina desde muy joven. En 1930, estudiaba matemáticas, física y química por correspondencia, en la École Universelle. En 1932, ingresa en la Sorbona

20. Citado en John Cheim, Jerry Gorovoy, eds. *Louise Bourgeois Drawings*, Robert Miller. N.Y, 1988, pág 29.

21. Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin. Nada mejor que el hogar. En L. B. *Memoria y Arquitectura*, op. cit., pág 15. Aquí se puede considerar un símil con la construcción metafórica de a ciudad de las damas que realiza De Pizán, a través de la cual se convence a sí misma del valor de las mujeres "de gran fama y mérito", para que sean reconocidas en su justa medida y no despreciadas por los hombres. C. De Pizán, op. cit., pág 6, 20, 203.

22. J. Gorovoy y D. Tilkin, op. cit., pág 17.

23. Beatriz Colomina, *La arquitectura del trauma*. En L. B: *Memoria y Arquitectura*, op. cit., pág 44.

para estudiar cálculo y geometría, aunque por un periodo corto de tiempo²⁴. A partir de este momento, comienza su formación artística en talleres y escuelas, pero su interés por la geometría permanece pues considera que nunca le falla, que es eterna. “Pienso que la geometría del espacio constituye un símbolo de la seguridad emocional”²⁵.

Sin embargo aun para Colomina, el carácter terapéutico de la obra de Bourgeois parece ser una elección subjetiva de quien quiera concebir su obra de ese modo²⁶:

Resulta imposible juzgar si la obra de Bourgeois es o no terapéutica. Lo que se puede decir es que ella presenta su obra como si fuera una escena terapéutica, y que sus palabras son parte esencial de esa representación. Incluso sus repetidos intentos de distinguir entre sus palabras y su obra es parte de la obra misma, parte de la construcción de una escena terapéutica. La verdadera cuestión entonces no es la patología de Bourgeois, sino el espacio particular que construye entre los objetos y las palabras.

Estamos de acuerdo en que la obra de Bourgeois se acompaña de textos explicativos, a menudo en un tipo de prosa que genera “imágenes poéticas”, tal y como expresó Bachelard²⁷. Pero para Bourgeois la palabra es tan importante como la imagen, aunque al escribir no libera tanta tensión a través del ejercicio corporal, por lo cual necesita de la expresión plástica. De hecho ella siempre ha dibujado y escrito a la vez; en palabras de Josef Helfenstein: “Este predominio de la escritura, de la anotación privada, desencadena diferentes efectos; manifiesta la necesidad de Bourgeois de reflexionar; de controlar; de objetivar los procesos psíquicos.”²⁸

24. Estos conocimientos influirían en su decisión de convertirse en artista, dejando a un lado las matemáticas cada vez más abstractas para ella. Véase Cronología. L.B. Memoria y Arquitectura, op. cit., págs 281-305.

25. Louise Bourgeois en conversación con Susi Bloch. Art Journal, vol. 34, núm. 4. Verano 1976, pág 372. Citado por Josef Helfenstein. Arquitectura como ensayo de la memoria. En L.B: Memoria y Arquitectura, op. cit., pág 27. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. Louise Bourgeois. The Eston Foundation. Arena Films, BBC T.V London. Sobre la educación de Bourgeois. Cfr: pág 126.

26. B. Colomina, op.cit., pág 39.

27. Véase Gaston Bachelard, La poética de la ensoñación, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

28. J. Helfenstein, op. cit., pág 24.

Colomina habla de la construcción de una escena terapéutica basada en la distancia entre las palabras y las imágenes. Según esta escena, entiende la artificialidad que implica ver a Bourgeois como víctima de un trauma. Cuando Colomina considera que Bourgeois tiene el control completo de su interpretación está refiriéndose a su patología, que observa como un papel teatral. Sin embargo, Bourgeois no sólo actúa sino que experimenta realmente, vive el dolor, el rencor, el enfado que perdura en ella desde su adolescencia. Cuando esculpe, cuando dibuja, cuando corta o cose, cuando habla, ejerce la autoterapia de modo consciente, pero no domina absolutamente el proceso porque su trabajo es “sugestivo” y no “explícito”²⁹.

Señala Colomina la siguiente afirmación de Bourgeois: “El propósito de las palabras es a menudo esconder algo. Quiero recordarlo todo y tener un control total del pasado.”³⁰ Este es el objetivo de Bourgeois, pero su modo de acercarse a él deja vía libre a las sugerencias de la expresión plástica que dan forma a las contradicciones con las que vive. Bourgeois quiere tener siempre presente sus recuerdos “...Velo por ellos”-dice la artista-“Son mi intimidad...Si vas hacia ellos, te debilitan. La nostalgia no es productiva. Si vienen hacia ti son las semillas de la escultura.”³¹ Así pues el pasado no desaparece para ella; en su instalación *Cell I 1991* borda la frase: “Necesito mis recuerdos. Son mis documentos.”³²

Por lo tanto el espacio entre las palabras y los objetos que Colomina quiere analizar, quizás sólo existe como imagen que necesita ser descrita tanto por la palabra como por el objeto, ya que remite a unos hechos reales autobiográficos con los que la artista alimenta su producción.

29. Bourgeois utiliza el adjetivo "sugestivo" para definir su trabajo. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

30. Colomina afirma que para Bourgeois hablar "...es una forma de tapiz, un tejido", refiriéndose a su dibujo *Weaving Word 1948*, donde aparecen repetitivamente, formando una estructura parecida a la lineal del tapiz, las palabras "Tejido a mano". B. Colomina, op. cit., pág 37.

Mis trabajos son una reconstrucción de acontecimientos pasados. El pasado se ha vuelto tangible en ellos; pero al mismo tiempo son creados para olvidar el pasado, para derrotarlo, para aliviarlo y para hacer posible que sea perdonado.

¿Hasta que punto Bourgeois sufre una patología...?. El trauma en Bourgeois existe, pues varios son los acontecimientos que le producen un choque emocional. Pero la niña deja paso a la adolescente y esta a la mujer madura para llegar a ser mujer anciana, siempre superando sus conflictos emocionales a través del arte.

31. Véase Cronología. L.B. Memoria y Arquitectura op. cit., pág 281.

32. Cfr: pág 20. "I need my memories they are my documents". Citado en español en Cronología. L.B. Memoria y Arquitectura op. cit., pág 281.

IV.1.2. *Causas y estrategias*

Estudiando las razones por las cuales Bourgeois investiga la faceta curativa de su trabajo, habría que prestar atención a las investigaciones sobre la patología en la creación artística. Comenzaríamos a trabajar en un terreno que concierne a la psiquiatría, por lo cual no vamos a extendernos en él, más allá de considerar algunas influencias de los movimientos surrealista o expresionista. Pero sí utilizaremos algunos estudios que, aunque lejanos en el tiempo, esclarecen la faceta terapéutica del arte de Bourgeois. La producción de objetos y la realización de dibujos es para Bourgeois, lo que la “pictórica psicopatológica” para el enfermo psiquiátrico, un modo de comunicarse con el entorno y dejar que otros penetren en sus “mecanismos psicodinámicos”³³. La diferencia es que Bourgeois es paciente y terapeuta al mismo tiempo.

Dentro de la investigación sobre la patología en la creación artística, Ernst Kris observó, hacia 1936, en su estudio "El arte del insano", que se producía un cambio de estilo en la obra de los artistas psicóticos³⁴, que responde a una tentativa de recuperación³⁵, en "la zona de la autoplástica"³⁶. Pero Kris se preguntó: "¿No estamos confundiendo dos

33. Véase José Antonio Escudero Valverde, *Pintura psicopatológica*, Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1975, pág 9.

34. Ernst Kris, *El arte del insano*, Biblioteca del hombre contemporáneo, Paidós, Buenos Aires, 1964, pág 19. Otro estudio significativo, anterior, es el de mismo título, de Prinzhorn, publicado en 1922. Kris observa que se basa más en una intención intelectual que en una explicación psicológica. En realidad apoya el arte expresionista alemán, bajo una tesis estética.

35. A la tentativa de recuperación se le llama "restitución" o "regresión". Kris indica que el término fue introducido por Freud en 1911 en su análisis de la autobiografía de Schreber. *Ibidem*.

36. E. Kris, *op. cit.*, pág 48. Véase *Sobre la personalidad esquizofrénica; Diferencias entre el artista normal y el psicótico* en Gonzalo L. Láfora, *Estudio psicológico del cubismo y el expresionismo*. Archivos de neurobiología, Tomo III, n° 2, Laboratorio de fisiología cerebral, Madrid, 1922, págs 16 y 17; 33.

cosas: la mímica del propio esquizofrénico y su capacidad para traducir la mímica cuando dibuja?." ³⁷ El autor se vió obligado a discernir entre artista normal o neurótico y el psicótico, atribuyendo a los primeros un curso de regresión menos riguroso y una sujeción más débil de los mecanismos delirantes a la diferenciación cultural e intelectual, la cual sigue siendo fuerte en la formación de otros síntomas. Kris afirmó que el pasado adquiere un valor excepcional cuando se estudia la obra del paciente psicótico, el grado y la forma en que los mecanismos psicóticos influyen en la actividad creadora, uniéndose a la parte intacta de la personalidad y cómo se reflejan en la obra; pero este estudio se puede realizar sólo en circunstancias muy especiales³⁸.

Bourgeois se basa más en hechos puntuales que la han llevado, naturalmente y por necesidad, a conseguir un reencuentro con un pasado que, en algunos aspectos, le domina. Las palabras siguen siendo necesarias, pues formulan los pensamientos, pero los sentimientos de las experiencias que llenaron su vida o la hicieron más difícil, son el motor de su creatividad. En este sentido es más esencialista que estructuralista y ofrece una obra más independiente de la teoría del lenguaje. En cuanto a este empleo de la palabra, Bourgeois comparte características del arte de los esquizofrénicos como la tendencia a agrupar y superponer figuras, la rigidez de las formas o la hipertrofia de los símbolos. La necesidad de dibujar y tallar es fundamental en el esquizofrénico, aunque la palabra junto a dibujos sea más común que la obra plástica modelada³⁹.

Adoptemos como ejemplo el estudio sobre el escultor Messerschmidt (1736-1784) de Kris. Messerschmidt realizó múltiples autorretratos en

37. Ibidem

38. E. Kris, op. cit., pág 75.

39. E. Kris, op. cit., pág 113.

Franz Xaver Messerschmidt(1736-1784), El rufián.

Ernst Kris, *El arte del insano*, Biblioteca del hombre contemporáneo, Paidós, Buenos Aires, 1964.

Ernst Kris, *Psicoanalitic Explorations in Art*, International University Press, inc. N.Y., 1952. Lámina 39.

Franz Xaver Messerschmidt(1736-1784), Primera y segunda cabeza en forma de pico.

Ernst Kris, *El arte del insano*, Biblioteca del hombre contemporáneo, Paidós, Buenos Aires, 1964.

Ernst Kris, *Psicoanalitic Explorations in Art*, International University Press, inc. N.Y., 1952. Láminas 40 y 41.

bustos con expresiones faciales forzadas hasta el extremo. En ellos, Kris descubre "un procedimiento de autocuración"⁴⁰ basado en los sucesivos intentos de contacto con otros a través de las muecas de sus esculturas, que sin embargo no son representadas correctamente ni consiguen su objetivo: demostrar la propia existencia. Kris habla del estudio sobre Messerschmidt como persona empírica en cuanto a su adaptación a la realidad, en la relación con su familia, colegas o interesados en su arte, entre otros, y como persona estética, ubicando su obra en la estructura artística de su tiempo, determinada por los historiadores⁴¹.

En relación a la vida y obra de Bourgeois, deberíamos tener en cuenta tanto la persona empírica como la estética, considerando que estéticamente es difícil ubicarla en un contexto determinado. Pero podemos afirmar, sobre todo en su adolescencia, que los acontecimientos que rodearon a su familia marcaron su proceso plástico. La artista culpa tanto a los hombres como las mujeres que tuvieron un papel importante en su vida de su falta de autoestima, provocando en ella el resentimiento y odio que reprimió y expresó más tarde en su obra. Especialmente guarda rencor hacia Sadie Gordon Richmond, la profesora de inglés que su padre contrató para Bourgeois y sus hermanos. Esta mujer, que vivió con la familia diez años desde 1922, se convertiría en la amante de su padre, Louis Isodore Bourgeois. Este provocó en la artista sentimientos contradictorios de amor y odio, lo cual también sucedió con su madre, Joséphine Valérie Fauriaux, a pesar del amor que siente hacia ella. La artista piensa que estas tres personas le han abandonado y al mismo tiempo se cree culpable por aban-

40. E. Kris, op. cit., pág 98.

41. E. Kris, op. cit., pág 81. Respecto a un análisis anatómico véase Carlos Plasencia Climent, El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 1988, págs 363-365.

donar, ella misma, a su familia⁴².

Según Sigmund Freud, "...el odio es el compañero inesperado y constante del amor..."⁴³. Podría describirse así la relación de Bourgeois con su padre, que recoge una de las sus obras más significativas: *La destrucción del padre 1974*, la cual representa una metáfora del odio y la venganza. Fue ideada a raíz de un sueño que Bourgeois tuvo en torno al asesinato y posterior devoramiento de su padre. La artista describe la escena como una cotidiana comida familiar en la que se sentaban a la mesa sus primos y sus hermanos, Henriette y Pierre⁴⁴:

Mi padre se pondría nervioso mirándonos, y nos explicaría a todos el gran hombre que era. Así que, en exasperación, agarramos al hombre, lo arrojamos sobre la mesa, lo desmembramos y, procedimos a devorarlo.

Expuesta por primera vez en 112 Greene Street Gallery en 1974, tiene como subtítulo *The evening meal (La cena)*, lo cual ha justificado la consideración de la obra como un festín caníbal. Con sus protuberantes formas en estado de metamorfosis, también ha sido comparada por Lucy R. Lippard con la *Artemisa de Efeso*⁴⁵, llamada "la carnicera", o por Barbara Rose con la *Venus de Willendorf*⁴⁶. Thomas Mc Evilly relaciona la pieza con la costumbre de sacrificar al rey en culturas matriarcales⁴⁷. Cree que la obra de Bourgeois refleja la hostilidad hacia el padre y el deseo de ser go-

42. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 100. En 1978 realiza el performance *She abandoned me*, me abandonó.

43. Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Altaya, Barcelona, 1993, pág 577.

44. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 142. Los primos de Bourgeois, Jacques y Maurice, vivieron en casa de sus abuelos, Clamart, Francia, cuando su padre murió en la I Guerra Mundial.

45. Lucy Lippard. *Overlay: Contemporary art and art of prehistory*, pág 63. Citado por Thomas Mc Evilly, *History and prehistory in the work of Louise Bourgeois*. En *Catg. Rijksmuseum Kröller-Müller*, op. cit., pág 220.

46. Barbara Rose, *Sex, rage and L. B. Vogue*, September 1987, pág 824, *Ibidem*. Bourgeois compara la pieza con una inversión del mito de Saturno, divinidad itálica y romana identificada con el dios griego Cronos. Hijo de Urano y Gea, destronó a su padre y lo mutiló para que no pudiera tener descendencia. Siendo rey del universo, se casó con Rea y a todos los hijos que tenía los devoraba para que no se sublevaran. D. Wye, op. cit. pág 83. En relación a la "cena totémica" véase Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, pág 173.

The destruction of The Father, (la destrucción del padre), 1974.

Escayola, latex, madera y tela. 237,8 x 362,2 x 248,6 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 44.

A Banquet/ A Fashion Show of Body Parts, (Un banquete/ un desfile de las partes del cuerpo.), 1978, Hamylton Gallery, N.Y.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 57.

Louise Bourgeois con un traje de látex creado por ella misma para el performance piece *A Banquet/ A Fashion Show of Body Parts*, Hamylton Gallery, N.Y, 1978. Fotografía de Peter Moore.

Von Drathen, Doris, et al, *Louise Bourgeois. Skulpten und installationen*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 30.

Geminal, 1967. Mármol, 13,9 x 18,7 x 15,8 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 36.

Artemisa de Éfeso

Caballero, José, *Morfología, Simbólica, Alegórica y Signica*, Ed. Arte, 1981, pág 123.

La venus de Willendorf

Sureda, Joan, Historia Universal del arte, *Las primeras civilizaciones. Prehistoria, Egipto, Próximo oriente*, Planeta, Barcelona, 1985, pág 67.

bernada por la madre. Bourgeois, en un principio, no quiere utilizar el término “therapeutique”, para adjetivar la pieza, aunque considera que “...un exorcismo es una aventura terapéutica. Así que la razón para hacer la pieza fue la catarsis”⁴⁸.

Aunque aquí consideramos en el orden simbólico tal metáfora de derogación de la autoridad paterna, se abre un análisis de la relación entre la representación de los pechos que realiza Bourgeois, la envidia del hombre hacia el amamantamiento y la anulación de la madre. Yvonne Knibiehler analiza la relación entre la nodriza, la madre y el padre, señalando los posibles complejos del padre y su proyección sobre la mujer, como una vía para la anulación de su lactancia natural y el desarrollo de funciones sujetas a las exigencias sociales y su independencia de los hijos⁴⁹.

Las formas protuberantes que emplea Bourgeois en *La destrucción del padre*, aparecen también en otras esculturas como *Cumul I 1969*, *Germinal 1967* o *Soft Landscape II 1967*. El paralelismo con la imagen de la diosa lo encontramos con más evidencia en las vestimentas que diseña para *A banquet/fashion show of body parts 1975*, llevadas tanto por hombres como por mujeres⁵⁰. Creados en látex, estaban formados por formas protuberantes como pechos que crecían en gran número, al igual que los múltiples pechos de Artemisa, llamada también “Polymastos”⁵¹.

Lucy R. Lippard considera que estas formas fálicas son maternas y

47. Se clavaban sus cabezas en los árboles como en Turquía o se hacían pequeñas incisiones en el cuello para extraer sangre en Ática. El autor compara *La destrucción del padre* con el ritual de religiones ancestrales que practicaban el sacrificio de los hombres. T. Mc Evilly, op. cit., pág 220. Por sus formas protuberantes, como mamas, podríamos pensar que con esta pieza Bourgeois representa la negación del derecho del padre a usurpar el lugar de la que amamanta, restándole así la autoridad, que el padre protegería sustituyendo a su verdadera madre por Sadie, la niñera.

48. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 32. En el vídeo dirigido por Nigel Finch, op. cit., Bourgeois explica cómo romper cerámica era un antídoto contra la rabia que sentía hacia su padre.

49. Véase Yvonne Knibiehler, *Madres y nodrizas*, en Silvia Tubert (ed), *Figuras de la madre*, Feminismos, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer, Valencia, 1996, págs 101-103.

50. Cfr: págs 108.

Cumul I, (cúmulo), 1969. Mármol blanco, 56,8 x 127 x 121,9 cm.

E. Krauss, Rosalind; McEvilley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, *Louise Bourgeois*, Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 117.

Soft Landscape II, (paisaje blando), 1967. Alabastro tallado, 15,5 x 36 x 25cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 34.

que en el empeño de Bourgeois por combinar atributos sexuales masculinos y femeninos, se pueden considerar representativos de la percepción presexual del padre peligroso y la madre protectora⁵². De hecho podemos encontrar un punto de conexión con la teoría de la reversión de Darwin, a la que se refiere Bram Dijkstra al analizar la obra de Aristide Sartorio *Diana de Éfeso y las esclavas 1899*⁵³, en la que aparece la diosa a la cabeza de una masacre, erguida y autoritaria. Según Darwin, cuando aparecía en la naturaleza el caso de una mujer con numerosas mamas, se debía a una vuelta al estado inicial. Lo concebía como un ejemplo de la relación entre la mujer y sus progenitores en el mundo animal. Si relacionamos esta idea con Bourgeois, observamos que ella siempre ha necesitado trabajar desde su niñez interpretando la relación con sus padres.

Aristide Sartorio, *Diana de Éfeso y las esclavas*, hacia 1899.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994, pág 239.

51. Artemisa es una divinidad de la mitología griega, hija de Zeus y Leto, que fue asimilada por los romanos a la diosa itálica Diana. En Asia menor se le consagró un santuario en Éfeso. Fue patrona de las amazonas y diosa de la fecundidad. Aunque virgen, protegía a las mujeres que iban a dar a luz; pero también mataba con sus flechas, conociéndose como la cazadora. Era deidad tutelar de animales salvajes, perros, ninfas y vida agreste en general. En el arte se le ha representado como cazadora o con el cuerpo enfundado, mostrando numerosos pechos y con un modio cilíndrico en la cabeza.

52. Lucy. R. Lippard, *From the inside out*, Art Forum, op. cit., pág 31.

53. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994, pág 238.

Respecto a las imágenes que representan a su madre, analizaremos en este capítulo *The She-Fox 1985*, *Ventouse 1980* y *Cell, arch of hysteria 1991-92*. La primera de ellas se impone como una esfinge, conservando un carácter totémico que invade rotundamente la sensibilidad del espectador. Tratada la superficie con variedad de registros que enriquecen la textura visual de la pieza, las formas responden con exactitud al objetivo de Bourgeois. Para la artista representa la fuerza de su madre y su inteligencia, pero también el rencor que siente hacia ella. Los sentimientos de Bourgeois hacia Josephine han sido confusos. El dolor de la enfermedad es representado en *Cell, arch of hysteria 1992-93*, con un sentimiento de compasión⁵⁴. Pero cuando no podía entender que su madre permitiera la infidelidad de su marido, el sentimiento es colérico. Así describe la pieza⁵⁵:

...es simplemente mi madre,...una enorme criatura sin cabeza. La cabeza ha desaparecido y la garganta ha sido rajada.

Hay algo debajo de su pata izquierda, una pequeña figura anidando allí. Y a medida que te acercas, ves que la pequeña figura está más contenta que unas pascuas, porque está protegida. La criatura asesina que la está tratando de ese modo no tiene más motivo que ser amada. La niña soy yo, es un autorretrato.

The She-Fox, (la zorra-ella), 1985. Marmol negro. 90,2 x 68,6 x 81,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 58.

54. Cfr: pág 103.

55. Stuart Morgan, Taking Cover, Louise Bourgeois interviewed, Artscribe, Enero/febrero, 1988, pág 33.

Cuando Bourgeois realizó *The she fox*, hacía ya más de 50 años que su madre había muerto tras una larga enfermedad arrastrada desde el final de la guerra. Después de contraer la gripe enfermó de enfisema, es decir la distensión de un tejido celular por la presencia de aire o un gas. Bourgeois cuidó de ella aplicándole pequeños recipientes de cristal sobre la piel, llamados “campanas”⁵⁶, bien podría considerarse que son representados en obras como *Ventouse 1990*.

Detalle de *Ventouse*, (ventosa), 1990. Mármol, cristal y luz eléctrica.
36,3 x 198 x 81,2 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 59.

Es evidente que el sufrimiento de Bourgeois por su madre la acompaña durante toda su vida, al igual que su admiración hacia ella. El cuerpo en *Ventouse 1990*, se ha transformado en un prisma pesado y sujeto a la tierra, únicamente elevado por la ligereza del cristal⁵⁷. En cambio en *She-Fox*

56. Con ellos creaba vacío y podía extraer así el líquido sobrante de los pulmones con una aguja. Este es hoy en día un método de drenaje desfasado. Para una definición médica del término véase El Manual Merck 9ª Edición. Mosby/Doyma Libros, Madrid, 1994, págs 684-690.

57. En *Cell (arch of hysteria) 1992-93*, también aparece el cuerpo de la madre. Cfr: nota 193, pág 105.

1985 es aún un cuerpo latente, el de un animal astuto, el zorro. Es muy significativo, en cuanto al carácter terapéutico de la pieza, que Bourgeois se represente a sí misma pequeña, yacente a los pies de la esfinge como la niña que quiere ser protegida. Pero como artista adulta, parece ser ella la que se coloca ahí, en ese rincón insignificante, guardando la imponente pero desgarrada imagen.

La presencia del autorretrato de Bourgeois-niña, demuestra que la artista necesita crear un lazo con su madre y lo materializa en la figura de una esfinge, que en sí representaba la oposición al ámbito masculino. Efectivamente, en esta escultura resurge la esfinge que guarda el monumento funerario. Junto con las sirenas, era guardiana de los sepulcros en la antigua Grecia. Ana Iriarte destaca las palabras de Plutarco al describir a la esfinge, atribuyéndole la fuerza y el coraje de su imposición a los tebanos, correspondiéndose con su virilidad. Pero su faceta más importante y la más femenina es su calidad de “tejedora de enigmas”⁵⁸. Esta actividad de la esfinge es una característica importante en cuanto a la identificación con Josephine quien tejía y restauraba, por lo cual la admiraba Bourgeois.

Consideremos que aunque Josephine aconsejara a su hija que no cosiera⁵⁹, a modo de advertencia feminista, en realidad la labor de aguja se convirtió para Bourgeois en un “objeto intercambiable”. Luce Irigaray utiliza este término como solución al problema que supone para la mujer alejarse del lenguaje riguroso patriarcal. “¿Cómo dar a las hijas la posibilidad de un espíritu y un alma?, se pregunta Irigaray. De entre una lista de varias alternativas, destacamos aquella en la que Irigaray propone⁶⁰:

58. Ana Iriarte, señala que en la mitología la esfinge tiene una mayor movilidad que en las representaciones, en las que aparece unida a una roca o una columna, simbolizando la unión del monstruo a la montaña o a la ciudad. A. Iriarte, op. cit., pág. 134.

59. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

...que madres e hijas descubran o fabriquen objetos intercambiables entre ellas para definirse como un yo-nosotras-y un tú femeninos. Digo 'intercambiables', porque los objetos que se pueden compartir, fraccionar, consumir en común pueden prolongar la fusión.

Irigaray cree que la realización de pequeños objetos a mano, puede "...compensar las pérdidas de identidad espacial, las fracturas del territorio personal"⁶¹, lo cual se puede considerar un modo de terapia.

Podemos afirmar pues, que Bourgeois encuentra en la tejeduría un vínculo con su madre, que si tras su muerte ya no puede ser un objeto a intercambiar, sí es un objeto que le ayuda a recordar la protección que recibió. Así como necesita realizar objetos que expresen una relación con la madre, en el caso de los objetos que se refieren al padre proyecta una relación más independiente. En efecto, a medida que pasa el tiempo, Bourgeois es capaz de exteriorizar los sentimientos de rabia suscitados por el trato tan contradictorio que recibió de él en la adolescencia. En la década de los 70, cuando muere su marido, Bourgeois comienza a confesar públicamente su rencor hacia Louis y produce obras como *La destrucción del padre 1974*.

La personalidad de Louis Bourgeois se presenta a través de la obra de su hija y sus confesiones, como la de un hombre con prejuicios, capaz de darlo todo por su familia, pero también lo suficientemente egoísta como para herirlos. Bourgeois no podía entender como su madre no se rebelaba ante su actitud arrogante y despreciativa, en contra de la traición junto a Sadie. "¿Cómo es que en una familia de clase media esta amante era un mueble habitual? Bien, la razón es que ¡mi madre *lo toleraba!* ¡Y este es el misterio!"⁶². El adulterio de su padre, por lo tanto, produjo en Bourgeois confusión y contradicción. La artista siente que abusaron de ella en la ado-

60. L. Irigaray, op. cit., pág 46.

61. L. Irigaray, op. cit., pág 47.

lescencia al ser considerada el punto de unión de una relación difícil, a causa de la guerra y las infidelidades. Pero no solo la infidelidad marcó a Bourgeois, quién se siente desgraciada y menospreciada por su padre a la hora de valorar realmente su trabajo.

Bourgeois considera que fue explotada por sus dotes artísticas, por lo cual critica a sus padres. Según ella, los padres que utilizan a sus hijos como si se tratara de un negocio "...viven a través del niño y lo destruyen. Es mejor tener padres que utilizan a sus niños como mano de obra no remunerada."⁶³ Sin embargo, Bourgeois cuenta como le dijo en una ocasión: "No puedes trabajar para nosotros, eres insoportable, una boca inútil,..."⁶⁴. Louis no consideraba a su hija digna de trabajar en el taller, aunque desde muy joven recurriera a su capacidad para el dibujo. Aún escuchando juicios tan duros para una persona en desarrollo, el trato despectivo no pudo evitar que Bourgeois creciera queriendo a sus padres. A pesar de que, a lo largo de su vida, desvela ante el público unos sentimientos adversos y a la vez, demuestra una gran admiración por ellos fraguada a lo largo de los años y comunicada a través del arte⁶⁵.

De este modo, paulatinamente vamos siendo testigos de la importancia del proceso en la obra de Louise Bourgeois, el cual está lleno de acciones enérgicas subjetivas y rebeldes en su intención reparadora, con un resultado plástico en el que cabe la objetividad. Olvidando el maltrato, Bourgeois cree que su padre era un hombre muy sentimental⁶⁶. Recuerda

62. Louise Bourgeois: Album, Peter Blum ed. 1ª Ed, 1994. Está basado en la película *Partial Recall* 1983. Museum of Modern Art. Reeditado en *Destruction of the father, reconstruction of the father: writings and interviews, 1923-1997*. Marie-Laure Bernadac y Hans-Ulrich (Ed). Obrist Violette Editions, Londres, 1998, pág 282. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 31.

63. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 29.

64. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 32.

65. Véase S. Morgan, op. cit., pág 33.

66. Véase el vídeo *L.B: Partial Recall*, N.Y: The Museum of Modern Art/The Eston Foundation, 1983.

con ironía como a Louis Bourgeois le gustaba decorar el jardín con estatuas para probar el amor conyugal⁶⁷. Sentía pasión por los buenos muebles que guardaba en un desván, colgando los sillones del techo perfectamente ordenados⁶⁸. Pero a pesar de su amor por el coleccionismo y la belleza, despreciaba a los artistas, “No me hables nunca de artistas -le decía a su hija- son parásitos”⁶⁹.

Hacemos aquí un paréntesis. Es significativo, respecto al interés de Bourgeois por el psicoanálisis y en general por el poder curativo, el artículo que escribió en 1990, sobre la colección de figuras que inició Freud. En este artículo, afirma que Freud no ha hecho nada por los artistas, quienes sufren un tormento que contrarrestan con la repetición, ya que en cualquier caso, no tienen acceso a la cura⁷⁰. Al mismo tiempo se identifica con él como ser humano que sufre y busca a través del coleccionismo de figuras de distintas civilizaciones un lugar en la historia, ya que así cree que es compensado por las injusticias vividas. Bourgeois comprende a Freud porque sufrió la enfermedad de su padre, al igual que ella la de su madre.

Después de todo, el incorporó con una venganza el sufrimiento de su padre. Todos queremos defender a nuestros padres. Cuando murió su padre, Freud comenzó su colección y en ella, fue muy generoso⁷¹.

De algún modo Bourgeois trata de demostrar que si bien Freud no se mostró especialmente interesado por el arte, o al menos así lo pretendía⁷²,

67. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994. Sobre el coleccionismo de Freud visto por Louise Bourgeois véase Louise Bourgeois, *Freud's Toys*, Artforum, Enero, 1990, págs 11-113. Bourgeois se describe a sí misma cómo la "coleccionista de espacios y memorias." Beatriz Colomina cita una reseña de Bourgeois sobre el libro de Werner Muensterberger, *Collecting: An unruly pasión*, Artforum, vol 32. núm 10, 1993, pág 2. En B. Colomina, op. cit., pág 48.

68. Este es el origen de las figuras colgantes de Bourgeois. Véase Nota 13 en B. Colomina, op.cit, pág 49.

69. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 32.

70. L. Bourgeois, *Freud's Toys*, op. cit., pág 113.

71. *Ibidem*.

72. Cfr: pág 277, nota 17.

debe algo a sus cualidades curativas. Aunque Bourgeois aclare que el arte es una realidad que va más allá de una simple figura de coleccionista, invita a descubrir los aspectos terapéuticos de los objetos creados en base al psicoanálisis. Y en esta empresa tanto la familia como su vida sexual tuvieron un papel importante. Bourgeois escribe en su artículo⁷³:

Las personas se subliman y se dirigen hacia el arte porque, primero, les gustaría ser sexuales pero tienen miedo, y segundo, se sienten culpables. En este tiempo es fácil que las personas estén distanciadas del sexo. Ciertamente no tienes que ser religioso para tener miedo del sexo. Y la necesidad de los artistas queda insatisfecha, al igual que su tormento.

Este rechazo del sexo que se aprecia en su trabajo, tiene que ver con la ruptura familiar que supuso la infidelidad de su padre. También puede intervenir un sentimiento de sobreprotección hacia su hermana quien en una ocasión fue acariciada por un vecino. Aunque ella le rechazó "por la simple razón de que estaba menstruando", Bourgeois, al ver la sangre, creyó que la estaba matando⁷⁴.

Couple, (pareja), 1996. Tela. 43 x 89 x 102 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Herkenhoff, Paulo; Neri, Louise, *Louise Bourgeois, Oeuvres récentes*, Serpentine Gallery, Londres, 1999, pág 55.

73. L. Bourgeois, *Freud's Toys*, op. cit., pág 113.

74. Nota en el diario de 1973, *Destruction of the father*, citado por B. Colomina, op. cit., pág 49.

Piezas como *Couple 1996* muestran una dificultad subliminal para identificar los sexos, empleando elementos de la vestimenta cotidiana como son la camisa y un cuello postizo de mujer para disfrazar las piezas. Estos cuerpos sin cabeza, que también construiría en *Couple III 1997*⁷⁵ a partir de piezas de tela acolchadas, incorporan la venganza como lo hiciera Freud, no solo por la muerte sino también por la traición.

Reconsiderando la actitud despectiva de su padre, su traducción plástica tiene, en la obra de Bourgeois, distintas manifestaciones en las que la figura masculina del padre se hace más o menos presente. Otras veces, son los capítulos enojosos de su vida, en los que el padre protagoniza algún tipo de insulto, los que Bourgeois retrata. En su obra *Orange Episode 1990* representa cómo imaginó el propio Louis a su hija en cierta ocasión, y pretende redimir el daño que provocaron en ella sus palabras. Se trata de una pieza muy particular, realizada con piel de naranja a modo de collage sobre tabla. La figura, amorfa, se asemeja a la humana.

Mi padre recortó la figura de una piel de mandarina, la levantó y dijo: 'mirarla todos, ésta es Louise. No tiene nada. Todo lo que tiene entre sus piernas son un par de hilos blancos...' Todo el mundo se rió de mí. Una vez, cuando estábamos sentados a la mesa, cogí pan blanco, lo mezclé con saliva y modelé la figura de mi padre. Cuando estuvo hecha, empecé a cortar sus miembros con un cuchillo. Veo ésta como mi primera solución escultórica.⁷⁶

En esta pieza el acto de cortar es importante para Bourgeois en el sentido que controla la rabia que siente por la burla de su padre. Cortar cosas también simboliza un estado de ánimo negativo. A su vez, compara cortar con restaurar, actividad por la cual, ya hemos indicado que admira a su madre, a la que siempre cree superior⁷⁷. Bourgeois, en oposición a su madre, se ve a sí misma como un ser destructivo, lo cual crea en ella una

75. Cfr: pág 57.

76. L. Neri, op. cit., pág 83.

77. L.Neri, op. cit., pág 81. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

Orange Episode, (episodio de la naranja), 1990. Collage con piel de naranja sobre madera, óleo y gouache. 43 x 33 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura.*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 54.

contradicción que se aprecia en lo fragmentario y violento de su obra. Este sentimiento de venganza surge ante la impotencia que siente al descubrir el adulterio de su padre. Aunque la ternura sea su verdadero sentimiento hacia la pareja, no puede evitar expresar el rechazo al sexo. De hecho, así describe su visión⁷⁸:

...me disgusta tanto-comenta-que les corto las cabezas. Así es. Cuando una persona está bajo tal ansiedad, me vuelvo violenta. Corto las cabezas de todo el mundo...coser es una defensa. Tengo miedo de las cosas que pueda hacer. La defensa es hacer lo opuesto de lo que quería hacer. Nunca separaría a una pareja.

En segundo lugar debemos insisistir en la relación que establece Bourgeois con su pasado. Aunque Bourgeois se empeñe en considerar con fuerza el mañana, su obra está llena de nostalgia ya que para olvidar el pasado necesita volver a él:

78. Citado por M.L. Bernadac, op. cit., pág 56.

Encuentro el pasado terriblemente doloroso aunque estoy atada a él. No está resuelto. Sin embargo no me gusta volver a visitarlo. Es un paisaje que has atravesado, y explorado y dejado atrás. Sólo el mañana es interesante⁷⁹.

Durante su repetitiva alusión al pasado, Bourgeois provoca una metamorfosis hacia la agresividad en su trabajo como resultado de contrastar dos realidades, la suya como mujer, hija o esposa, con su yo artístico. A través de estos planteamientos en los que se considera miembro de una familia y de la sociedad, surge el proceso de autoanálisis psicológico. En una ocasión se le preguntó si se había psicoanalizado, a lo cual contestó que no, pero que se había autoanalizado y había pasado su vida intentando superarse a sí misma⁸⁰.

En este proceso Bourgeois reflexiona sobre la expresión del dolor y la exploración de refugios, en los que los artistas se autoprotegen. En su artículo Obsesión, sobre las esculturas de Gaston Lachaise, afirma que: “Algunos artistas, siendo masoquistas,..., obtienen un placer perverso desde el sufrimiento por la causa. Obtienen su autoestima del dolor, en la superación del mismo.”⁸¹ Bourgeois también se refiere, con estas palabras, al narcisismo del artista, algo que en su escultura es obvio y que se traduce en la manifestación de la histeria, aunque no por ello “diagnostiquemos” un síntoma de locura. Pero quizás sí existan ciertos estados críticos, provocados por las desavenencias familiares que vivió de niña y que resurgen cuando se expresa artísticamente. En este sentido, las investigaciones de Sigrid Weigel, quién reflexiona sobre los trabajos de Elisabeth Lenk y Claudine Herrmann, son una aportación útil a nuestra ex-

79. L.B. Drawings, op. cit., s.n.

80. Interview with Douglas Maxwell. *Modern Painters*, vol. 6, núm.2, reeditado en *Destruction of the father*, op. cit., pág 245. Citado por B. Colomina., pág 49.

81. L. B. Obsession, op. cit., pág 85.

plicación. Weigel habla sobre la mujer histérica que utiliza su cuerpo al igual que la mujer loca. Bourgeois actúa como esta mujer pero su “locura”, bajo este punto de vista, no sería patológica sino que, tal y como ha explicado Elisabeth Lenk, sería más bien un modo particular de descubrir la cordura a través del encuentro consigo misma. Esta reflexión, sin embargo, tampoco rechaza de antemano una posible crisis, pues “descubrir la cordura” significa volver o nacer en un estado sano. Weigel ve en el reflejo de una mujer en otra un proceso curativo mientras no se consideren, recíprocamente, como modelos a imitar⁸². Más bien se trataría, tal y como lo expresó Rahel Varnhagen, de duplicarse a una misma. “Tengo la enorme fuerza de duplicarme a mí misma sin confundirme”⁸³. Precisamente esto es lo que le sucede a Bourgeois ya que sigue siendo ella misma aún cuando se transforma en los múltiples estados del cuerpo de su escultura. Y a través de este cuerpo escultórico, independientemente de que lo pretenda o no, se identifica con la mujer en muy diversos aspectos de su naturaleza y su psicología. Elisabeth Lenk escribió que: “La mujer se convertirá en el espejo viviente de la mujer, en el que se pierde a sí misma para encontrarse de nuevo.”⁸⁴

Una de las razones que une a Bourgeois a otras mujeres y que justifica el aspecto feminista de su trabajo terapéutico es, precisamente, que ella también ha sido víctima como lo fueron su madre y sus hermanos, de la actitud hiriente y discriminatoria del hombre. A lo largo de su vida, el arte ha sido la escapatoria a un mundo de creación y expresión que la ha libera-

82. Sigrid Weigel, *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*. En G. Ecker, op. cit., pág 89 y 90.

83. Rahel Varnhagen, *Buch des Andenkens an ihre Freunde*, Ed. Hans Landsberg, Berlín, 1912, pág 83. Citado por S. Weigel, op. cit., pág 90. Podemos establecer aquí una comparación con el análisis que Ernst Kris realiza de Messerschmidt. A través de los múltiples autorretratos trata de demostrar la existencia de su propia persona. Cfr: pág 196.

84. Elisabeth Lenk, *La mujer reflejo de sí misma*. En G. Ecker, op. cit., pág 67.

do de una realidad que amaba pero que le instigaba a devaluarse como persona y como mujer. Al mismo tiempo, Bourgeois manifiesta un pronunciado narcisismo, al que nos hemos referido anteriormente, y que también guarda relación con el silencio, un silencio impuesto por las normas sociales del patriarcado según las cuales vivió su adolescencia. La reclusión en sí misma provocó que ahondara en su mundo interior, gestando ya entonces las formas que darían vida a su escultura. Su cuerpo comenzó a ser el modelo ontológico que se materializaría más tarde, transformado en su particular universo plástico.

Claudine Herrmann acusa al hombre de provocar en la mujer estados de enajenación y de histerismo: “La locura y la histeria son los dos lados de la demencia femenina, tal y como han sido definidos (e incidentalmente, también causados por los hombres)”⁸⁵. A su vez, Sigrid Weigel afirma lo siguiente: “La mujer, que en el orden masculino está condenada al silencio, se hace oír mediante la parlanchinería del cuerpo histérico, anoréxico o depresivo”⁸⁶. Esta expresión del cuerpo es una llamada de atención que Kristeva relaciona con el narcisismo y el masoquismo que producen el deseo de ser objeto de la mirada masculina⁸⁷. Sin embargo, Kristeva no considera el narcisismo o el masoquismo como un modo de ocuparse del yo sino que para ella connotan “...la primaria y bien aventurada relación con la madre”⁸⁸, la cual para Bourgeois es esencial. Julia Kristeva nos habla de la faceta femenina del amor en torno a la madre como “...la sublimación

85. Claudine Herrmann, *Sprachdiebinnen*, Munich, 1977, pág 65. Citado por S. Weigel, op. cit., pág 89.

86. S. Weigel, op. cit., pág 98. Véase subapartado IV.1.4.

87. B. Colomina., op. cit., pág 38. Efectivamente Bourgeois se siente satisfecha cuando diseña los trajes para *The banquet: a fashion show of body parts 1978*, y de un modo irónico afirma que se siente atractiva con esa segunda piel y los múltiples pechos del cuerpo de látex, con los que gustará más a los hombres. Cfr: pág 199.

88. Julia Kristeva, *Narcissus: the new insanity*. En J. Kristeva, *Tales of love*, Columbia University Press, 1987, págs 112, 113. Citado por Hilary Robinson, Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación. En K. Deepwell, op. cit., pág 250.

más sutil de la base secreta; psicótica, de la histeria.”⁸⁹

En este punto, volvemos a reflexionar con Ernst Kris. El psiquiatra afirmó en su escrito, haciendo un comentario sobre Leonardo Da Vinci, que este tendía a prestar a las figuras que dibujaba "...su particular experiencia corporal." "Hay una tendencia que el artista debe resistir, - escribe Kris- la tendencia a poner su propia experiencia corporal en lugar de la del modelo que quiere representar."⁹⁰ Esto es algo que Bourgeois realiza conscientemente, para ella su cuerpo es su escultura y necesita manipular sus formas y transformarlas en otros cuerpos, cuerpos hermafroditas, cuerpos en simbiosis con las formas de la naturaleza o cuerpos de los que sólo queda unfragmento, reducidos al máximo⁹¹.

89. J. Kristeva, op. cit., págs 112 y 113. Citado por Hilary Robinson, op. cit., pág 249.

90. E. Kris, op. cit., pág 49.

91. Ernst Kris definió la imagen del cuerpo en términos de la teoría psicoanalítica como "..., un aparato del yo principalmente conectado con sus funciones autónomas, es decir, con la zona libre de conflictos." Kris apunta sin embargo, que estas funciones pueden implicarse en ciertos estados psicopatológicos E. Kris, op. cit., pág 51.

IV.1.3. *Familia y terapia*

Se debe considerar en consecuencia la relación entre el psicoanálisis y la familia. Gayle Rubin considera que el psicoanálisis es una reconstrucción de las estructuras de parentesco bajo la forma de las modernas identidades de género⁹²

Estamos valorando el proceso artístico en su faceta curativa. Lafora definió el arte como "...una concesión de la convivencia superior a nuestros instintos primarios y a las elaboraciones de nuestra esfera subconsciente, la cual se exterioriza en formas disimuladas y aceptables a nuestra conciencia"⁹³. Se debe destacar que, en este proceso, las relaciones internas familiares son fundamentales para valorar la función del arte en la psicoterapia familiar; lo cual también nos ayuda a estimar la contribución del trabajo de Bourgeois a la psicoterapia artística.

La presencia de la madre en la obra de Bourgeois es muy influyente, y se acompaña por la de sus hermanos y su padre, aunque con desigual intensidad. Este valor intrínseco en su obra, la hace extensible a la expresión plástica como terapia familiar y personal. En el ámbito de la psicoterapeuta familiar Helen B. Landgarten, especializada en la terapia a través del arte, nombra, entre otras tareas de la terapia familiar, la exploración en el origen de la familia y en las experiencias más tempranas de los participantes, de modo que salgan a la superficie datos fundamentales escondidos en el subconsciente⁹⁴. Es fundamental por una

92. Gayle Rubin, *The traffic in Women: the political economy of sex*, en Rayna R. Reiter, *Toward an anthropology of Women*, N.Y: monthly review press, 1975, págs 178-92. Citado por J. Butler, op. cit., pág 209.

93. G.L. Láfora, op. cit., pág 5.

94. Helen B. Landgarten, *Family Art Psychotherapy, A clinical guide and case book*, Brunner Mazel Publishers, N. Y, 1987, pág 4

Henriette, 1985. Madera. 152,4 x 33 x 30,5 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 39.

Detalle de Passage Dangereux, (pasillo peligroso), 1997. Materiales diversos.

264,1 x 355,6 x 876,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 99.

Retrato de Jean-Louis, 1947. Escayola. 89 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 18.

parte, entender la causa y el efecto para encontrar las disfunciones en el comportamiento, y por otra, es necesario consolar al paciente dolido por alguna muerte.

Si hemos observado en profundidad la obra de Bourgeois, es posible ver que la artista realiza todas las funciones descritas por Landgarten, para superar los traumas que la han acompañado durante su vida, en el desarrollo de estas obras. De hecho Bourgeois define el arte como "...la experimentación o, mejor, la reexperimentación del trauma."⁹⁵ Y en esta vivencia, los símbolos son importantes⁹⁶. En *Portrait of Jean-Louise 1947*, *Henriette 1985*, *La destrucción del padre 1974*, *Spider 1997*, Bourgeois

95. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 29.

96. Kris nombra a Baudouin(1929), Bertschinger(1911), Lewis(1925) y Mohr(1928), como autores que demostraron el papel de los símbolos en el arte psicótico, en las primeras décadas del siglo XX.

representa a su hijo pequeño, a su hermana, a su padre y a su madre respectivamente. Obras como *Passage Dangereux 1997*, hacen alusión a escenas familiares⁹⁷

Como hemos ido analizando, el trabajo de Bourgeois manifiesta simbólicamente este traumatismo reproduciendo, a través de objetos inanimados, formas abstractas que sustituyen a los miembros de su familia. A veces son piedra, otras mármol, escayola, madera, otras tela, cristal; se transforman sus cuerpos en sillas, esferas, formas fluidas, pies, piernas, manos, ojos. Toda apropiación de las cosas cotidianas y las formas naturales son empleadas por Bourgeois para materializar los sentimientos de añoranza, arrepentimiento, odio o temor.

La profesora Landgarten indica cómo el terapeuta debe emplear el material de trabajo, dependiendo del tamaño y de las propiedades, según el control del mismo que necesite el paciente y por lo tanto, la influencia que debe tener en el proceso curativo⁹⁸. El terapeuta debe tener en cuenta que la complicación en el empleo de uno u otro material, así como la rapidez con la que el paciente realiza su trabajo, son factores que actúan sobre la pronta o tardía satisfacción de los pacientes. Esto puede afectar el proceso curativo por lo que el profesional debe controlar su trabajo, de modo que pueda resolver los conflictos o reactivarlos para llegar a una solución.

En la terapia del arte el aspecto no verbal deja paso a lo visual, en su marco neo-freudiano⁹⁹. Según Landgarten, el material influye en la expresión personal y el estado afectivo del paciente de modo que, la plastilina,

97. Cfr: pág 281. Véase Jennifer Bloomer: *Passages Impliqués*. En L. B: *Memoria y arquitectura*, op. cit., págs 87-103.

98. La profesora Landgarten clasifica los materiales empleados en las sesiones de terapia de los más difíciles a los más fáciles de controlar. 1. arcilla húmeda 2. acuarelas 3. plastilina blanda 4. pasteles al óleo 5. rotuladores de fieltro gruesos 6. Collage 7. plastilina dura 8. Rotuladores de fieltro fino 9. lápices grafito 10. lápices de colores. H. Landgarten, op. cit., pág 7.

99. Margaret Naumburg formuló la terapia de arte en 1966. Véase *Introduction to art psychotherapy* en Helen B. Landgarten, *Clinical Art Therapy. A comprehensive guide*, Brunner/Mazel, N. Y, 1981, pág 3.

los pasteles al óleo, los rotuladores y el collage, son los medios que más se emplean para trabajar con familias separadas, normalmente en espacios pequeños que acercan a sus miembros. Precisamente Bourgeois recrea los espacios donde convivió con su familia, pequeñas habitaciones donde ubica las figuras trabajadas con los materiales adecuados. La artista sabe qué técnica emplear en cada momento; no siempre puede cortar por ejemplo, y sin embargo, siempre puede dibujar y, otras muchas veces, coser o imitar el proceso de la costura o el punto, con otras técnicas.

Cortar significa tener un control total. Aceptar el control total de todo lo que ocurra es bastante agresivo y algunas veces me despierto por la mañana y no me siento capaz de cortar...Entonces dibujo, se tiene que estar bastante seguro para manejar herramientas mecánicas, herramientas eléctricas...Ciertamente no se puede estar histérico...¹⁰⁰

A su vez, Bourgeois emplea los materiales de acuerdo con el grado de necesidad de liberarse de un conflicto familiar, que le provocó un trauma en su infancia. Afirma que¹⁰¹:

El deseo de decir algo, antecede al material...cuando quieres decir algo, consideras decirlo de modos diferentes, igual que un compositor tocaría en diferentes tonos, o diferentes instrumentos. Poco a poco, y generalmente por un proceso de eliminación... encuentro el medio que me va. Algunas veces la misma idea o tema aparece en varios y diferentes medios.

El cristal por ejemplo, expresa para ella la fragilidad física, mientras que las reproducciones de manos expresan la fragilidad psicológica¹⁰². El cristal es también un símbolo de su necesidad de aislamiento. “Me encuentro excluida de la vida real. Estoy bastante aislada. Me siento dentro de una bola de cristal.”¹⁰³ También, cuando Bourgeois emplea botes de cristal en piezas como *Le Défi IV 1994*, representa lágrimas, dolor¹⁰⁴.

100. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 45.

101. D. Wye, op. cit., pág 23.

102. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

103. J. Bloomer, op. cit., pág 101.

104. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

Por otra parte, si emplea las leyes lógicas de la geometría pretende orientarse a sí misma, encontrarse. Ella misma ha reconocido sufrir la ansiedad¹⁰⁵:

No podía distinguir derecha de izquierda ni orientarme. Podía haber gritado de terror al verme perdida. Pero eché el temor a un lado, estudiando el cielo, determinando por donde saldría la luna, por donde aparecería el sol por la mañana. Me vi a mí misma en relación a las estrellas. Empecé a llorar y supe que estaba bien. Esa es la forma en la que uso la geometría. El milagro es que soy capaz de hacerlo por la geometría.

Le Défi IV, (el desafío), 1994. Madera pintada, vidrio, espejo y técnica mixta.

186,6 x 165 x 60,9 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 39.

Sabemos que gran parte del drama que vive Bourgeois está causado por la separación de su familia. De hecho ella considera que es una fugiti-

105. Citado por J. Bloomer, op. cit., pág 93.

va¹⁰⁶ y como tal se siente culpable. Así que, aunque su familia estuviera lejos o desaparecida, los mantiene vivos en sus actuaciones escultóricas. Por esta razón elige el trabajo tridimensional junto a sus dibujos, porque así consigue un efecto terapéutico mayor y logra expresar con más rotundidad el miedo. “Mi escultura me permite reexperimentar el miedo,...el miedo se convierte en una realidad manejable.”¹⁰⁷ A la vez se consuela ante la rabia que sintió cuando era una adolescente y vivió el sufrimiento de su madre:

Soy un títere. Sadie se supone que está ahí como mi profesora y realmente, tú, madre, me estás usando para seguir la pista de tu marido. Esto es abuso infantil [...] Respecto a Sadie, durante demasiados años había estado frustrada en mi deseo terrorífico de torcer el cuello de esta persona¹⁰⁸.

Ante estos sentimientos que desvelan el rencor, Bourgeois se presenta a sí misma como una mujer vulnerable. Realicemos una rápida comparación con el caso que estudia Helen Landgarten: una familia que vive un conflicto, a causa de las infidelidades del padre. Judy es la hija adolescente que está despertando a la madurez sexual y busca un alejamiento de los progenitores por una necesidad de independencia, lo cual acentúa la gravedad de la crisis familiar. Durante las sesiones de terapia, Judy modela en plastilina una forma prismática que lleva incorporada una puerta movable. Le gustaría que su familia no se preocupara tanto por ella y no sintiera vergüenza cuando expresa sus sentimientos. Su madre modeló una manta y la colocó sobre una cama, un juguete que simboliza la necesidad de ser querida. El padre de Judy, modeló unos pies sólidos y cortados por los tobillos queriendo expresar el deseo de estar cerca de su esposa¹⁰⁹. Bourgeois también esculpe unos pies

106. Véase Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin, op. cit., págs 15-17.

107. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 12.

108. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 32.

109. H. B. Landgarten, Family art psychotherapy, op. cit., págs 179-279.

J'y suis, J'y reste, (yo estoy, yo me quedo), 1990. Marmol. 88,9 x 102,8 x 78,7 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 44.

atrapados en el interior de una casa de cristal en *J'y suis, J'y reste 1990*. Beatriz Colomina ha dicho de esta obra que: "...está toda relacionada con el control, control arquitectónico, la amputación es la fuerza que la guía."¹¹⁰. Los pies cortados, a los que se les ha negado el movimiento, simbolizan para Bourgeois querer permanecer en el pasado de su vida familiar, a la vez que la angustia por no poder salir del recuerdo de la convivencia familiar.

¹¹⁰. B. Colomina, op. cit., pág 45. La mutilación de los cuerpos tiene también su base en el recuerdo de los guardas lisiados, veteranos de guerra que observaba en el comedor de la Ecole du Louvre, donde trabajó como guía. J. Gorovoy; P. Tabatabai, op. cit., pág 72.

En su obra contemplará esta relación entre el individuo y su entorno familiar o el conjunto de la sociedad. Sobre *One and others 1955*, comenta que no eran esculturas en sí sino “presencias físicas” que¹¹¹:

...surgen del dúo entre el individuo aislado y la conciencia compartida del grupo. Primero hice figuras solas sin ninguna libertad...ahora veo mi trabajo como grupos de objetos referentes unos a otros...Pero todavía está el sentimiento con el que empecé: el drama de uno entre muchos.

Instalación Red Rooms, (habitaciones rojas), 1994.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 66.

One and Others, (unos y otros), 1955. Madera. 62.54 x 129 x 103.2 cm.

E. Krauss, Rosalind; McEvilley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, *Louise Bourgeois*, Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 73.

111. D. Wye, op. cit., pág 22. A estas piezas las llamaba "personages".

Como consecuencia de este drama, Bourgeois se siente atrapada. De ahí que Bourgeois afirme que se encuentra perdida, simbolizando este extravío a través del laberinto y la espiral, como en su escultura *Spiral Woman 1984*¹¹² o su instalación *Red Rooms 1994*. También la idea del laberinto está relacionada con la muerte. En la representación de la protección y en contraposición, el abandono, la muerte de sus seres queridos ha tenido un papel importante. Su padre murió en 1950, su hermano Pierre en 1960; y su marido muere en 1973 después de treinta y cinco años de matrimonio. Lucy R Lippard, observa que, entonces, la obra de Bourgeois pasó a ser más agresiva y destaca su proceso de trabajo en el que cortaba piezas de madera y las ensartaba en varillas de metal, lo cual la artista consideraba un “modo de hacer punto”¹¹³. Cronológicamente, este tipo de trabajo que recuerda a la paciente actividad de ir dando forma a un tejido, trabando y enlazando los hilos, lo realiza en la década de los 50 cuando muere su padre. Varias de las piezas no tienen título pero sugieren que algo está siendo reconstruido, quizás un cuerpo o una vida.

Tal vez las obras que más claramente descubren a Bourgeois en su intento de refugiarse ante el dolor y la muerte, son parte de su serie *Lair*. En gran número, las obras en las que realiza versiones de una guarida como piezas colgantes, parecen estalactitas de una cueva en la que buscara consuelo. *Lair 1986* o *Articulated Lair 1993*, son ejemplos de esta figura creada por Bourgeois como “protección transitoria”, según Stuart Morgan¹¹⁴. El sentimiento de tristeza ante la muerte es sustituido por un intento de perdón, hacia los demás y hacia sí misma.

112. Cfr: pág 84. Con la espiral también hace alusión al movimiento circular del agua, esa que teme. Bourgeois cuenta que fue ofendida por su padre y se tiró al río Bièvre, en Antony, donde la familia adquirió una propiedad en 1919 y establecieron el taller. Véase M.L. Bernadac, op. cit., pág 15. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

113. L. Lippard, *From the inside out*. En Rijksmuseum Kröller-Müller, op. cit., pág 204.

114. S. Morgan, op. cit. pág 33

Lair, (guardida), 1986. Goma, 109,2 x 53,3 x 53,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 51.

Articulated Lair, (guardida articulada), 1986. Acero pintado, goma y metal.

281,7 x 655,7 x 555,6 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 53.

Estamos valorando la escultura de Bourgeois y descubrimos que suele estar en el extremo, al borde de la expresión máxima de los sentimientos. El resultado, a menudo, es una imagen tensa en la que la ternura compite con la violencia, la cual surge a través de lo dramático de su propio trauma. A la vez lo personal se convierte en universal, pues tiene sus fuentes en la infancia y las experiencias personales acumuladas que se hacen extensibles al público. Thomas Mc Evilly considera que¹¹⁵:

Las raíces en la experiencia infantil, en universales psicológicos, y en arquetipos de antiguas religiones demuestran que...la obra de Bourgeois tiene un cierto reclamo de universalidad, de tratar con un nivel de realidad tan fundamental que cualquier ser humano puede reconocerlo.

Parece que Bourgeois se encuentra atrapada en algún lugar entre su niñez y su madurez. De hecho la artista se identifica con Eugene Grandet, un personaje de Balzac a quién se le privó de la oportunidad de crecer; o la hija de Père Goriot, quién nunca creció¹¹⁶. Entendemos ahora que en la obra aparezcan tantas alusiones a la muerte, al miedo o al extravío. Bourgeois afirma sobre el artista que "...es un sádico y tiene miedo de su propio sadismo, de infligir muerte."¹¹⁷ Este sadismo, y la obsesión por la repetición aparecen traducidos también en formas espirales¹¹⁸.

La espiral es importante, para mí es una torsión. Cuando era niña, después de lavar los tapices en el río, los retorció con otras tres o más personas para escurrir el agua. Después soñaría que me deshacía de la amante de mi padre. Lo haría en mis sueños, retorciendo su cuello. La espiral -adoro la espiral- representa control y libertad.

115. T. Mc Evilly, op. cit., pág 220.

116. Se puede establecer también una comparación con el síndrome de Peter Pan, es decir aquel que padece la persona que no puede crecer y vive como niño/a en un mundo de adultos, aunque se aferra a la realidad con empeño, a través de un proceso de sublimación. El propio autor de la obra James Berry, padecía este síndrome. Su obra, reescrita varias veces, se ha considerado expresión del anhelo por la familia y la madre, en un intento de negar sus alteraciones psicosomáticas. La referencia a Goriot es recogida por Paulo Herkenhoff (XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo Show). Louise Bourgeois, Minimal & Conceptual Only, 20-4-00 <http://7embers.aol.com/mindwebart2/page150>.

117. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 38.

118. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 31.

Untitled, (sin título), 1968. Gouache. 30,5 x 22,9 cm.

E. Krauss, Rosalind; McEvilley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, *Louise Bourgeois*, Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 92.

In and Out, (dentro y fuera), 1970. Gouache. 55,9 x 81,3 cm.

E. Krauss, Rosalind; McEvilley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, *Louise Bourgeois* Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 132.

Spiral, (espiral), 1960. 35,5 x 53,5 cm.

Von Drathen; Latoir, et al., *Louise Bourgeois*, Skulpturen und installationen, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 51.

La espiral no sólo representa extravío o destrucción, sino también refugio. A través del laberinto, y su forma espiral, salta al interior de una habitación en *Red Rooms 1994* o trepa por la tela de una araña en su serie *Araigne 1994*¹¹⁹, a menudo simplificada su estructura en una espiral. De hecho Bourgeois trata de representar una trampa para el espectador¹²⁰:

El laberinto tiene muchos significados para mí. Puedo esconderme y nadie puede encontrarme, y puedo salir sin que nadie se fije. Si me gusta mi visitante, el laberinto se convierte en un medio de seducción, lo que yo llamo una trampa tierna.

Bourgeois afirma comentando su serie *Lair*, que el miedo a ser atrapada le ha hecho desear atrapar al otro. “En ese sentido soy la eterna cazadora”¹²¹, afirma la artista. Bachelard exclama: “¡Y qué espiral es el ser del hombre! En esta espiral ¡cuantos dinamismos se invierten! Ya no se sabe enseguida si se corre al centro o si se evade uno de él.”¹²²

Por mucho que Bourgeois se aleje siempre vuelve a su pasado, y a ella misma, en un proceso de autoanálisis. Éste, según Rosalind Krauss, es comparable al análisis del mito que muestra el pasado de la cultura. El análisis psicológico del individuo evidencia las posibles contradicciones que se repiten, una y otra vez, en un intento de resolver el conflicto¹²³. Para Bourgeois la repetición es imprescindible:

...Tengo siempre la sensación de que cualquier cosa que digo tengo que repetirla al menos seis veces para hacer que el otro comprenda...Tengo que repetir, y repetir y repetir,...Es así como manejo el temor.¹²⁴

119. Cfr: pág 269.

120. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 48.

121. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 32. Bourgeois se define a sí misma, adquiriendo los atributos de la diosa Artemisa. Como ella caza, y a la vez celebra la maternidad.

122. G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., pág 254.

123. Rosalind E. Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, The MIT press, London, 1989, pág 13. Versión española: *En la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza forma, Madrid, 1996, Traducido por Adolfo Gómez Cedillo.

124. B. Colomina, op. cit., pág 38.

Para Bourgeois su escultura es como un espejo en el que se renueva el pasado. Bourgeois considera que el espejo simboliza la aceptación de uno mismo, pero no la vanidad. Si en un principio fue un enemigo, a medida que envejece¹²⁵ tiene que ser un amigo, quizás porque a través de él busca una aceptación de sí misma. Bourgeois pretende identificarse con su imagen real, lo cual explica Lacan a través de la teoría del estadio del espejo. Según Lacan se trata de "...una identificación..., la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen."¹²⁶ La función del estadio del espejo es un caso particular de la función del "imago"¹²⁷, es decir de la imagen del propio cuerpo ya sea de rasgos individuales, mutilaciones o apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas heterogéneas. La función de esta imagen consiste en identificar al organismo con su realidad, pero surge un problema que consiste en tener que asimilar un cuerpo inacabado ante la forma total del cuerpo, la cual viene dada como una "gestalt"¹²⁸, es decir "...una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida"¹²⁹.

Es a través de la imagen que Bourgeois penetra en sí misma. Por esta razón, sus imágenes son estructuradas según un viaje al interior. En consecuencia Bourgeois establece una relación con su propio cuerpo no buscando, quizás, caracteres de paciente histérico o esquizofrénico¹³⁰, pero sí hallando complejos que expresa en su escultura, y que probablemente

125. Véase el vídeo dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994. También el texto de Jennifer Bloomer, *Passages Impliqués*, op. cit., págs 95 y 110.

126. J. Lacan, op. cit., pág 12.

127. Voz latina que significa imagen y que es adoptada por Lacan para explicar la transformación que se produce en el sujeto al asumir una imagen. *Ibidem*.

128. Voz alemana. Término que se aplica a unidades organizadas de experiencia y conducta con propiedades específicas no derivables de las partes y sus relaciones. Una totalidad configura las partes y las informa. Por lo tanto, una parte en una totalidad se distingue de esa misma parte aislada o inserta en otra totalidad.

129. J. Lacan, op. cit., pág 13.

130. En la anatomía fantasmática, que muestran los cuerpos fragmentados, se manifiestan, según Lacan, "los síntomas de escisión esquizoide o de espasmo, de la histeria." J. Lacan, op. cit., pág 15.

fueron causados por la actitud de su padre en una sociedad machista.

Bourgeois abre una puerta hacia el propósito curativo del arte. Es aquí donde reside el valor terapéutico de su obra, uno de los aspectos más importantes desde el que su trabajo puede ser analizado, teniendo en cuenta las causas de su necesidad de cura, provocada, en algunos casos, por una discriminación sexista. Bourgeois nos habla así de la escultura:

...la escultura es un exorcismo y cuando estamos realmente deprimidos y no tenemos otra salida más que el suicidio, esa escultura te alejará de ello y hará que retornes a una especie de armonía. Este es su propósito¹³¹.

131. En S. Morgan, op.cit., pág 32.

IV.1.4. *Dolor y fibra*

Louise Bourgeois aporta la experiencia corporal a su trabajo, impregnando de subjetividad sus esculturas. Establece un vínculo entre el cuerpo humano, la labor de aguja y la fibra, invitando a reflexionar sobre las motivaciones de autodestrucción y enfrentamiento a la muerte. Particulariza el dolor a través del cuerpo dañado y fragmentado, llegando a caricaturizar el odio con metáforas caníbales en *La destrucción del padre 1974* o *He dissapeared into complete silence 1947*¹³². Coincide por lo tanto, con el interés por el fragmento que profesaban los artistas y literatos del siglo XIX¹³³, y por el cuerpo que “...se mutila, se presenta herido, alterado, profanado, en el tránsito y en el límite de la muerte.”, es decir, el cuerpo postmoderno que describe Piedad Soláns¹³⁴.

Dismenbert Anatomy 1990 y *St. Sebastine 1994*¹³⁵ son dibujos que representan cuerpos incompletos, en los que la línea tan solo sugiere los volúmenes. Según Piedad Soláns, en la postmodernidad el cuerpo se transparenta y “pierde cuerpo”¹³⁶, lo cual se aprecia en esculturas de Bourgeois como *Untitled 1998*¹³⁷, creada con una estructura de acero que se transparenta tras la tela cosida. Cortés describe así los fragmentos del cuerpo humano de finales del siglo XX¹³⁸:

132. Cfr: págs 200 y 149 respectivamente.

133. Véase J. M. Cortés, *Visionarios*. Ex. James Ensor, Max Kinger, Odilón Redón, Felicien Rops, Museo de Bellas Artes, Valencia, 1998, pág 33.

134. Piedad Soláns, *Cuerpo, pantalla e identidad en la estética postmoderna*, Lápiz 155, Año XVIII, Madrid, 1998, pág 33.

135. Cfr: pág 90.

136. P. Solans, op. cit., pág 33.

137. Cfr: pág 242.

138. J.M. Cortés. *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*. Colección de arte, estética y pensamiento, Generalitat Valenciana, 1996, pág 238.

Dismembert Anatomy, (anatomía desarticulada), 1990. Punta seca, 17,4 x 12,4 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Wye, Deborah, *Louise Bourgeois. Pensées-plumes*, Cabinet D'art graphique, Feb 1-April 10, París, 1995, pág 24.

Magdalena Abakanowicz con Hurma, 1994-1995. Burlap y resina.

Magdalena Awakanowicz, Marlborough Gallery, Inc, N.Y, 1994. s.p.

...asaltos psicológicos, sociales, políticos y físicos a la integridad del ser, a su identidad. El desazonante aislamiento de los órganos corporales implica violencia física, opresión sexual y sentimiento de pérdida.

Considerando la obra de Bourgeois respecto al trabajo de Magdalena Abakanowicz, descubrimos varias reflexiones comunes: la visión del cuerpo sin volumen, en el que la anatomía pierde importancia y la imagen del músculo se extrapola e individualiza a través de la fibra que lo compone. Abakanowicz, artista que ha reflexionado sobre el Fiber Art¹³⁹, considera que la fibra es adecuada para su trabajo, ya que es comparable a la estructura de fibra del ser humano¹⁴⁰. Ha reflejado el dolor a través de la referencia al cuerpo, en esculturas que potencian las cualidades de la fibra y la tela. Considera la fibra como "...el elemento básico que construye todo nuestro mundo orgánico"¹⁴¹. Bourgeois también ha representado la fibra muscular en relación a la textil en sus dibujos, ya que se siente cercana a la tierra¹⁴² (Gea) de donde surgimos mitológicamente, donde nos descomponemos. Los dibujos son un cúmulo de líneas que forman una textura parecida a la del tapiz, en el que Bourgeois encuentra la expresión de la tierra más satisfactoria¹⁴³.

Abakanowicz representa el sufrimiento a través de sus esculturas agrietadas como en *Hurma 1994-95* en la que 150 piezas, realizadas con burlap y resina, ocupan el espacio exterior como símbolo de una herida causada por la guerra. Nacida en Polonia en 1930, esta artista ha trabajado

139. Véase Apartado III. 2.2. y Apéndice 1.

140. Conferencia en el Congreso de Obras con Fibra. En Magdalena Abakanowicz, Múcsarnok, 1988, Enero 29-Abril 3, Budapest, 1988, pág 91.

141. Conversación con la autora, Warsaw, June 12. 1995. Janet Koplos, Art & Textiles, World Wide Webs, Art in America, February, 1996, pág 43.

142. Cfr: pág 258.

143. D. Wye, op. cit., pág 20. James Fitzsimons escribió en 1953: "Un grupo de dibujos sugieren masas de pelo ondulado, otro grupo podrían ser perfollos de maíz entretrejidas, o de músculos...". En Arts and Architecture, Los Angeles, Vol. 70, abril 1953, pág 35. Citado por D. Wye, op. cit., pág 51.

Sin título, 1951. Tinta sobre papel. 28,9 x 18,4 cm.

E. Krauss, Rosalind, et al. *Louise Bourgeois*, Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 80.

Magdalena Abankanowicz, *Embriology*, (embriología), 1978.

Magdalena Awakanowicz, Múcsarnok 1988, Jonuár 29- Április 3, Rose, Barbara; Abrams, Harry N., inc, Budapest, 1988.

sobre la pérdida de individualidad en el ser humano, influenciada por su experiencia en los campos de concentración en Auschwitz. Ya hemos observado cómo Bourgeois se refiere al dolor en torno a las relaciones íntimas familiares, la traición, el abandono, la muerte; igualmente sufrió de niña las consecuencias de la Primera Guerra Mundial lo cual, sin duda, dejó huella en ella. Por esta razón pretende “dar sentido y forma a la frustración y al dolor. Lo que ocurre a mi cuerpo tiene que ser dotado de un aspecto formal.”¹⁴⁴ En *Embryology 1978*, Abakanowicz construye figuras que agrupa en el espacio de la galería, como pequeños seres que surgen unos de otros en una ininterrumpida metástasis. En su reflexión sobre el tejido y el cuerpo humano, se pregunta: “¿Qué es el tejido? Lo tejemos, lo cosemos, le damos forma. Cuando la biología de nuestros cuerpos falla, la piel tiene que ser cortada para acceder al interior. Más tarde tiene que ser cosida, como el tejido.”¹⁴⁵

Esta idea, de destrucción y reconstrucción del tejido ha provocado que otras artistas hayan dado un paso más y no bastándoles con la representación o recreación del ser humano, hayan optado por utilizar sus propios cuerpos, podríamos decir, esculpiendo con ellos la fragmentación del cuerpo. Ésta conlleva reconstruir, al igual que redimir el dolor supone la difícil revisión de las causas que lo provocaron¹⁴⁶. Con seguridad representan y critican, a través de la autoagresión, al agresor, mostrando a la víctima. El caso de Kristin Lardner es el de una mujer que emplea el arte para expresar o liberar el temor y el dolor por haber sido agredida. Su caso es real y dramático, el de una víctima, estudiante de Bellas Artes. Era hija de George Lardner, periodista del Washington Post que ganó el premio

144. L. Neri, op. cit., pág 82.

145. Conferencia en el Congreso de Obras con Fibra. En M. Abakanowicz, op.cit., pág 91.

146. En relación a la recuperación del pasado que realiza Bourgeois. Cfr: pág 214.

Pulitzer en 1993¹⁴⁷, por la novela e investigación que escribió sobre el asesinato de su hija. La joven fue maltratada por su novio lo cual refleja en un dibujo que se hallaba en su apartamento; un autorretrato que solo muestra el torso desnudo y golpeado, descrita su composición cromática en tonos morados, amarillos y naranjas, exponiendo los moratones tras una agresión. El medio empleado por Kristin no requiere artificiosos performances o fotografías escenificadas. La pintura, en este caso, refleja con rapidez y sencillez plástica el dolor.

Kristin Lardner, autorretrato.

George Lardner, "Tras los pasos de Kristin", *El País*, domingo 18 de abril de 1993, págs 15-18.

En el terreno en el que nos hallamos es importante considerar la opinión de Gina Pane, quién afirma que el cuerpo es "...el núcleo irreductible del ser humano, su parte más frágil." Pane, pintora y escultora anteriormente a 1970, afirma: "La herida es la memoria del cuerpo..."¹⁴⁸. Cuando comenzó a experimentar dentro del Body Art¹⁴⁹, utilizó su propio cuerpo para regenerar el dolor. En 1977, hundió en su antebrazo izquierdo agujas de coser con hilos de diferentes colores, en una acción que tituló

147. George Lardner, *Tras los pasos de Kristin*, *El país*, Domingo 18 de Abril, 1993, págs 15-18.

148. Declaraciones de Gina Pane, *Catálogo del Palau de Virreina*, Barcelona, 1990. J.M. Cortés. *El cuerpo mutilado*, op. cit., pág 85.

149. Véase *Arte de comportamiento y body art*. En Simon Marchanz Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna, Akal, Arte y Estética, Madrid, 1986, págs 235-238.

Laura. A través del ritual, Pane quiso regenerar su cuerpo y con ello aliviar el dolor. Cortés afirma que¹⁵⁰: “Sus heridas son una experiencia iniciática, agresiones voluntarias por donde se debilita el cuerpo, se escapa la vida y se accede a una nueva situación física y mental, que la artista asume como necesarias.”

Con la autoagresión, también se alude a la crítica de los ideales de belleza, a la frustración que para la mujer supone tener que ajustarse a un canon y las graves consecuencias que trae consigo. Otras artistas como Remedios Varo, han elegido diferentes medios para criticar esta devoción de la mujer hacia su cuerpo y la explotación a la que se ve sujeta. Representó la idealización de la cirugía plástica como medio para emular el canon de belleza, incluso la identificación de la mujer con la imagen de una diosa. Su obra *Cirugía plástica 1960*, es de las pocas que hace referencia a esta faceta de la comercialización con el cuerpo de la mujer, a parte de la prostitución¹⁵¹.

Con un objetivo parecido, Orlan reconstruye y recrea otros cuerpos, empleando el suyo propio. Eligió su nombre artístico inspirándose en la fibra sintética orlón, bautizándose con el nombre de Santa Orlán, en 1971. Profesora de Bellas Artes en la Ecole des Beaux Arts en Dijon, es fiel a un modo único de trabajo que ella misma denomina “carnal”. Sometiéndose a sucesivas operaciones de cirugía plástica, ha transformado su fisonomía como acción que critica la supeditación a un canon de belleza. En 1990, al cumplir cuarenta y tres y tras un embarazo extrauterino durante cuya operación, bajo anestesia local, ideó su proyecto. Se sometió a la cirugía con el objetivo de desconstruir las imágenes mitológicas de las mujeres. Orlan fue transformándose físicamente en otra mujer con la barbilla de Venus de Bo-

150. J. M. Cortés. *El cuerpo mutilado*, op. cit., pág 92.

151. Sobre Remedios Varo Cfr: pág 302.

Remedios Varo. Cirugía estética, 1960.

Kaplan, Janet A., *El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, D. L, Córdoba, 1988, pág 187.

Orlan bajo operacion. Fotomontaje.

Barbara Rose, *Is it Art?. Orlan and the transgressive Act*, Art in America, Febrero, 1993.

Orlan posando delante de *Imaginary Generic*, (imaginario genérico), no.31, 1990.

Barbara Rose, *Is it Art?. Orlan and the transgressive Act*, Art in America, Febrero, 1993.

tticelli, la frente de *Monalisa* de Leonardo, la boca de la *Europa* de Boucher, la nariz de *Diana* (escuela de Fontaineblau) y los ojos de *Psyche* de Gérôme. Estas pinturas corresponden a representaciones de mitos con cualidades como la creatividad, la fertilidad y la belleza.

Barbara Rose opina que se trata de¹⁵²:

...una artista genuina, totalmente seria es su intención y completamente consciente de los riesgos y consecuencias de sus elaboradas y calculadas acciones. Al final, los dos criterios esenciales para distinguir entre arte y no arte, intencionalidad y transformación, están presentes en todos sus esfuerzos.

152. Véase Barbara Rose, *Is it Art?. Orlan and the transgressive Act*, Art in America, Febrero, 1993, pág 84.

Cuando de la representación se salta a la realidad artificial del performance, encontramos actuaciones como la de Orlan. Al igual que Bourgeois, establece una relación escultórica con su propio cuerpo, pero ella la deja en manos de los cirujanos. En un principio su imagen prototipo fue una escultura a modo de autorretrato como Saint Orlan que encargó reproducir a gran escala. Coincide en este aspecto con Bourgeois, aunque sólo metafóricamente pues ésta afirma que su cuerpo es su escultura, la cual considera una traslación de sí misma¹⁵³. A diferencia de Bourgeois, Orlan lleva hasta el extremo su acción, mientras que la primera se mantiene en un terreno conceptual.

Al igual que es posible ver en las fotografías las heridas, incisiones y cicatrices en el cuerpo de Orlán, captadas por la cámara, también observamos el cuerpo cosido en la obra *Untitled 1998* de Bourgeois, a través de una urna de cristal. En esta obra es posible apreciar un “cuerpo cosido”, formado por retales traslúcidos del color de la piel, como un cuerpo arqueado al que le han abandonado las extremidades. El cuerpo adquiere entonces una transitoriedad en su sometimiento a la destrucción y reconstrucción¹⁵⁴, mediante la aguja, sobre un armazón metálico. Desde el cuerpo inerte en la urna de cristal de la pieza de Bourgeois, hasta el rostro transfigurado y maquillado de Orlan hay una diferencia plástica considerable, pero ambas manifestaciones artísticas responden a la violencia. *Single III* es el resultado de una violencia textural, mientras que el cuerpo de Orlán existe como consecuencia de la violenta artificialidad plástica.

Piedad Solans reflexionando sobre el trabajo de Orlan escribe¹⁵⁵:

153. M.L. Bernadac, op. cit., pág 15.

154. En la India, Orlan estudió el Culto de Kali y reunió textos secretos de cómo el cuerpo es un saco o traje que debe mudarse. B. Rose, op. cit., pág 88.

155. Piedad Solans, *Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna*, Lapiz 155, Julio 1999, pág 41.

Untitled, (sin título), 1998. Tela y acero, 25,3 x 64,7 x 45,7 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 79.

En esta fricción, en esta discordancia, en esta operación se autoconstruyen estos cuerpos artísticos imposibles, estos cuerpos de la imposibilidad que nunca llegan a ser completos, esta *estética de la imposibilidad de ser* del cuerpo: es el asesinato y la agonía del alma, de ser y de la esencia para rodar sin dirección en una interminable red de apariencias, de formas y de cambios entramados en las carcasas de la tecnología.

Sin embargo, Orlan tiene un objetivo claro que consiste en combatir el cuerpo que Giles Lipovetsky denomina "cuerpo mosaico publicitario"¹⁵⁶ el cual transmite que podemos apropiarnos de la belleza. Pero los métodos que utiliza son en sí criticables ya que se convierte en víctima voluntaria del sistema. Pero podemos preguntarnos: ¿por qué reproduce una y otra vez imágenes propias, transformada en otras mujeres productos de idealizacio-

157. Gilles Lipovetski, *La tercera mujer*, Anagrama, Colección argumentos, Editorial Anagrama, Barcelona, 1999, pág 165.

nes masculinas, aún defendiendo la desaparición de una valoración según la dicotomía "madonna" y prostituta?. Solans habla de¹⁵⁸:

...un nuevo rostro que no es tampoco nuevo, sino el rostro híbrido y dislocado de otras imágenes, de otras historias, de otras memorias: de esas fisuras,..., que son los territorios nómadas de nadie.

Magdalena Abankanowicz, Autorretrato, 1976.

Magdalena Awakanowicz, Múcsarnok 1988, Jonuár 29- Április 3, Rose, Barbara; Abrams, Harry N., inc, Budapest, 1988.

Así aparece Orlan, con su propio rostro negado en la transformación, o Abakannowizh, con el rostro de fibra derruido en su autorretrato. Mientras que, en la obra de Bourgeois casi no aparecen rostros, siendo sustituidos por troncos decapitados. Bourgeois caricaturiza o decapita, reduciendo considerablemente los rasgos principales del rostro y el cuerpo. La idea de borrar el rostro es una provocación, un intento de compartir el dolor.

Cuando Bourgeois quiere alejar el dolor, se enfrenta a él, pero Orlán lo desafía. Orlan, quien aparece tan dueña de ella misma, se manifiesta ajena al dolor. Sorprende su capacidad de sometimiento por una causa que concierne a tantas mujeres, pero sus medios son criticables porque se some-

158. P. Solans, op. cit., pág 41.

te como una víctima ficticia. La propia Orlan afirma que lo más importante en nuestro tiempo, es que

los cuerpos de las mujeres no necesitan sufrir, podemos parir sin sufrir. El dolor es un viejo problema y no me interesa. El pacto que yo hago con mi cirujano es que no habrá dolor.¹⁵⁹

Esta declaración de Orlan es desafiante pero el lenguaje que emplea simplifica en exceso el tema del dolor, el cual se reduce a una supeditación a la anestesia epidural. Parece olvidar el dolor psíquico, la huella. Derek Hook opina que el caso de Orlan se trata de un "...colapso de las divisiones entre la racionalidad y la patología"¹⁶⁰, pero, como se halla inmersa en el arte se pueden excusar.

En una de sus fotografías aparece Orlan como la encarnación de la novia de Frankenstein, un personaje que no llega a ser realidad en la novela original de Mary Shelley, aunque sí en varias versiones cinematográficas¹⁶¹. Orlan emula así el cuerpo artificial que exige el monstruo creado por el Dr. Frankenstein, como compañera sentimental. En la novela esto nunca llega a suceder pues el doctor siente temor ante su propia hazaña y comprende que de algún modo ha retado a Dios, violando tumbas y tratando de crear un ser humano vinculando tejidos y órganos con su aguja.

Esta actitud del genio que trata de emular a Dios y que Shelley considera una tendencia propia del artista, fue observada por Kriss en las creaciones artísticas de sus pacientes, en particular en una paciente de Nunberg que se arrancó la piel del pecho, raspándola, y después la modeló. Con esta acción afirmaba que había formado un hombre del mismo modo que lo hacía Dios¹⁶². Con ello quizás quiso manifestar que la mujer, en el

159. Alen Doodd. Orlan. Septiembre 4, 1998. 21 de Mayo de 2000. <http://www.mg.co.za/mg/art/FineArt/98094-Orlan.html>.

160. Ibidem

161. Véase Apéndice 2.

162. E. Kris, op. cit., pág 135.

sentido bíblico, no tendría porqué haber nacido necesariamente de la costilla de Adán. La acción de esta paciente se realizó en el contexto de una patología y se halla en el límite entre comportamiento artístico y patológico. Éste último, tal y como afirmó Kriss, es difícil de discernir, pero subrayamos la necesidad de autoagresión que experimentó para combatir un comportamiento o idea machista, y como eligió realizarla en un marco artístico.

Es, pues, el cuerpo empleado por la mujer que reflexiona sobre su situación social, un medio de expresión que se integra en el lenguaje del tejido, de la fibra que constituye y es reconstituida, tras la mutilación de su participación social, en la mutilación real. Este es el caso de la modelo Matuschka, autora de la serie *Ruina*, en la que se autofotografía persiguiendo el mismo objetivo. Se trata de una causa particular, por la que el arte ha ayudado a superar las secuelas psíquicas de la extirpación innecesaria de un pecho, tras el diagnóstico de un cáncer de mama. Después de la operación, apareció su fotografía como portada del *New York Times Magazine*, causando gran expectación y contrariedad¹⁶³. La intención de Matuschka, es la misma que la de Orlan, pero su planteamiento artístico carece de la artificialidad de los performances en la mesa de operaciones. Lo que intenta evitar es precisamente la mastectomía innecesaria y concienciar a la clase médica del daño que pueden provocar en una mujer, tanto física como psíquicamente. Así que muestra su cuerpo, tal como es después de la operación, causando una honda impresión que parte de una realidad más cierta que la cirugía calculada de Orlan. Matuschka se pregunta¹⁶⁴:

163. Matuschka, Me han extirpado un pecho y quiero que se sepa.,. *Revista Cosmopolitan*, Junio, 1994, pág 176.

164. *Ibidem*

Matuschka

Matuschka, Me han extirpado un pecho y quiero que se sepa, Revista Cosmopolitan, Junio, 1994.

Torso, self portrait, (torso, autorretrato), 1963-64. Bronce, pátina blanca,

62,8 x 40,6 x 20cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 31.

¿Llegará alguna vez nuestra sociedad a romper su imagen idealizada de la mujer y a regirse por normas distintas?. ¿Dejará de ser uno de los supuestos de nuestra cultura que sólo pueden aceptarse los cuerpos perfectos; que sólo ellos merecen expresarse sexualmente?.

Profundizando algo más en el caso de Matuschka, comprendemos mejor el trabajo de Orlán y lo situamos en un contexto más real. Restamos exclusividad al hecho de filmar sus operaciones, lo cual añade a su trabajo una nota más de masoquismo y contraste con la seriedad y el compromiso de una intervención. El riesgo no desaparece, la impresión tampoco y sin embargo, Matuschka nos habla de pacientes que filman sus operaciones en vídeo¹⁶⁵, luego el misticismo de Orlán se diluye en la captación de la realidad a través de la cámara, al igual que el paciente desea controlar cómo han manipulado su cuerpo, recuperar parte de esa consciencia perdida durante la operación. El proceso por lo tanto se vuelve una parte integral de la obra, tanto en las operaciones de Orlán cómo en las fotografías escenificadas de Matuschka. Detenido el tiempo y el acto, por unos segundos ellas ocupan la ventana que nos ofrece la cámara, penetrando un espacio que quieren compartir con otras mujeres que se han sentido víctimas de la extirpación, de la mutilación o de la remodelación estereotipadas.

Bourgeois participa de esta protesta pero exalta la feminidad, cómo ya afirmamos al comienzo de este estudio, a través del cuerpo idealizado; el que quizás, en realidad, quisiera tener. Particularmente su obra *Torso (autorretrato)1963-64*, es un ejemplo de ello que deja entrever cierto complejo físico. Esta escultura transmite el descontento que siente Bourgeois con su cuerpo; representa cómo se ve realmente a sí misma¹⁶⁶.

165. Peter Howe, entrevista a Matuschka para Outtakes magazine, Invierno 1994, 3-11-00, <http://www.mindspring.com>.

166. Véase el video dirigido por Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994.

Podemos analizarla, pues, en contraposición a la pieza creada en el contexto de la moda¹⁶⁷ en látex para el performance *A Banquet /A Fashion Show of Body Parts 1978*¹⁶⁸, que consiste, como ya vimos, en un traje con numerosos pechos. Bourgeois comenta con Bernard Marcadé¹⁶⁹: "Y puesto que sé que a los hombres les gusta, me puse ese manto encima, y si mira la expresión de mi rostro, puede ver que estoy feliz".

Aunque se encuentren en un lugar distinto al de Bourgeois, las reflexiones y acciones de Gina Pane u Orlan, transmiten la misma necesidad terapéutica que se percibe en la obra de Bourgeois, Awakanowicz o Matuschka. De hecho, Bourgeois no obvia la necesidad de la actuación corporal, y a pesar de su narcisismo, sufre el dolor ajeno, y en particular, el dolor que en las mujeres provoca la exigencia social bajo ideales patriarcales. Existe una frontera considerable entre el modelado real del propio cuerpo, y la traslación de esta acción al terreno plástico propiamente dicho, es decir a la escultura u otras propuestas bidimensionales. Pero Bourgeois consigue, a través de su arte, sanar su mente y olvidar complejos, transgrediendo el canon estético además de enfrentarse al dolor acumulado.

167. Cfr: pág 178.

168. Cfr: pág 200.

169. Entrevista con Bernard Marcadé para la película Louise Bourgeois, de Camille Guirchard, Terra Luna Productions, Serie Mémoire, París, 1993. Citado por B. Colomina, op. cit., pág 34. Cfr: pág 201.

IV.2. BUSCANDO A LA MADRE

IV.2.1. *La contradicción*

Durante los años 60, Louise Bourgeois desarrolla una serie de imágenes conectadas entre sí por el deseo de ser madre y a la vez, por el rechazo a la maternidad. La figura de la madre está siempre presente ya sea en el ámbito representativo o conceptual. Podemos decir que gran parte de su obra es una metáfora de la madre, y con ella aparecen las variaciones y repeticiones que aluden a los mitos que perviven en el arte. Por lo tanto, Bourgeois unifica muerte y nacimiento en su obra, a través de la mitificación de su madre.

Al respecto también han investigado autoras como Hilary Robinson¹, quién estudiando los escritos de Luce Irigaray, destacó que la obra de Bourgeois, debe ser estudiada respecto a la madre, no solo el padre. En la obra *She Fox 1986*, se ve reflejada la opinión de Luce Irigaray, según la cual la relación madre-hija debe ser simbolizada por las artes². Julia Kristeva, afirma que "...el amor en lo femenino, con el que tropieza la experiencia mística, se hace un ovillo alrededor de la madre..."³, lo cual también evidencia el trabajo de Bourgeois, de modos diversos. El hecho natural de ser madre, el dolor y la lucha que trae consigo el parto, a través

1. Hilary Robinson, Louise Bourgeois's Cells: Looking at Bourgeois through Irigaray's Gesturing Towards the mother, N. Paradoxa, 15-1-01, <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo1.htm>, Cfr imagen She Fox: pág 203.

2. Luce Irigaray, Yo, tú, nosotras. Citado por Christine Battersby en Embutir y nada más: Irigaray, pintura y psicoanálisis. K. Deepwell, op. cit, pág 45. Cfr: pág 205.

3. En Julia Kristeva, op. cit., págs 112-113. Citado por Hilary Robinson, op. cit., pág 249.

del símil del proceso de trabajo. En su obra *Le repas du Soir 1974*, la artista emplea una técnica para simbolizar el nacimiento y la ansiedad, como es introducir madera húmeda en la escayola, de modo que cuando la madera se seca, se separa la escayola como un molde. En este encuentro con lo primitivo, Bourgeois se siente conectada a la vida y al acto creativo el cual conlleva, igualmente, destrucción. De este modo su obra establece una continuidad con los mitos que han avivado la relación entre la violencia y el parto o el propio acto sexual⁴.

La maternidad también está representada en la obra de Bourgeois, a través del hecho mismo de coser, estableciendo un diálogo con su experiencia personal y la comunicación que anhela con la madre. Gheerbrant y Chevalier, definen la tejeduría como⁵:

...un trabajo de creación, un alumbramiento. Cuando el tejido está terminado, latejedora corta los hilos que lo sujetan al telar y, al hacerlo, pronuncia la fórmula de bendición que dice la comadrona al cortar el cordón umbilical del recién nacido. Todo sucede como si la tejeduría tradujese en lenguaje simple una misteriosa anatomía del hombre.

El hilo es para Bourgeois un elemento fundamental. A él se subordinan la araña, la tijera o la aguja. Marie-Laurie Bernadac encuentra en las tijeras de Bourgeois un símil de la maternidad. En un gouache de 1989 dibujó varias tijeras en tonos rojizos⁶, acompañadas de otras herra-

4. Observado por Lucy. R. Lippard, L.B. From the inside out, op. cit., pág 29. Téngase en cuenta que esta obra es el subtítulo de *La destrucción del padre. (la cena) 1974* Cfr: pág 198. Ana Iriarte, refiriéndose al estudio de Nicole Loroux 'Pónos', en Les experiences de Tiresias. Le féminin et l'homme grec, Gallimard, París, 1989, afirma que "...la tradición griega,...establece una equivalencia estricta entre parto y enfrentamiento bélico: el alumbramiento es a menudo designado como un combate, pero, inversamente, el vocabulario que traduce el sufrimiento de la parturienta sirve para expresar el dolor de los héroes heridos en batalla". A. Iriarte, op. cit., pág 22. Véase Ana Iriarte, Ser madre en la cuna de la democracia o el valor de la paternidad. En Silvia Tubert (ed), Figuras de la madre, Feminismos, Cátedra, Universidad de Valencia, 1996, págs 82 y 83. Para una panorámica satisfactoria sobre la expresión artística del sexo y sus implicaciones violentas en la cultura occidental véase Camille Paglia, op. cit.

5. J. Chevalier; A. Gheerbrant, op. cit., pág 982.

6. Bourgeois considera el simbolismo del color rojo necesario en su obra. Lo compara con la violencia, la sangre, el dolor, el peligro, la vergüenza, las aversiones o la culpa. Véase M. L. Bernadac, op. cit., pág 40. Bernadac se refiere a un dibujo de 1989, que representa una gran piscina con sangre roja sobre la cual cosió, con hilo azul, formas espirales. En su opinión, evocan el zurcir de las costureras pero, además, recrearían un sentimiento de temor ante la sangre y el agua. M. L. Bernadac, op. cit., pág 15.

mientas⁷ como alicates, que rodean a otra más pequeña. Aunque se puede relacionar la imagen con el momento en el que se corta el cordón umbilical, también sugiere la amenaza que siente el ser indefenso que acaba de llegar al mundo. La amenaza es expresada también por medio de la aguja, la cual comunica para Bourgeois la dualidad construcción-destrucción, equivalente a un enfoque moralista en la dualidad bien-mal: “La aguja era tan efectiva y tan pequeña que tenía una cualidad mágica. Podías herir a la gente y podías hacer cosas que a la gente le gustaban.”⁸ Gheerbrant y Chevalier afirman que⁹:

Tejer no significa solamente predestinar (en el plano antropológico) y reunir realidades de índole diferente (en el cosmológico), sino también crear, hacer salir de la propia substancia, como lo hace la araña, que construye la tela sacándola de sí misma...

Con las obras que emplean la simbología de la araña, es evidente que Bourgeois busca una representación de su madre, ya que la admiraba tanto por su personalidad como por su trabajo. Este insecto simbolizaba, al igual que el zorro, la astucia, pero también la habilidad para dar forma a un tejido. Con la araña hace también alusión a la tejeduría, una de las artes que ancestralmente se han considerado femeninas, descontextualizándola y provocando el debate sobre el género y la feminidad que surge en el modernismo.

Araña, la madre corta la tela de araña,...la amiga, ¿por qué la araña?. Porque mi mejor amiga fue mi madre, y ella era...(tan) lista, pacientemente pulcra y útil como una araña. Ella también podía defenderse a sí misma.¹⁰

7. Paulo Herkenhoff considera un gouache parecido, en el que aparece una tijera grande y otra pequeña, como la representación de la relación madre hija, ya que opina alude al cordón umbilical. Para este autor las tijeras representan tanto la protección como la amenaza. Paulo Herkenhoff (XXIII Bial internacional de la exposición de San Pablo), Louise Bourgeois, Art minimal & Conceptual only, 4-4-00, <http://members.aol.com/mindwebart2/page150.htm>. Mishima se refiere a la divinidad femenina simbolizada por unas tijeras de hierro en un templo sintoísta de Arahakabi. Yukio Mishima, Música, Seix Barral, Barcelona, 1993, pág 161.

8. L. R. Lippard, From the inside out. Rijksmuseum, op. cit., pág 204.

9. J. Chevalier; A. Gheerbrant, op. cit., pág 982.

10. M. Bernadac, op. cit., pág 26.

Needle, (aguja), 1992. Acero, espejo, madera y lino rubio. 276,8 x 256,5 x 142,2 cm.

Latoir, Barbara, et al. *Louise Bourgeois. Skulpturen und installationen*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 141.

Gouache, 1989. Acuarela y lápiz sobre papel. (tijeras y herramientas de podar).

Bernadac, Marie-Laure; Wye, Deborah, *Louise Bourgeois. Pensées-plumes*, Cabinet D'art graphique, Feb 1-April 10, París, 1995, pág 74.

In respite, (en respeto), 1992. Goma, acero y bobinas de hilo. 328,9 x 198,1 x 164,5 cm.

Latoir, Barbara, et al. Louise Bourgeois. Skulpturen und installationen, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 145.

Gathering Wool, (reuniendo lana), 1990. Metal, madera y champiñones. 243,8 x 396,2 x 457,2 cm.

Latoir, Barbara, et al. Louise Bourgeois. Skulpturen und installationen, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 103.

Bourgeois, a su vez, elige representar la supremacía del sexo femenino a través de sus arañas, insecto que Freud destacó como el más agresivo y fuerte que tiene la naturaleza¹¹. Se puede considerar que la serie de dibujos y esculturas que Bourgeois crea alrededor de la araña, es un retrato de la madre, en el que el insecto se impone con un fuerte impacto visual.

Existen varias obras en las que aparece la referencia a la madre ligada al bordado y la restauración de tapices como son *Gathering Wool 1990*, *Needle 1992*, *In respite 1992* o *Femme Pieu 1970*¹². Pero también requieren ser comentados otros trabajos que relacionan a la madre con la tierra, y que generan una traducción plástica para la que la escultura y la manipulación de los materiales tradicionales son idóneos. Hablamos de piezas como *Lair 1963*, realizada en látex, que aparenta la solidez de una roca y al mismo tiempo, la fragilidad de un cuerpo desprotegido. También en escayola *Clutching 1962*, que mantiene intactas las huellas del modelado, en formas que se abrazan unas a otras.

Fée Couturière 1963, de la misma serie *Lair*, realizada en escayola, es identificada por Bourgeois con un hada costurera, como su título indica. Esta obra representa un cuerpo colgante penetrado por grutas, más amorfo pero que se identifica igualmente con una guarida, cuyo título le otorga un estado animado. Los espacios vacíos por los que nuestra mirada es tentada a penetrar en el espacio desconocido, podrían dar lugar al seno materno, el espacio que precede a la separación de la madre. Esta forma no definida en su totalidad, en la que "el hacer" es un registro permanente en el laberinto de huecos y profundidades, podría representar la experiencia que nos obliga a desprendernos del espacio en el que estamos unidos, aferrados a la madre,

11. S. Freud, op. cit., pág 518.

12. Cfr: pág 40.

Clutching, (abrazo), 1962. Escayola. 30,4 x 33 x 30,4 cm.

E. Krauss, Rosalind; McEvilley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, *Louise Bourgeois*. Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 89.

Fée Couturière,(hada costurera), 1963. Escayola. 100,3 x 57 x 57,1 cm.

E. Krauss, Rosalind; McEvilley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, *Louise Bourgeois*. Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1991, pág 90.

formando una totalidad.

Silvia Vegetti-Finzi escribe sobre el hecho de la separación¹³:

El exilio del cuerpo materno, que se produce en un momento muy precoz del desarrollo infantil, determina que esta experiencia permanezca en algunos casos en una zona prepsicológica, en una imagen prepsíquica, anterior al pensamiento, anterior a lo imaginario, en aquello que Freud y Lacan denominan, como sabemos, lo real.

Las grietas de estas piezas, son líneas que parecen arar la superficie como si de tierra se tratara. Las mismas líneas aparecen en sus dibujos de 1967, que la artista describe como dibujos antropomórficos que también son paisaje¹⁴:

...desde que nuestro cuerpo podría ser considerado como una tierra con montículos y valles y cuevas y agujeros. Me parece muy evidente que nuestro cuerpo es una configuración que aparece en la madre tierra.

Describir la obra de Bourgeois nos lleva a reconocer dos modos de concebir al ser humano a través de ambos vínculos filial y maternal. Uno se acerca a la consideración de los griegos sobre cómo la mujer debía imitar a la madre tierra, que es la verdadera, y por lo tanto arraigarse fuera de ella misma en lo sólido e inmutable¹⁵. La segunda se identifica con una concepción medieval del ser, unido a lo más profundo de la tierra en cuanto que se alimenta de ella y devuelve sus heces a la misma, en un continuo proceso de autonutrición. La madre es la tierra y, a la vez, el cuerpo. Según

13. Silvia Vegetti-Finzi, El mito de los orígenes. De la madre a las madres, un camino de la identidad femenina. En S. Tubert, op. cit., pág 145. Véase también pág 146 sobre Freud y Lacan. Al mismo tiempo, como símbolo del seno materno, *Fée Couturière* representa el espacio inaccesible de la matriz, que Kristeva describe como "el silogismo imposible de la maternidad", ya que dentro del espacio (matriz) nadie es testigo del crecimiento del feto. Citado por Linda M.G. Zerilli, Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad. En S. Tubert, op. cit., pág 155.

14. T. Mc Evilly, op. cit., pág 220.

15. Véase Nicole Laroux, La madre tierra. En S. Tubert, op. cit., pág 69. "Porque la Tierra es la Una, única madre incuestionable, en tanto que, prisionero de un proceso de imitación, lo femenino se duplicó para siempre a través de la multiplicidad y, tratándose de las progenitoras humanas, se dice: las madres." N. Laroux, op.cit., pág 67. Laroux plantea la hipótesis de que incluso se llegó a pensar en un origen sin mujeres. Éstas se consideraron un artificio al dudar de su naturaleza, pero, por temor a que fuera cierto, se las imaginaba de nuevo maternales. N. Laroux, op.cit., pág 64.

la primera concepción, como ya hemos afirmado, Bourgeois mitifica a su madre idealizando su presencia a través de seres con cualidades superiores a las humanas. Según la segunda, su trabajo traduce un paisaje interior que emana un carácter cósmico influenciado por la cultura popular medieval.

En las imágenes alusivas al parto o al amamantamiento, así como al coito, Bourgeois emplea un lenguaje plástico simplificado, según una línea y una forma que “degradan” al ser, en el sentido que expresó Mijail Bajtin¹⁶:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento.

El trabajo de Bourgeois transmite tanto la admiración por el hecho de ser madre como el miedo y la inseguridad que conlleva, lo cual reflejan obras como *Fragile Goddess 1970*¹⁷:

Trato de representar a una mujer embarazada y que trata de ser aterradora...pero ella está asustada. Está asustada por el niño que lleva. Y ella tiene miedo de que alguien vaya a invadir su privacidad o molestarla de algún modo y no ser capaz de defender lo que es de su responsabilidad.

Aún así, el concepto de madre en Bourgeois se extiende más allá de la experiencia vital personal, ya que adopta la transitoriedad del material, de las sucesivas imágenes en las que se reencarna. Cuando ella busca a

16. Los conceptos que dieron lugar al sistema de imágenes de la cultura popular en la Edad Media, según el “realismo grotesco”, deben considerarse en relación a la imaginería de Bourgeois. M. Bajtin, op. cit. págs 23-25.

17. D. Wye, op. cit., pág 28. Imagen: Cfr pág 98. Podría esta pieza representar a la "madre fálica" a la que se refiere Kristeva y que destaca Linda M. G. Zerilli. "...el cuerpo materno es el lugar de una escisión que...persiste como un factor constante en la realidad social. A través de un cuerpo, destinado a asegurar la reproducción de la especie, el sujeto-mujer, aunque se encuentra bajo el dominio de la función paterna (...), es más que nada un filtro, una vía de pasaje donde la 'naturaleza' enfrenta a la 'cultura'. Imaginar que alguien en ese filtro es el punto de partida de las mistificaciones religiosas, la fuente que las alimenta: la fantasía de la llamada madre 'fálica'." L.M.G.Zerilli, op. cit., pág 167. Respecto a la araña como símbolo de la madre fálica véase Sigmund Freud, Obras completas, Tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1976, pág 3112.

la madre y comunica esta nostalgia a través de su trabajo, pretende que el espectador la acompañe. Al crear esculturas e instalaciones con espacios penetrables, los espectadores se ven sorprendidos en la necesidad de averiguar qué hay ‘ahí dentro’, despejar la incógnita. Son seducidos en la búsqueda de la protección que, en realidad, Bourgeois anhela desde una situación de soledad manifestada en el aspecto antropocéntrico definitorio de su trayectoria¹⁸.

18. Nos referimos a una concepción de su obra desde la soledad que busca y el narcisismo que genera, considerando la observación de Cómón sobre las ideas de Pico de la Mirandolla, en su estudio sobre el tiempo en el Renacimiento, “...la afirmación de Pico de la Mirandolla de que el hombre es un ser descentrado, no debe entenderse a la manera hideggeriana, como desamparo y entrega a las fuerzas arbitrarias, sino al revés, como un antropocentrismo radical. El hombre es un ser desligado de la mecánica del universo porque se halla centrado en sí mismo. Es esta una forma de soledad, sí, pero de un altivo aislamiento que retrae a su voluntad las energías del mundo.” J. Cómón, *El tiempo en el arte*, Sociedad de estudios y publicaciones, Madrid, 1958, pág 151.

IV.2.2. Reflejos de la mitología

Frigile Goddess 1970, *Clutching 1962* o *Lair 1963* son obras que, por su falta de definición en las formas y por la relación con lo terrestre en su proceso, abren una vía a la especulación. Aunque Bourgeois las cree en el contexto de la maternidad, el lenguaje que emplea al hablar de alguna de ellas es confuso, dudoso en el sentimiento hacia lo maternal. Bourgeois parece adaptarlo y distraerlo de las exigencias sociales, de la significación del lenguaje que define la maternidad, y situarlo en un espacio distinto. Este podría ser el espacio preedípico, definido por Silvia Vegetti-Finzi como "periodo de la vida durante el cual el niño participa de la identidad femenina, es uno con ella, con su cuerpo, con sus fantasmas."¹⁹ En efecto, Bourgeois parece volver a fundirse con su madre y, a la vez, con su yo maternal.

Vegetti cree que sólo se puede teorizar la fase preedípica, según lo simbólico, lo imaginario y lo real, que son los tres registros lacanianos, superponibles y autónomos a la vez. La madre forma parte de la realidad que delimitan pero al mismo tiempo es "un símbolo, un fantasma, una cosa"²⁰. Cuando no nos referimos al símbolo de la madre, lo imaginario y lo real tienen un carácter preedípico. Lo imaginario corresponde a las "configuraciones fantasmagóricas de tipo visual", mientras que lo real es más difícil de definir, de decir o de expresar. Según Freud lo real es "incognoscible", según Lacan es el final de un ciclo en el que se rememora la biografía hasta el límite de lo real. Lo real es "lo que no cesa de no decirse", destaca Vegetti según la deducción de Lacan. Vegetti afirma²¹:

19. Silvia Vegetti-Finzi, El mito de los orígenes. De la Madre a las madres, un camino de la identidad femenina. En S. Tubert, op. cit., pág 124.

20. S. Vegetti, op. cit., pág 125.

21. S. Vegetti, op. cit., pág 126.

Cuando nos hallamos ante representaciones que no expresan completamente su significado o su sentido sino que remiten a otro, probablemente estamos recogiendo elementos de lo real. En términos de experiencia este residuo solicita procesos mentales primarios, que se presentan como estados emocionales no estructurados, intencionales, privados de dirección comunicativa; como angustia flotante. Aunque permanezca en sí mismo incognoscible, lo real activa la búsqueda, moviliza la voluntad de saber, la pasión de la verdad.

De acuerdo con estos intentos de definir lo real, podemos afirmar que Bourgeois lo persigue en su obra, principalmente en la búsqueda de la madre, llegando a mitificarla. Hemos observado que la artista emplea los símbolos de modo que crea un vínculo entre su universo autobiográfico y conceptos como el dolor, el sexo, la vida y la muerte. Por esta razón alude continuamente a su familia, ya que establece una relación entre el presente y su historia pasada, a través de la repetición de dichos símbolos. Estos tienen su origen, a menudo, en la creación de objetos o imágenes que parten de su experiencia en torno a la tejeduría, y a través de los cuales descubrimos que el cuerpo de su obra se estructura en torno a la mitificación de la madre.

Ludolfo Paramio afirma que todos los mitos tienen una estructura²² “...como de múltiples hojas, que en el procedimiento de repetición y gracias a él, transparenta en la superficie,...”. También Rosalind Krauss ha señalado la relación existente entre la estructura de rejilla y la estructura del mito, basándose en un análisis estructuralista, según el cual se reorganiza la historia del mito en una disposición espacial, en columnas. De este modo, se aprecia la contradicción del mito que reside en las oposiciones sociales que dieron lugar a su creación²³. Estas consideraciones son útiles respecto a la obra de Bourgeois, para entender que existe un símil entre el mito de

22. L. Paramio, op. cit, pág 19.

23. Krauss se basa en el estructuralismo de Lévi-Strauss. R. Krauss, op. cit., pág 13. Versión española, pág 27.

Aracne y la figura de la madre. Bourgeois identifica la araña, un insecto hábil tejiendo su tela, con su madre, fuerte e independiente.

La leyenda de Aracne relata cómo La Princesa de Colofón en Lidia osó competir con Atenea en la realización de un paño. Atenea, celosa, destruye el paño de la princesa y la golpea con el huso, pero antes de que muera la convierte en Araña²⁴. Aunque Bourgeois no representó la leyenda de Aracne de modo narrativo, hizo alusión a ella a través de la reproducción del insecto o de su tela, estableciendo una relación entre la tejeduría y las demás artes por una parte, y por otra, identificando la destreza y el ímpetu de Aracne con su madre. Una y otra vez, la araña es reproducida en esculturas de grandes dimensiones como *Spider 1997*²⁵ o representada en dibujos como *Araignée(L'indispensable)1994*. Repite su figura compulsivamente²⁶ y genera con ello un espacio para un tiempo circular, sin principio ni fin, es decir, un tiempo mítico. En este espacio, que crea para olvidar su pasado²⁷, Bourgeois se queda atrapada en los recuerdos y consigue distanciarse de lo real hasta alcanzar un estado²⁸ que le permite el autoanálisis a través de la ensoñación.

24. Atenea, la primera en enseñar las 'artes femeninas', como tejer, hilar o cocinar, representó a los doce Dioses del Olimpo, Aracne eligió una escena de los amoríos, las metamorfosis de Júpiter y Neptuno. Véase Ovidio, *Las metamorfosis*. Libro VI, versos 105-12: Aracne; versos 132-6: Atenea. Para una panorámica satisfactoria sobre el símbolo de la araña en antiguas religiones de distintos pueblos y culturas véase J. Chevalier; A. Gheerbrant, op. cit., págs 115-117. Cristina de Pizán habla en su libro sobre Atenea, llamada también Minerva, y de Aracne. Aparecen unas ilustraciones en miniatura del siglo XV. C. De Pizán, op. cit., pág 72 y pág 83. Para una panorámica satisfactoria sobre representaciones de estos mitos véase Jane Davidoon Reid, *The Oxford guide to classical mythology in arts, 1300-1990s*, Oxford University Press, 1993, págs 185-186; 241-252. En el estudio 'Héroes y Dioses de la antigüedad' nombran cuatro obras que hacen alusión concreta a la leyenda: 'La fábula de Palas y Aracne' (boceto) de Rubens (1636-1638), en el museo de Bellas Artes de Virginia; Las Hilanderas de Velázquez en el Museo del Prado; una representación del castigo de Aracne por Taddeo Fuccari que se encuentra en la cámara de Las Hilanderas del palacio Farnesio de Caprarolo, realizada en 1565, y un relieve en mármol puro de Nerva (97 d.c., Roma). I. Aghion, C. Barbillon y F. Lissarrague, *Héroes y Dioses de la antigüedad*, Alianza, Madrid, 1997.

25. Cfr: pág 75. Otras representaciones de la madre aluden a la mitología, p.ej la esfinge en *She Fox 1985*. Cfr: pág 203.

26. Cfr:Pág 229.

27. Cfr: pág 192.

28. Bourgeois traduce el paralelismo entre el mito y el inconsciente que surge en el mundo de los sueños, en relación al psicoanálisis, lo cual la acerca al surrealismo. Cfr: pág 303.

Araignée (L'indispensable), (Araña, La indispensable), 1994. Tinta, acuarela y gouache sobre papel. 25,5 x 20,3 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Wye, Deborah, *Louise Bourgeois. Pensées-plumes*, Cabinet D'art graphique, Feb 1-April 10, París, 1995, pág 100.

Spider,(araña), 1994. Acero, cristal, agua y tinta. 116,2 x 198,1 x 164,5 cm.

Latoir, Barbara, et al, *Louise Bourgeois. Skulpturen und installationen*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 51.

Podemos suponer, entonces, que Bourgeois utiliza el símbolo de la araña según su carácter mítico. Lo que atraería a la artista del mito, es la perfección con la que tejían tanto la diosa como la princesa, comparando esta habilidad con el trabajo de su madre. En cierto modo, acerca la realidad que vivió cuando era adolescente al relato que genera su obra, casi una ilustración, no tanto de los hechos reales, sino de las historias que ella misma ha creado en su universo plástico. Por esta razón, puede decirse que casi roza el “pensamiento mitagógico”, al que alude Paramio²⁹:

..., la ficción y el arte, pueden ser utilizados para permanecer en un estado de casi total evasión de la realidad, pero esta utilización es, ...involuntaria, inconsciente e irreversible. La diferencia entre el arte y la mitagogia es el abismo que separa los sueños de la locura.

Pero el alejamiento de la realidad a través del mito, en el caso de Bourgeois, genera una nueva realidad. Ella afirma que "el arte es realidad"³⁰, sin embargo, es una realidad regenerada a partir de su historia personal que salta a otro espacio, en el que la artista se siente capaz de autoanalizarse creando otros cuerpos e historias.

Teniendo en cuenta esto, podemos interpretar el dibujo *Araignée (L'indispensable)* 1994, como una denuncia de la opresión femenina. Una mujer, de espaldas al espectador, se halla en un espacio reducido, invadido por una gran araña. Las líneas describen con énfasis la perspectiva en tonos rojizos y rosas, representando un enfrentamiento entre la mujer y su propia naturaleza mitológica. Esto es posible ya que en la vida de Bourgeois, la tejeduría ha tenido un valor especial que la ha mantenido siempre cercana al arte del tapiz.

29. L. Paramio, op. cit., pág 82. Paramio expone la mitagogia como la identificación de los hechos del mito con los reales, mientras que la mitopoyesis tiene lugar cuando el mito se perpetúa solo estéticamente. Puede ser que para distintos individuos el mito sea mitopoyesis o mitagogia, dependiendo de si lo considera solo arte o su enajenación le hace verlo como una realidad. L. Paramio, op. cit., pág 72.

30. L. Bourgeois, *Freud's Toys*, op. cit., pág 113.

Bourgeois nos recuerda que los hechos de la realidad pueden identificarse con los del mito, creado desde una sociedad patriarcal. Es decir, el hecho de que Aracne fuera tan diestra en el arte de tejer, que Atenea la castigó, implica un símil de protesta ante la discriminación histórico-social que sufrieron las mujeres en el oficio del hilado³¹. Comparando el mito con la realidad, habría que tener en cuenta la venganza de Atenea, como constatación de la rivalidad comercial entre atenienses y talasócratas o gobernantes del mar, de origen cretense. De hecho, señala Robert Graves que en la cretense Mileto, la mayor exportadora de ropas de lana teñida en el mundo antiguo, se han encontrado muchos sellos con el símbolo de la araña³².

Por lo tanto, en la obra de Bourgeois el mito de la mujer-araña tejedora, unido a la admiración que pervive en ella por su madre, se manifiesta estéticamente. Paramio cita a Rafael Llopis³³ en su aclaración sobre la reducción del mito a un fenómeno estético:

Cuando la razón descubre nuevos horizontes y aniquila viejos mitos, los sentidos ligados a éstos -más aún, determinantes de éstos- perviven. Ni aún negados por la razón se resignan a morir. Tienen entonces que abandonar sus pretensiones de verdad y expresarse...en un plano estético donde se reconoce de antemano su falta de objetividad.

Esto nos conduce a pensar que la mujer del dibujo *Araignée (L'indispensable)* 1994, parece querer alcanzar a la araña. No se manifiesta el mito como relato ficticio de una rivalidad, sino como deseo inconsciente de acercamiento a su madre mitificada. El mundo real de Bourgeois se

31. Puede suceder que el relato ficticio del mito de Aracne perviva como modelo lógico de una realidad objetiva. La discriminación de Aracne, por su habilidad en el arte de la tejeduría, se manifestaría realmente en la discriminación de la mujer por su capacidad para competir en el oficio del hilado y en las artes.

32. Robert Graves, *Los mitos griegos. I*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág 121. Véase el razonamiento de Paramio en cuanto al mito como mitagogia, basado en el relato ficticio, el mito y los hechos reales. L. Paramio, op. cit., pág 56.

33. Rafael Llopis, *Los mitos de Cthulhu*, pág 12. Citado por L. Paramio, op. cit., pág 72.

forma, a través del imaginario, en un espacio arrebatado por el tiempo que precisa urgentemente un reencuentro con la madre. Utiliza el símbolo³⁴ de la araña en esculturas como *Spider 1994* o *Cell VII 1998*, partiendo de la irrealidad intemporal del mito para llegar, finalmente, a identificar a la madre con la araña que teje habilidosa e ininterrumpidamente su tela. Por lo tanto Bourgeois encuentra, en el símbolo de la araña, un refugio que la acerca a su madre. Por ejemplo en la obra *Spider 1994*, el líquido azul encerrado en el cuerpo de la araña, hace referencia al agua, al mar o al río, al líquido amniótico en homenaje al estado fetal.

34. Teniendo en cuenta la observación de Paramio sobre mito y símbolo, a todo mito le corresponde un símbolo, es decir un sistema de comunicación segundo, pero no todo símbolo aparece por una estructura mítica de un sistema de comunicación anterior (semiología primera). L. Paramio, op. cit., pág 63.

IV.2.3. Araña y *Femme Fatale*

La araña alude a la visión tradicional del insecto como representación de la mujer pública, por su habilidad para abrazar a su presa. Identificada con la mujer hechizante que destruye al hombre, se la ha representado bajo influencias simbolistas. La voluptuosidad y la seducción caracterizan a esta concepción dominante de la mujer, que ha sido representada como humana y bestia a la vez, que fue denominada ‘Femme Fatale’. En el siglo XIX se fomentó esta imagen de la ‘mujer fatal’³⁵, una figura que reuniría todo el drama que supuso la depresión económica y la enfermedad que hacia 1850 provocó una crisis de pensamiento en Europa. Contradictoriamente, fue un momento en el que la mujer se incorporaba a la sociedad industrial y rompía con los esquemas de la ilustración, surgiendo los primeros movimientos feministas. La figura de la ‘mujer fatal’ aparecería reencarnada en novelas, grabados y pinturas. Erika Bornay afirma que el mito tiene su origen en las gnosias cristianas³⁶ y su propagación en el siglo XIX fue debida a la influencia medieval y al desarrollo de la misoginia y la sexofobia³⁷.

Otoño 1894 de Xavier Mellery, es una de las obras simbolistas que ha sido interpretada por Erika Bornay como “...una metáfora respecto a la supuesta ‘naturaleza depredadora’ de la mujer”³⁸. En ella aparecen tres fi-

35. Erika Bornay atribuye la formulación de la imagen al prerrafaelismo, simbolismo y al art nouveau. Sus rasgos psicológicos se confunden con los del monstruo y sus transformaciones en varios animales, enriquecieron la iconografía en relación a la demonología. Véase E. Bornay, op. cit., págs 27-30; 115 y 116; 285-294.

36. La primera esposa de Adan, Lilith, desafió a dios y al propio Adan. Se liberó de ellos y engendró diablos con un demonio en la región del aire. El origen de este mito es asirio-babilónico y su leyenda surgió en el siglo XII en un Midrás (Investigación, hermeneútica o exégesis no literal de la biblia). E. Bornay, op. cit., págs 25-30.

37. Sobre las circunstancias que favorecieron la misoginia véase E. Bornay, op. cit., pág 220. También sobre el aspecto macabro del simbolismo véase José Miguel Cortés, Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte, Anagrama, Barcelona, 1997, pág 76.

38. E. Bornay, op. cit., pág 290.

Xavier Mellery, Otoño, 1894.

Véase <http://www.califice.net/belge/notes/mellery.shtml>

Spider, (arena), 1994. Acuarela y gouache sobre papel. 29,2 x 29,8 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Wye, Deborah, *Louise Bourgeois. Pensées-plumes*, Cabinet D'art graphique, Feb 1-April 10, París, 1995, pág 51.

guras femeninas flotando en el aire, guardando la tela de araña junto a las ramas del árbol³⁹. Podría también guardar relación con el mito de las tres Parcas, en cuanto al dominio de la vida de los hombres⁴⁰. Cada una de ellas tenía una función, Cloto hilaba con su huso, Láquesis medía con su vara y Atropo cortaba con las tijeras el hilo que simbolizaba la vida. Este mito se hace presente en la obra de Bourgeois, a través de las alusiones a la tejeduría, al tiempo y al dominio sobre la vida en las que la aguja y el hilo han tenido protagonismo.

Por ejemplo, en *Needle 1992*⁴¹ el mechón de lana enhebrada en una gran aguja cae sobre un espejo, desdoblándose su imagen en un reflejo que acentúa su finita existencia. La artista cuenta que todas las mujeres de su casa empleaban agujas:

Siempre he sentido fascinación por la aguja, el poder mágico de la aguja. La aguja es utilizada para reparar el daño. Es un reclamo de perdón. Nunca es agresiva, no es un alfiler⁴².

Meciéndose, pasando el tiempo, valorando el tiempo. O, como las tres Moiras lo hubieran entendido: ella la que carda, ella la que hila y ella la que cose, cuando el hilo se rompe, la historia se acaba⁴³.

Otra obra simbolista, *La araña sonriente 1881* de Odilon Redon, refleja esta ‘naturaleza depredadora’ y a partir de ella, se puede establecer una comparación con el dibujo de Bourgeois *Spider 1994* en relación a la ‘Femme Fatale’. Cortés escribe sobre Redón que⁴⁴:

39. Dijkstra enfatiza que el árbol, en el siglo XIX, tuvo un valor simbólico fundamental para el hombre, en cuanto a la representación de la fertilidad de la mujer así como su autonomía física y erótica. Algunas mujeres artistas, como la fotógrafa Anna Brigman, quisieron liberarse de esta ‘feminidad impuesta’. B. Dijkstra, op. cit., págs 94-97.

40. Incluso podían dominar la vida de Zeus. El mito de Las tres Parcas, unido a la muerte y a la vida, al tiempo y su limitación, es descrito por Simonides, Herodoto y Platón como “destino fuerte”, encarnado en la Diosa Necesidad, la cual tenía tres hijas partenogénitas, conocidas como Parcas o Moiras en la mitología escandinava, donde también reciben el nombre de Normas. Véase J. Chevalier; A. Ghebrant, op. cit., pág 126.

41. Cfr: pág 252.

42. La aguja, como objeto con el que agredir puede tener relación con la vampiresa, otra característica observable en la mujer fatal. Véase E. Bornay, op. cit., págs 285 y 286.

43. M. L. Bernadac, op. cit., pág 35.

Spider, (araña), 1994. Acuarela, tinta y lápiz. 25,4 x 20,3 cm.

Latoir, Barbara, et al, *Louise Bourgeois. Skulpturen und installationen*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 169.

Odilon Redon. La araña que sonríe, hacia 1981.

Gibson, Michael, *Odilon Redon 1840-1916. El príncipe de los sueños*, Taschen, Köln, 1998, pág 50.

...sueña, obsesivamente, con una especie de humanidad inferior, retornando a sus orígenes animales. Ve en la imagen del monstruo (...) la conformación de una posible reversión de la vida y la génesis biológica y mitológica que conforma el corpus de la creación artística.

Esta obra de Redón representa a la araña humanizada en un rincón, al igual que el dibujo de Bourgeois *Spider 1994*. En ambas obras la sonrisa, entre burlona y tierna, de la araña, hace de ella un ser capaz de sentir y rebelarse⁴⁵; se trata de otro “símbolo mítico” que genera una nueva versión de la ‘Femme Fatale’, el cual también aparece en el dibujo de Bourgeois *Skeins 1943*, figuras recogidas en cuerpos de lana enroscados.⁴⁶

Skeins, (madejas), 1943. Tinta sobre papel. 30,5 x 22,9 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Wye, Deborah, *Louise Bourgeois. Pensées-plumes*, Cabinet D’art graphique, Feb 1-April 10, París, 1995, pág 75.

44. J.M. Cortés nombra esta obra junto con *L’home Cactus 1881*. J. M. Cortés. *Visionarios*. op. cit., pág 126.

45. Mijail Bajtin se refiere al “... mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa”, como oposición a la cultura oficial de la religión y el feudalismo, en la Edad Media. M. Bajtin, op. cit., pág 10.

46. Levitando en actitud tragicómica, reflejan la capacidad de la madeja para adoptar la forma de nido, de cueva o guarida, como la serie *Lair*. Cabe hacer referencia a la lana que se vincula a la tierra en la leyenda de Erictonio (Erion: lana, Eris: lucha y Cthnos: tierra), lo cual justifica la representación de la figura de Erictonio, mitad hombre, mitad serpiente. Erictonio violó a Atenea por influencia de Zeus, eyaculando sobre su muslo. La diosa se limpió el semen con un puñado de lana y lo arrojó contra el suelo y fertilizó a la madre tierra, quién se negó a criarlo. Véase R. Graves, *Los mitos griegos*. Tomo I, Ed. Posada, Buenos Aires, 1967, pág 109.

Tanto en *Spider 1994* como en *La araña sonriente 1881*, el tamaño del insecto parece mayor que el real, lo cual ambos artistas han empleado como recurso para acercarnos al mundo animal y reflejar una crisis en el orden regular de la naturaleza. Paramio afirma que el monstruo surge por accidente en medio de un sistema racional de hechos, frustrándose así la encarnación de éstos, lo cual supone un “proceso claramente compulsivo de repetición”⁴⁷, con el que precisamente se identifica Bourgeois. La artista reconoce haber asociado la araña a su madre, por ser un insecto que encuentra seguridad en el rincón. Sin embargo, cree que realmente no está arrinconada, por el contrario, trata de arrinconar a otros buscando un completo equilibrio. Bourgeois traduce plásticamente esta idea en grandes arañas ocupando el espacio de exposición, de modo que el espectador se siente invadido. A su vez, establece un vínculo entre la prostituta y la madre por mediación de la araña, basándose en que ambas “son víctimas de la debilidad física”, “de su pequeño tamaño”⁴⁸.

Deducimos de estas palabras, que Bourgeois identifica en cierto modo a Sadie Gordon, su niñera, con la figura de la prostituta, debido a que fue la amante de su padre. A la vez, relaciona a la madre con Sadie, a causa de su dependencia, compartida, de Louis Bourgeois. En realidad Bourgeois se siente traicionada tanto por Sadie, quién no respondió fielmente a su papel de profesora y cuidadora, como por su madre, quién no se enfrentó a la infidelidad de su padre. La araña, por lo tanto, es empleada por Bourgeois tanto para expresar la admiración que siente por su madre, como para ‘castigar’ a Sadie, encarnándose metafóricamente en Atenea y guardando paralelismo con la *Femme Fatale*⁴⁹.

Louise con su padre, su hermano y Sadie en Niza, 1922.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiène, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 38.

47. L. Paramio, op. cit., pág 105.

48. Marion Cajori and Amei Wallach, *Studio Visits with L.B.* A film in progress, video tape, Marion Cajori Films, Christian Blackwoods Productions. N. Y. 1994. Citado en *Escultura de L.B. La elegancia de la ironía*, Museo de arte contemporáneo de Monterrey, 1995, pág 256.

49. Esta doble simbología también puede ser debida al misticismo que encierra la conexión madre-hijo, a la que Camille Paglia, atribuye el termino de la Femme Fatale. Según Paglia, este mito es "...uno de los refinamientos del narcisismo femenino, de la ambivalente autodirección que se completa con el nacimiento de un niño, o convirtiendo al esposo o al amante en un niño". C. Paglia, op. cit. págs 21. La idea que transmite Paglia es que los hombres se han sentido amenazados por la capacidad de la mujer para la maternidad, pero, a la vez, necesitan el sexo porque a través de la penetración vuelven a la madre y se someten a ella. Para entenderlo en el contexto del vínculo entre psicología sexual y estética véase C. Paglia, op. cit. pág 19.

V. BAJO LA ÓPTICA SURREALISTA

Durante su formación artística¹ Louise Bourgeois tuvo influencias diversas del expresionismo abstracto americano, cubismo, surrealismo y simbolismo, entre otros movimientos artísticos. En este estudio hemos destacado las del surrealismo y el expresionismo, así como el simbolismo.

En este último capítulo valoramos que Bourgeois ha desarrollado una influencia surrealista que se manifiesta principalmente desde dos aspectos. Uno de ellos es el interés que en el movimiento se despertó por el psicoanálisis y el otro, como las mujeres ligadas al surrealismo expresaron esta y otras características del movimiento surrealista para autodefinirse en el proceso plástico.

IV.1. SURREALISMO Y TERAPIA

Aunque Bourgeois no se considere una artista surrealista, lo cual es cuestionado por varios autores, las influencias del movimiento han sido importantes. Estas se pueden analizar desde distintos ángulos, a los que aquí nos acercamos por su interés para comprender las razones por las que la artista crea con un objetivo curativo. Así pues, veamos algunas opiniones en torno a esta influencia, no sin antes considerar la de la propia artista: “La gente malinterpreta mi trabajo. Yo no soy surrealista; soy una existencialista.”²

1. Véase Cronología en L.B: memoria y arquitectura, op. cit págs 284 y 285.

2. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 214.

De hecho, hemos ido descubriendo a una artista que está muy unida a su obra, por lo que no es un sujeto absolutamente libre. Bourgeois se incluye en el universo de los objetos y progresivamente va configurándose su esencia³, en relación con otros seres. De este modo describe, a través de su obra, las estructuras esenciales de sus vivencias. A pesar de su apego al pasado, Bourgeois considera que es un proyecto de sí misma. Sus instalaciones y esculturas alcanzan un nivel de realidad tal, que son en sí la existencia de la propia artista, su razón de vivir. Bourgeois, por lo tanto, se sitúa en el mundo considerándolo como un instrumento que viene dado según señales que transforman sus esculturas en proyectos de su propio ser. Por esta razón, sabiendo que la existencia corporal es finita, su psique está presente en los objetos que crea y a través de ellos podemos ahondar en su angustia por estar en este mundo.

Pero la influencia surrealista también ha sido valorada. Veámos algunas opiniones: Thomas Mc Evilly señala que el movimiento surrealista influyó en la escuela de Nueva York, con la que Bourgeois compartió el interés por “lo primordial, el origen y la fuente”⁴. Manuel J. Borja-Villel, opina que la obra de Bourgeois está relacionada con los surrealistas a través de Giacometti y la literatura de Bataille, en oposición al idealismo hegeliano⁵. William S. Rubin destaca la influencia de Julio González y considera que muchos artistas de los cuarenta han heredado del surrealismo, la sexualidad de las cosas, el mundo de la germinación y la eclosión, que surgen en la unión de dos realidades remotas y distanciadas⁶.

3. Véase La doctrina de Heidegger. En Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, Breviarios, Fondo de cultura económica, México, 1990, págs 94-98.

4. T. Mc Evilly, op. cit., pág 220.

5. En L.B: *sculpture as transgression*, Catálogo de Rijksmuseum, op. cit., pág 199.

6. Véase William S. Rubin, *Some reflections prompted by the recent work of Louise Bourgeois*, Art International, Vol XIII, Abril, 1969, págs 17-20.

En opinión de Robert Hugues, Bourgeois es "...la principal heredera de la obsesión surrealista en América."⁷ Aunque no podamos afirmar que Bourgeois formara parte del movimiento surrealista, sí es cierto que tuvo amistad con alguno de sus miembros, como por ejemplo Joan Miró, en los años cuarenta⁸. Deborah Wye, sin embargo, opina que es un error situar a Louise Bourgeois dentro del grupo de surrealistas en el exilio pero que, al igual que sus compañeros de la escuela de Nueva York, respondió a la influencia de la exploración del subconsciente y la referencia a la experiencia vital⁹. La diferencia entre los surrealistas y Bourgeois reside, según Jennifer Bloomer, en que mientras los primeros "...trabajaron en torno a una teoría general del deseo y del inconsciente, Louise los particulariza y localiza."¹⁰ Sin embargo, esta característica es común a varios artistas surrealistas que partieron de teorías generales para expresar su particular visión de la realidad.

Por lo tanto, aún oponiendo Bourgeois, surrealismo a existencialismo, el primero, como movimiento artístico, no contradice al segundo, como movimiento filosófico. El porqué del vínculo de Bourgeois y otros muchos artistas al surrealismo, se puede comprender a partir del Primer Manifiesto Surrealista de Bretón el cual comienza así¹¹:

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que al fin se acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse día a día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia

7. Robert Hugues, *Ashambles in Venice*, Time 28, June, 1993. En J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 210.

8. Existen testimonios fotográficos en los que aparece Bourgeois con Joan Miró o su familia en Nueva York. Trabajar con el grabado en el Atelier 17 de Stanley William Hayter, le brindó la oportunidad de conocer a otros miembros del movimiento surrealista como Yves Tanguy, Nemecio Antunez, Ruthven Todd, Le Corbsier y el mismo Miró. Véase Cronología en L.B: memoria y arquitectura op. cit., pág 286 y Cronology en el Catálogo del Museo de Arte Moderno de N.Y sobre la obra de L.B, pág 107.

9. D. Wye, op. cit., pág 17.

10. J. Bloomer, op. cit., pág 94.

11. André Bretón. Primer Manifiesto Surrealista. En Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pág 213.

o de su interés...no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado.

De hecho, Bourgeois insiste en que su infancia nunca ha perdido su magia, su misterio o su drama, lo cual ha inspirado la creación de objetos desde un principio¹². Así pues, la referencia a su infancia es ineluctable, con la exigencia de expresar los recuerdos más dolorosos en torno a las relaciones familiares y el enfrentamiento con las personas más cercanas en su adolescencia.

Volvemos pues a considerar la pieza *One and Others 1974*, en la que Bourgeois representa la figura individual frente al grupo¹³. Rosalind Krauss ha encontrado en este tipo de composiciones, en las que no aparece una escultura aislada, un referente al movimiento surrealista que consiste en la proyección del inconsciente en el espacio real¹⁴.

Rosalind Krauss también ha señalado la posible influencia en Bourgeois, de la promoción que André Bretón realizó del arte esquizofrénico alrededor de los años cuarenta, cuando destacó el escrito de Hans Prinzhorn, *The Art of the Insane*, de 1922¹⁵. Cuando Bretón publicó el Primer Manifiesto Surrealista, varios artistas se interesaron desde un principio, tal y como explica Mario de Micheli, por la psicología contemporánea, pretendiendo explicar científicamente las “imágenes ideológicas”, su origen y variaciones¹⁶. Por la misma razón, aún estando

12. J. Gorovoy y P. Tabatabai, op. cit., pág 14.

13. Cfr: pág 226.

14. Rosalind E. Krauss. *Magician's game: decades of transformation. 1930-1950*, en David R. Godine, *200 years of American sculpture*, Whitney Museum of American Art, N.Y, 1976, pág 168. Citado por D. Wye, op. cit., pág 20.

15. Rosalind E. Krauss, *Portrait of the artist as fillete*. Catálogo de Rijksmuseum, op. cit., pág 211. El Dr. Escudero Valverde hace referencia a Prinzhorn, como autor de la primera obra que tiene doble orientación psiquiátrica y metafísica, lo cual genera un nuevo cuerpo de doctrina para estudios de esta índole. J. A. Escudero Valverde, op. cit., pág 11.

16. M. De Micheli, op. cit., pág 175.

distanciado del arte¹⁷, centraron su interés en los estudios de Sigmund Freud.

Pero no sólo se interesaron los surrealistas por la psicología sino que los psiquiatras y psicólogos, también encontraron en las imágenes surrealistas un motivo de investigación. Una de las razones fue la dificultad para comprenderlas y otra la similitud con trabajos producidos por pacientes psicóticos, principalmente esquizofrénicos, los cuales también influyeron en los artistas. Escudero Valverde señaló la obra de Henri Ey *La psiquiatría ante el surrealismo*, que trató de clarificar la relación entre el surrealismo y el arte psicopatológico. Según Ey, existe una confusión entre las leyes estéticas del surrealismo y los “mecanismos psicodinámicos de pacientes psicóticos”. Valverde sintetizó las características del surrealismo, señaladas por Ey, que podían también ser manifestaciones típicas de “la constitución mental esquizoide o disociada”, de manera exagerada¹⁷:

- a)El anticonstruccionismo, por el que se evita la elaboración lógica formal.
- b)El antirrealismo, caracterizado por una evasión, o hasta lucha contra la realidad.
- c)La liberación del automatismo inconsciente (para Breton, el surrealismo sería un automatismo psíquico puro que serviría para poner de manifiesto el funcionamiento real del pensamiento).

Se debe tener en cuenta, en este sentido, que en el análisis de la obra de Bourgeois nos hallamos ante dos realidades que se funden en una particular simbología, su realidad como artista y su pasado como mujer. Si tenemos que encontrar las influencias surrealistas en la unión de su vida y de su arte, tendremos que hacerlo desde la relación de confrontación y acercamiento que reúne violencia y reparación, a través de una “proyección

17. Freud escribió a Breton acerca del interés prestado a sus investigaciones por parte de los surrealistas, pero afirma en ella que no entiende las pretensiones del surrealismo y que se siente alejado del arte. La carta se publicó en *Le surréalisme au service de la révolution*, París, núm.5, 1932, pág 11. Citado por M. De Micheli, op. cit, pág 430.

18. J.A. Escudero Valverde, op. cit., pág 17.

del inconsciente” como apuntaba Kraus.

Escudero Valverde también destaca el estudio de Gonzalo Lafora sobre el cubismo y expresionismo. Lafora resume las características de las escuelas modernas, cómo el dadaísmo, futurismo, cubismo o expresionismo destacando igualmente como características comunes con la pintura psicótica¹⁹, las siguientes:

1. ...tendencia a la expresión subjetiva e independiente...
2. ...cierto gusto por el empleo de formas de expresión antitéticas o contrapuestas...
3. ...tendencia a las concreciones simbólicas...
4. ...la inclinación a las estilizaciones o características de ideas y de imágenes complejas mediante líneas precisas y concretas.

No exponemos estas características para demostrar una patología en Bourgeois. Pretendemos mostrar que la artista aprovecha comportamientos, hacia los que generalmente las vanguardias artísticas abrieron un camino que favorecen la aceptación del dolor y su superación a través del arte. Así pues debemos tener en cuenta la opinión que Bourgeois tiene del arte moderno, a través del cual hace referencia al dolor causado por el sufrimiento humano y al dolor del artista²⁰:

Lo que el arte moderno significa es tener que continuar buscando nuevos caminos, sin una proposición fija. Esta es una situación dolorosa, y el arte moderno trata sobre la situación dolorosa de no tener absolutamente ninguna manera de expresarte. Por esto el arte moderno continuará, porque esta condición permanece...trata del dolor de no poder expresar apropiadamente tus relaciones íntimas, tu inconsciente; ni de ser capaz de confiar en el mundo lo suficiente para expresarte directamente en él.

Aunque las dos primeras exposiciones individuales de Bourgeois fueron de pintura, la primera en 1945 en Bertha Scafer Gallery y la segunda en Norlyst Gallery en 1947; la misma artista comentó en una en-

19. G.R. Lafora, op. cit., pág 11.

20. En Donald kuspit, An interview with Louise Bourgeois, Bourgeois Vintage Books, Elizabeth Avedon Editions, N.Y, 1988, pág 82. Citado por L. Neri, op. cit., pág 82.

trevista con Deborah Wye en 1982, que había dejado la pintura en los años cuarenta porque no le ofrecía el nivel de realidad suficiente²¹. Deborah Wye considera que Bourgeois se acercó al expresionismo desde su experiencia vital²², más que desde la abstracción y los grandes formatos de lienzos, propios de los expresionistas abstractos americanos. La expresión plástica cobraría una importancia para Bourgeois más allá de las influencias intelectuales de las vanguardias, para pasar a experimentar e investigar sobre el proceso terapéutico que estamos analizando. Al crecer el movimiento expresionista abstracto en la pintura, Bourgeois no se vio tan influenciada por este movimiento ya que eligió la escultura como medio de expresión principal.

Aún así el expresionismo abstracto²³ ejerce su influencia basada en la utilización de símbolos ya sean abstractos o representacionales, de un modo cercano al automatismo de la repetición. Pero Bourgeois, al igual que los surrealistas²⁴, necesita la figuración para expresar su mundo particular y liberar su subconsciente. Aunque recurra a abstracciones tridimensionales simbólicas, estas no pierden totalmente el contacto con el nivel representacional, sino que se aleja o se acerca más a él dependiendo de la necesidad terapéutica. Por otra parte, el expresionismo abstracto empezaba a conside-

21. D. Wye, op. cit., pág 18.

22. D. Wye, op. cit., págs 13 y 17. Dejó huella en la artista el expresionismo abstracto americano, tanto en el ámbito político como en el plástico, debido al contacto con miembros del movimiento a su llegada a Nueva York en 1939. Allí establece amistad con Gertrude y Balcomb Greene, miembros activos de este grupo con el que, a lo largo de los cuarenta, realizó varias exposiciones colectivas. Véase Cronology. The Museum of Modern Art. N. Y, op. cit., pág 106. Véase también sobre expresionismo abstracto Eugene Victor Thaw, *The abstract expressionists*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y, 1987.

23. También se debe considerar la influencia europea del expresionismo como movimiento de vanguardia. Para una panorámica satisfactoria sobre este movimiento véase *La protesta del expresionismo*. En M. De Micheli, op. cit., págs 71-149. Katy Deepwell ha señalado la influencia post-minimalista, como corriente extendida entre las escultoras jóvenes, en Bourgeois. Katy Deepwell, *Feminist readings of L.B or why L.B is a feminist icon*, Part 2, N. Paradoxa, 3-5-1997, 20-5- 2000, [http// web. uk on line. Co. uk/n. paradoxa/bourgeo3htm](http://web.uk.on.line.Co.uk/n.paradoxa/bourgeo3htm).

24. "Lo abstracto, y en particular lo abstracto geométrico o constructivista, no cabe en la naturaleza del surrealismo, cuyos extremos menos figurativos, Arp y Miró, se hallan muy lejos de poder ser clasificados como abstractos. Esto es así porque no se puede ser surrealista sin comprometerse de algún modo en una representación." Citado por M. De Micheli, op. cit., pág 187.

rarse demasiado formalista por las feministas. La cualidad curativa de la obra de Bourgeois, nos lleva a reflexionar de nuevo sobre el hecho de que, en el lenguaje reside la fuerza de la manipulación ideológica, por lo tanto, la imagen desde su ambigüedad está abierta a múltiples interpretaciones. Como consecuencia, tiene más poder para dirigir a los observadores hacia sus ensoñaciones, que es precisamente un objetivo surrealista²⁵. Esto es debido a que sus piezas, en sí mismas, generan en quien las observa la capacidad de crear un mundo propio que se hace extensible a los demás a través de la artista y que alberga el consuelo ante el sufrimiento.

Los procesos son varios; como los surrealistas, Bourgeois trata de reconciliar la representación y el sueño, pero sin supeditarse absolutamente a la concepción realista. En este sentido también recibe influencias del tratamiento simbolista a través, por ejemplo, del uso de la línea en sus dibujos²⁶, los cuales constituyen una referencia y práctica personal muy importante en relación a la faceta curativa del arte. Debemos tener en cuenta que para Bourgeois los problemas son símbolos de un territorio privilegiado al que no todo el mundo tiene acceso, porque es el territorio de las causas que provocan el problema. La artista considera que este territorio implica sublimación, y que nuestro día a día depende de la habilidad que tengamos para sublimar. Los problemas son por lo tanto, símbolos de necesidades todavía desconocidas²⁷.

Ya que André Bretón escribió que el surrealismo buscaba la unión de

25. Véase M. De Micheli, op. cit., pág 183.

26. Es importante destacar al respecto el ensayo de 1881, *Maleri und Zeichnung* (la pintura y el dibujo) escrito por Max Klinger, en el cual el artista diferencia el dibujo de la pintura en base a la capacidad de la línea para representar la fantasía, el sueño, lo misterioso y lo dramático. Atribuye a las artes que emplean mayoritariamente la línea, un carácter subjetivo que representa el mundo individual y la interpretación del mundo circundante. Citado por J.M. Cortés, op. cit., pág 76.

27. L. B: *Drawings*, op. cit., pág 57. En este sentido también debemos valorar la influencia del simbolismo que parte del idealismo filosófico, derivado en parte de filósofos alemanes, pero que en Francia se inició con Baudelaire, que estableció una correspondencia entre la naturaleza y el mundo visible de la psique. Para los simbolistas la realidad de las cosas se encuentra tras las apariencias, y para aproximarse a esta realidad emplean símbolos.

Detalle de Passage Dangereux,(paisaje Peligroso), 1997.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 95.

Detalle de Passage Dangereux,(paisaje Peligroso), 1997.

Materiales diversos. 264,1 x 355,6 x 876,3 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 76.

Detalle de Cell VII, (célula VI), 1998. Materiales diversos. 207 x 220,9 x 210,8cm

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 78.

realidades contrarias, así como entre lo imaginado y lo real, podemos afirmar que Bourgeois comparte con el surrealismo la reflexión general sobre la vida y la muerte, cobrando forma a través de la asociación de elementos antagónicos. Surrealistas como Leonora Carrington convirtieron la imbricación de representaciones, aparentemente irreales, en un estímulo para la atenuación de comportamientos ansiosos. La artista, nacida en 1917, cayó en una fuerte depresión tras la guerra que la obligó a internarse en un manicomio de Santander en 1941. Allí fue atendida por el doctor Luis Morales quién afirmó, en 1993, que²⁸ “...en 1941, Leonora era una paciente de un fácil diagnóstico de psicosis de Kleist o marginal; mas esta enfermedad podía ser sintomática, como protesta de su arte surrealista.” La opinión del doctor Luis Morales, respecto al surrealismo, ayuda a comprender por qué, a pesar del carácter terapéutico de la obra de Bourgeois, recibió las influencias surrealistas²⁹ y como eligieron permanecer en el dolor para superarlo.

El surrealismo,..., negaba todo lo racional y lógico; era, para algunos psicoanalistas, mágico, primitivo, analógico...El surrealismo deseaba, desde la negación de todo, que la humanidad reviviera una civilización y cultura noble y trascendente...El surrealismo era profilaxis.

También Bourgeois se recrea en los problemas, el temor y el odio en su trabajo aún queriendo liberarse de ellos, encontrando incluso cierto placer al hacerlo. Cuando Bourgeois relaciona vida y arte para reconocerse a sí misma, su trabajo desemboca en imágenes que asocian dos realidades diferentes. Así, en su obra se reúnen ojos, escaleras, agujas, huesos, cristal, piedra, líquido, hierro y así sucesivamente nombraríamos las figuras y materiales del universo plástico de Bourgeois que artistas surrealistas como

28. Luis Morales, La enfermedad de Leonora. En Leonora Carrington, No me arrepiento de mi vida, La Intensa vida de la última surrealista, El País, domingo 18 de abril de 1993, pág 31.

29. Ibidem.

Joan Miró emplearon simbolizando el ciclo vital. Podemos considerar como ejemplos de este tipo *Femme Maison 1982*, que emplea una muñeca que transforma en rascacielos; *Orange Episode 1990*³⁰, en la que utiliza la técnica del collage con una piel de naranja que representa una figura humana. Además, varios objetos situados en sus instalaciones *Cell VII 1998* o *Passage Dangereux 1997*³¹, en los que agujas coronan una escalera de caracol o figuras de animales posan sobre un espejo y huesos dentro de esferas transparentes, o piernas que tienen por fémur una varilla de hierro, yacen sobre una cama bajo sillas colgantes.

Femme Maison, (mujer casa), 1982. Arcilla y muñeca, 30 x 4 cm aprox.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 52.

Llegados a este punto es pertinente destacar que Lucy R. Lippard distinguió entre el movimiento "eccentric abstraction" y el surrealismo. Este último reconcilia dos realidades muy distantes, que se unen en la mente³². La abstracción excéntrica, en cambio, reconcilia dos formas diferentes cancelando la dicotomía contenida en la forma. Sus aspectos sensuales, lo visceral, lo táctil y lo visual, son potenciados más allá de la

30. Cfr: pág 211.

31. Cfr: pág 217.

32. Véase kathy Deepwell, Feminist readings of L. B or why L. B is a feminist icon, Part 2, N. Paradoxa, 3-5-1997, 20-5- 2000, [http:// web. uk on line. Co. uk/n. paradoxa/bourgeo3htm](http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3htm).

imagen pictórica. Sin embargo, la reconciliación de realidades distantes, también conlleva la unión de las formas, y esto no sucede tan solo pictóricamente o en la obra bidimensional sino que salta al trabajo tridimensional, como, por ejemplo, en el caso de Miró, o al terreno psicótico de Dalí. Este último describía así el método paranóico-crítico³³:

...lo defino como el arte sublime de gozar de todas las propias contradicciones haciendo vivir a los demás, con plena lucidez por mi parte, las angustias y los éxtasis de la vida de uno mismo, que poco a poco resulta tan esencial como la suya. Pero yo concebí muy pronto, por instinto, mi fórmula de vida: hacer que los demás acepten como cosa natural los excesos de mi personalidad y descargarme de mis propias angustias creando una especie de participación colectiva.

Bourgeois produce imágenes que surgen ante el recuerdo de un sueño, una fantasía o una realidad³⁴. También sus reacciones son, en ocasiones, excéntricas. Además “la figura durmiente de Bourgeois” (*Fallen Woman 1982*), la acerca a la admiración que por la noche sentían los artistas surrealistas, en una fusión del sueño y la realidad que Bretón defendió como característica del surrealismo³⁵:

Creo en la futura resolución de estos dos estados, sueño y realidad, que son aparentemente tan contradictorios, en una especie de realidad absoluta, una subrealidad, si uno puede expresarlo así. Voy en busca de esta realidad, no seguro de encontrarla, demasiado despreocupado de mi muerte, no para celebrar en pequeño grado el poder de su posesión.

Aunque no sea su único objetivo, Bourgeois pretende un proceso de autoterapia, en el que no podemos negar la influencia surrealista.

33. Dalí, confesiones inconfesables, recogidas por André Parinaud, Bruquera, Barcelona, 1975.

34. Recordemos que *La destrucción del padre 1974* fue realizada a raíz de un sueño. Cfr: pág 198

35. Lucy R. Lippard. *Surrealist on Art*. Prentice Hall, Inc. New Jersey, 1972, pág 15.

V. 2. RESPUESTA AL SURREALISMO

Hemos analizado la influencia surrealista en el proceso terapéutico de Bourgeois. Sin embargo, creemos conveniente realizar algunas reflexiones sobre la obra de varios artistas en un espectro surrealista más amplio de interés para la comprensión de su obra.

Parece que Bourgeois ha permanecido en un estado continuo de rebeldía que le ha acercado a su adolescencia, pero siempre valoró su infancia. Quizás por esta razón llamó su atención el carácter de un artista como Miró, de quién Bretón decía que su “personalidad se detuvo en el estadio infantil”¹. La influencia de Joan Miró en Louise Bourgeois², sucede en relación a la naturaleza partiendo de una idea tan sencilla como el cultivo de la tierra. La ‘metáfora agrícola’, como Barbara Rose la denomina, puede identificarse en los dibujos de Bourgeois más parecidos al paisaje y establecer una comparación con el modo en que Miró trabajaba sus pinturas: “Miró empleó alteraciones en el soporte para provocar imágenes emborronando, manchando, borrando y puliendo. Una vez más la metáfora agrícola, es invocada por el pintor como granjero”³.

En este estudio hemos visto como las referencias a la tierra son numerosas en la obra de Bourgeois, ella misma la describe en relación al cuerpo y al tejido. Pero algo también significativo para nuestra investigación, es que tanto Bourgeois como Miró emplean la narración aso-

1. M. De Micheli, op. cit., pág 192.

2. Entre los artistas americanos que fueron influidos por el surrealismo y en particular por Miró, se encuentran Arshile Gorky (Turquía 1904-Conetica 1948). Artistas más recientes también influidos por Miró son George Herms, John Buck o Frank Lobdell, dentro del Nuevo Surrealismo o del Pop Art. También Nancy Graves, artista que coincidió con Bourgeois en varias exposiciones en los años 70 y 80.

3. B. Rose, op. cit., pág 30.

Joan Miró, *Dona en revolta, (mujer en revuelta)*, 1938.

Joan Miró, *Dibujos de sus cuadernos catalanes*, 1930.

Picon, Gaëtan, *Joan Miró. Los cuadernos catalanes*, Ediciones Poligrafía S.A., Barcelona, 1970, pág 128. También en Colección de Arquitectura 44. Institut Valencià D'art Modern. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la region de Murcia, Valencia-Murcia, 2002, pág 182.

Pass, (pasar), 1988-89.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 97.

ciativa, a través de formas simbólicas que reflejan la inclinación surrealista hacia la androginidad, tanto a nivel plástico como conceptual.

Al intentar reducir en el arte la diferencia de género, aparece la figura del andrógino como símbolo de esta unión. Los surrealistas trataron de investigar la androginidad, apropiándose de lo que entendieron como ‘lo femenino’. Este aspecto es analizable en la obra de Joan Miró, quién con su obra consiguió aunar formas masculinas y femeninas en transformaciones orgánicas cercanas a veces a figuras animales. Con marcado carácter grotesco, propio del gótico y la caricatura satírica, se aprecia la androginidad en la representación que de la mujer hace en su pintura *Dona en Revolta 1938*.

Tanto Bourgeois como Miró trabajaron en los niveles representativo y abstracto para llegar al simbólico a través de un biomorfismo que caracterizó a los artistas surrealistas. Esculturas como *Fallen Woman 1982*⁴ coinciden en el mismo ejercicio de simplificación realizado por Joan Miró en sus dibujos, particularmente en una serie sin título del año 1930, así como en la concepción de figuras hermafroditas. En ellas representa cuerpos de mujeres cuyos miembros adquieren formas fálicas, al igual que sucede en la escultura *Mujer 1946*, en la que emplea un hueso y una piedra de molino de hierro.

Bourgeois y Miró coinciden en el uso de la escalera. Pensemos en obras como *La escalera del ojo evadido 1971* de Miró, que guarda relación con el empleo que Bourgeois hace de la misma figura en obras como *He disappeared into complete silence 1917*, *No exit 1989* o *Cell VII 1998*⁵. “...las escaleras que parecían no llevar a ninguna parte y conducían, sin embargo, al corazón mismo del dilema”; escribió Estrella de Diego sobre

4. Cfr: pág 142.

5. Cfr: págs 149, 289 y 281.

Joan Miró, *Mujer*, 1946.

Rose, Barbara, *Miró in America*, Exhibition at the Museum of Arts, Houston, 1982.

Joan Miró, *La escalera del ojo evadido*, 1971.

Rose, Barbara, *Miró in America*, Exhibition at the Museum of Arts, Houston, 1982.

No exit, (sin salida), 1989. Madera, metal pintado y goma. 209,5 x 213,3 x 243,8 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 56.

He disappeared into complete silence, (desaparecio en completo silencio), 1947.

Serie de grabados y texto. 25,3 x 35,5 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 66.

la obra de Bourgeois⁶.

En la reflexión plástica sobre el cuerpo humano realizada por los surrealistas, se aprecia la influencia de varios simbolistas, entre ellos Odilon Redon, en lo fragmentario y fantástico. El ojo cobra un protagonismo especial en obras como *Argos 1964*, de la serie mitologías de Salvador Dalí⁷. Las alusiones a la mirada, aparecen repetidamente en la obra de Bourgeois, a través de espejos y esferas, como por ejemplo en *Cell (Eyes and Mirrors) 1089-93*, que representan el espacio y las personas en las que nos reflejamos. Su concepción de la mirada, la que se adivina en sus esculturas, no está exenta de connotaciones sexuales; obras como *Pass 1988-89* y *Le regard 1996* son símbolos del sexo femenino, quizás modelado como oposición al ojo occidental que define Camille Paglia como:

...la flecha de Apollo siguiendo al arco de transcendencia que vi en la orina y eyaculación masculinas. El ojo occidental es un proyectil en el más allá, esa jungla de la condición masculina.⁹

Esta definición feminista de Paglia nos invita a reflexionar sobre el trabajo de los surrealistas, quienes lograron situarse en el movimiento o continuar con sus influencias investigando desde otros ángulos. El proceso de autoanálisis por el que se interesaron, es un aspecto a meditar en relación a Bourgeois. También la actitud que delimita un espacio común con su plástica, entre las que se encuentra la ironía. Tanto la obra de Bour-

6. E. de Diego, op. cit., pág 11.

7. Aunque Dalí fue expulsado del movimiento surrealista español en 1936, debido al uso exagerado que hizo del trompe-l'oeil. M. De Micheli, op. cit., pág 190. Argo aparece en la imaginería griega cubierto de ojos por todo el cuerpo. Una vez muerto, Juno trasladó sus ojos a la cola de un pavo real. Véase Ovidio, *Metamorfosis*, I, 625-723. También I. Aguion, C. Barbillon y F. Lissarrague, *Héroes y dioses de la antigüedad*, Guía iconográfica, Alianza editorial, París, 1994, pág 40. Nótese que Miró también trata este tema en uno de sus dibujos tempranos.

8. Autores como Christiane Terrise o J.M. Cortés, hacen referencia a este aspecto sexual en los ojos de Bourgeois. Véase Christiane Terrise, *Una mujer en acción*. En L.B: *Memoria y Arquitectura*, op. cit., pág 57. También L.B. *El canibalismo de los ojos*, en J. M. Cortés, *el cuerpo mutilado*, op. cit., págs 105-138.

9. C. Paglia, op. cit., pág 46.

Cell (eyes and mirrors), (celda, ojos y espejos), 1989-93.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000, pág 92.

Odilon Redon. Ojo-globo, 1878. Carboncillo, 42,5 x 33,5 cm.

Gibson, Michael, Odilón Redon 1840-1916. El príncipe de los sueños, Taschen, Köln, 1998, pág 42.

Le regard, (la mirada), 1996. Látex y tela, 12,6 x 39,3 x 36,8 cm.

Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000. Lámina 33.

Bald Eagle [(Aguila norteamericana). (El titulo de esta escultura hace referencia a la mirada escrutadora “eagle eye”.)], 1986. Marmol, 10,4 x 17,7 x 13,9 cm.

Archivo personal de I. Jiménez

Salvador Dalí. Argos, Serie mitologías, 1964. Litografía, 56 x 75 cm.

Guías artísticas Tusquets/Electa, *Teatre-Museu Dalí*. J.L. Giménez-Frontin. Fundació Gala-Salvador Dalí, pág 82.

Detalle de Argos.

geois, como la de algunas surrealistas, adquiere un carácter contestatario que obliga a una reflexión acerca de planteamientos plásticos surrealistas masculinos.

La visión de la mujer, muy influenciada por los escritos de Freud, fue la de objeto erótico, lo cual se apreció en eventos como la Exposición Internacional de Surrealismo que tuvo lugar en la Galería Beaux Arts en Enero de 1938. Ocupando una calle se expusieron 18 maniqués femeninos, diseñados y vestidos por Arp, Dalí, Miró, Masson, Wolfgang, Paalen, Kurt Seligmann e Yves Tanguy entre otros. Duchamp, encargado del acontecimiento, creó un hábitat para los maniqués cubriendo la sala de espera con 1200 sacos de carbón colgando del techo. Colocó hojas y musgo

Maniquí de Masson. Exposición Internacional de Surrealismo. Galería Beaux Arts, 1938.

Archivo personal de I. Jiménez

en el suelo, y más alejado, situó un estanque con hojas, rodeado de cañas y helechos. El maniquí de Masson, tenía la cabeza introducida en una jaula y la boca vendada con un lazo de terciopelo negro, decorado con una flor. Esta es la imagen de una mujer silenciada, a la que las surrealistas respondieron combatiendo la pasividad. Obligada a callar, la mujer que describen las pintoras surrealistas, transforma el silencio en su aliado. Entonces, la palabra pensada y no comunicada forma parte de un modo diferente de expresión y constituye una liberación. La jaula de Masson encierra el silencio pero simboliza el deseo de libertad. Podríamos adoptar una frase muy sencilla de Kafka “una jaula fue en busca de un pájaro”¹⁰.

Las mujeres que convivieron con el surrealismo, denunciaron la visión misógina desvirtuando su papel de víctimas. Chadwick opina sobre las surrealistas que:

...ajenas a la teorización sobre la mujer, y a la búsqueda de una musa femenina, las artistas se volvieron, en cambio hacia su propia realidad. El surrealismo contribuyó a la mujer como objeto y lugar mágico en el que se proyectara su erótico deseo varonil. Las mujeres se recrearon como seres seductores y engañosos, en difícil equilibrio entre los mundos del artificio (el arte) y la naturaleza (la vida de los instintos)¹¹.

Cuando Chadwick considera varonil el deseo erótico de la mujer que proyectó el surrealismo, constata que dicho movimiento negaba la autonomía erótica de la mujer, su deseo 'femenino'. Desde este punto partieron artistas como Frida Kahlo, quién, a través de sus múltiples auto-

10. Franz Kafka, Carta a mi padre. Reflexiones sobre el pecado, sufrimiento, esperanza y el camino verdadero, en Obras completas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, pág 1153. Chadwick comenta que Bourgeois realizó su serie *Femme-Maison* bajo la influencia del surrealismo, y que las casas que sustituyen las cabezas de los cuerpos en sus obras son un modo de definir a la mujer pero también de negarle la voz. W. Chadwick. op. cit., pág 704.

11. W. Chadwick. op. cit., pág 293. Para una panorámica satisfactoria de las artistas surrealistas veáse W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson, 1985. La imagen de la mujer está influenciada por la visión medieval que atrajo a los surrealistas. La influencia medieval ha sido destacada por autoras como Bárbara Rose. Bárbara Rose, *Miró en América*, Museum of fine Arts, Houston, 1981, pág 10.

Frida Kahlo. *La columna truncada*, 1944.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 280.

Frida Kahlo. *Unos cuantos piquetitos*, 1935.

Kettenmann, Andrea, *Kahlo*, Taschen, Méjico, 1999, pág 39.

Dorothea Tanning, *Palaestra*, 1947.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 295.

Kay Sage, *El tercer sueño*, 1944.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 294.

rretratos representó varias "Fridas", tal y cómo Bourgeois se ha reproducido en el cuerpo múltiple de su escultura. Artistas como Frida Kahlo, compañera de Diego de Rivera, hacían de su pintura una reflexión y una palabra. Frida empleó su propia imagen como fetiche de una victimización indeseada, en obras como *La columna truncada 1944* o *Unos cuantos piquetitos 1935*¹². Dorothea Tanning y Kay Sage, compañeras respectivas de Max Ernst e Yves Tanguy; la primera desde la abstracción como en *El tercer Sueño 1944*, la segunda desde la figuración como en *Palaestra 1947*, huyeron de la violencia erótica expresada por sus compañeros surrealistas y exploraron la feminidad.

Las artistas surrealistas, representaron la ausencia y el vacío según un autorretrato crítico y a menudo crudo, que tiene una expresión significativa a través de la tela y el vestido. Evocando un espacio íntimo a través de la tela envolvente, las jóvenes núbiles en *Palaestra 1947*, de Tanning, parecen levitar en sigilosa huida a través de un espacio que las empuja. Las puntiagudas figuras en *El tercer sueño 1944*, de Sage, encierran en sus pliegues y en su rigidez la soledad del paisaje. Sus sombras, apuntan a senderos y casas contradiciendo el camino y el cobijo. Frida, que se cubre con una sábana que parece prolongar el agua del mar, llora por su mutilación¹⁴, que en el hueco de su tórax se alza como una columna que sostiene la vida.

Leonora Carrington, definió el surrealismo muchos años después de

12. Esta obra está basada en un reportaje periodístico sobre el asesinato por celos de una mujer. El homicida le dijo al juez: "pero si no eran más que unos cuantos piquetitos". En Andrea Kattenman, Kahlo, Taschen, Alemania, 1999, pág 39.

13. F. Orgambides. La intensa vida de la última surrealista. Leonora Carrington: "No me arrepiento de mi vida". El País, domingo, 18 de abril de 1993, pág 30.

14. A la edad de seis años Frida sufrió poliomelitis, que le produjo un adelgazamiento de la pierna derecha y un retraso en el crecimiento del pie. En 1925 sufrió un accidente cuyas secuelas en la columna fueron irreversibles. Numerosas operaciones a lo largo de su vida, le afectarían tanto física como psicológicamente. Véase A. Katterman, op. cit., págs 10, 18, 39 y 79.

su experiencia con el grupo, como "...un movimiento en donde se usaba la imaginación para responder a la naturaleza de forma diferente a como se concibe desde el ser humano."¹⁵ El carácter ilustrativo de la obra de arte, sería adoptado por parte de la mujer artista en un deseo de intimar con la obra¹⁶. Aunque las artistas surrealistas rechazaron la supeditación exclusiva a su rol reproductor, expresaron un deseo de complicidad con la naturaleza en el estudio del detalle que trajo consigo un carácter científico, lo cual comparte Bourgeois: "soy una persona científica, creo en el psicoanálisis, en la filosofía. Para mí lo único que importa es lo tangible."¹⁷

Las surrealistas se convirtieron en cómplices de la naturaleza porque valoraron a la mujer en el orden de lo natural y su identificación con la vida animal, no tanto respecto a la fuerza como la violencia, lo cual es común en el trabajo de Bourgeois, sobre todo en la representación de sus arañas. Chadwick hace referencia a la artista surrealista Marie Cerminova, llamada Tonyen (1902-1980), quién presentó la naturaleza como una metáfora de la humanidad. Sus imágenes son espacios teatrales en los que la naturaleza es manipulada por la presencia humana¹⁸. En esta comunión entre lo animal y lo humano, Leonora Carrington investigó en la imagen de los caballos. La asociación que realiza entre la cabellera femenina¹⁹ y la crin del caballo, es un tema que también ha tratado Bourgeois, aunque como tema complementario a su habitual tratamiento de la línea, el paisaje y el cuerpo.

15. Algo que otras artistas habían convertido en tradición dentro de la obra realizada por mujeres. Tenemos un ejemplo en Maria Silbyla Merian (1647-1717), natural de Alemania, que impulsó su obra hacia el estudio científico de flores e insectos. Su obra *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1705), de gran interés en las ciencias biológica y zoológica, atiende también probablemente a un ideal de liberación reflejado en sus ilustraciones. Véase Chadwick. op. cit., pág 124.

16. W. Chadwick. op. cit., pág 293.

17. Paulo Herkenhoff, (XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo Show), Louise Bourgeois, Art Minimal & Conceptual Only, 4-4-00, <http://members.aol.com/mindwebart2/page150.htm>.

18. Esta idea influye en otras artistas, en el periodo postmodernista, como Rosemarie Trockel. Trockel ha explorado la idea de que "cada animal es un artista", en la línea de Joseph Beuys. Véase D. Drier, op. cit, pág 118.

19. Para una panorámica satisfactoria sobre la simbología de la cabellera femenina véase Erika Bornay, *La cabellera femenina*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid 1994, págs 37-81.

Untitled, (sin título), 1943. 27 x 21 cm.

Bernadac, Marie-Laure; Wye, Deborah, *Louise Bourgeois. Pensées-plumes*, Cabinet D'art graphique, Feb 1-April 10, París, 1995, pág 11.

Leonora Carrington, Autorretrato, 1938.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 280.

Toyen, El blanco de tiro, 1940.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág 293.

Una de las artistas surrealistas que ha reflexionado sobre la relación entre surrealismo, mujer y mito es Remedios Varo. De las surrealistas quizás sea la más cercana a Bourgeois por sus temas y enfoque personal del arte. Esta artista creó pinturas intimistas en las que las mujeres realizaban actividades como la costura, pintura o escritura, bajo una arquitectura imaginada por la artista, generadora de un nuevo espacio o basada en lugares anteriormente conocidos. *La Tejedora 1956* o *Tejido espacio-tiempo 1956* son obras que relacionan pintura y costura, reflejando los ‘reinos-preestéticos’ que Bovenshen considerara en la misma escala de valores que las artes tradicionales²⁰.

Esta tema no escapó a la atención de los pintores surrealistas, aún cuando fuera en periodos iniciales de sus carreras. Sin embargo, existen diferencias en los planteamientos. La obra temprana de Dalí, *Mujer en la ventana de Figueras*, también muestra a una mujer ocupada en la labor, haciendo bolillos. Comparativamente Varo ha otorgado más protagonismo

Dalí, *Mujer en la ventana de Figueras*.

Dalí, Los genios de la pintura. Dirección Literaria: Clara Janes, Ediciones Rayuela, Valencia, 1942.

20. Cfr: pág 24.

Remedios Varo. *La tejedora de Verona*, 1956.

Kaplan, Janet A., *El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, D. L, Córdoba, 1988, pag 217.

Remedios Varo. *Tejido espacio-tiempo*, 1956.

Kaplan, Janet A., *El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, D. L, Córdoba, 1988, pag 187.

Leonor Fini, *La costurera*, 1955. 92 x 65 cm.

Archivo personal de I. Jiménez

Leonor Fini, *Las hilanderas*, 1954. 121 x 61 cm.

Archivo personal de I. Jiménez

y capacidad de acción a la figura femenina que Dalí, quién representa a la mujer abstraída, de espaldas al espectador. La misma postura adopta Leonor Fini. Rozsika Parker y Griselda Pollock creen que las imágenes de mujeres en las pinturas de Leonor Fini, en combinación con las imágenes de ella misma, la mujer alquimista o artista, pueden ser consideradas como un intento de apropiar para el sexo femenino la fuerza divina, el acceso a otro nivel y experiencia que ha sido considerado atributo exclusivo del hombre²¹. *Las hilanderas 1954* y *La costurera 1955*, son ejemplos ilustrativos.

Uno de los aspectos en relación a este misticismo apuntado por Parker y Pollock, es el autoanálisis femenino que desarrollaron algunas artistas surrealistas acercándose a la fantasía y el sueño. Pintoras como Remedios Varo o Leonora Carrington, establecieron un paralelismo entre el mundo de lo feérico y lo místico, en la búsqueda incesante de la espiritualidad. Janet A. Kaplan en su estudio sobre Remedios Varo, escribe:

Varo y Carrington, estaban especialmente inspiradas por extrañas fuerzas internas, que habían sido elegidas para un viaje psíquico especial. Viajando juntas, a lo que la poetisa Adrienne Rich ha llamado 'la noche abismal de la memoria femenina'²².

Esta es la respuesta a la visión surrealista de la mujer despersonalizada, la cual también es adoptada por Bourgeois. A menudo, al borde del abismo, Bourgeois se autoanaliza, crea un espacio para rememorar y luego, lo borra todo. Siempre, el arte como proceso.

21. R. Parker y G. Pollock, op. cit., pág 120 y 144.

22. Adrienne Rich, *Reforming the Crystal* en *Poems: Selected and New, 1950-1974*. N.Y: Norton, 1975, pág 228 en Janet A. Kaplan, *El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, D. L. Córdoba, 1988, pág 217. Esta relación también ha sido destacada por Paul De Angelis en una entrevista con Leonora Carrington, pero también señala que estas artistas trabajaban separadas; aisladas al igual que Frida Khalo, Paul de Angelis, Leonora Carrington, *The Mexican Years 1943-1985*, The Mexican Museum, San Francisco, Distribuido por la Universidad de Nuevo Méjico.

VI. DISCUSIÓN

En esta tesis hemos justificado cómo en el proceso creativo de Bourgeois, la intervención feminista es fundamental. Ésta convive en su obra con la nostalgia por el pasado, que comparten las vanguardias y la crítica del arte elitista. La participación de Bourgeois en acciones políticas, durante los años en los que el postmodernismo tomaba posiciones más afianzadas a través del arte, algunas de ellas en torno a la participación social y artística de la mujer, favoreció la intención postmodernista de no mantener una distancia entre la cultura popular y la alta cultura. Una de las consecuencias ha sido el acercamiento de la pintura o la escultura a otras técnicas tradicionales como la costura, que ha formado parte de obras cada vez más tolerantes.

Por lo tanto, el espacio en el que crea Bourgeois comparte varias fronteras siendo difícil definirlo; no por ello deja de ser objeto de crítica feminista. Desglosando la extensión fragmentada en la que se halla su obra, descubrimos varios subespacios teórico-plásticos que acogen a la artista como un ser bifurcado. Nos hemos encontrado en un terreno en el que confluyen disciplinas varias, como la filosofía, la historia, la plástica, la crítica, la terapia, la estética; cada una con sus aportaciones complementarias a una unidad plural.

Se debe tener en cuenta que Bourgeois se muestra rebelde y no quiere ser situada en ningún discurso concreto, ni dejarse dominar por los

condicionamientos económicos o publicistas de la escena artística. A pesar del cuidado “marketing” alrededor de su obra y persona, a partir de los años 70, ni la crítica ni el público han importado verdaderamente a Bourgeois para llevar a cabo su trabajo. En realidad preferiría permanecer oculta porque para crear su obra necesita del refugio, una vez que ha sido captada por los observadores y críticos.

El narcisismo es para Bourgeois una forma de autoprotección, producto, por una parte, de una vida moderna en la que la rapidez de la ciudad y el contacto con la masa provocan el distanciamiento. Por otra, el temor a ser agredida psicológicamente, el cual la invadió desde su adolescencia. Sin embargo, esta actitud se contradice con la necesidad de comunicar y expresar sentimientos, de la que todo artista participa. Esta actitud, le hace superar sus inseguridades y llegar a querer ser reconocida por el público, aunque sea sólo una masa abstracta de individuos.

Así pues, tenemos seguridad de que Louise Bourgeois se encuentra cómoda siendo escultora, pero además sabemos que sufre debido a su condición de artista. Al hecho de ser artista subordina toda su vida y todos los conceptos que va comprendiendo y va haciendo suyos; históricos, psicológicos, matemáticos, estéticos, feministas, y les otorga una función terapéutica desde la cual enfoca su futuro. Este es un hallazgo personal que realiza cada día y pretende comunicar, aunque necesite en ocasiones esconderse tras el esfuerzo extenuativo de apertura al mundo.

Influenciada por los discursos de las minorías, entre ellos el de las mujeres artistas, Bourgeois desarrolló un interés por las manifestaciones feministas que fue recíproco. No obstante, no pretendió incurrir en ciertos esencialismos que proponen una estética femenina propia de las mujeres,

aunque tampoco quiso renunciar a su feminidad. Bourgeois trató de evitar la discriminación de su arte, por el mero hecho de ser mujer, tanto por parte de mujeres como de hombres. Su relación con el feminismo es circunstancial e histórica; tomará de sus teorías lo que entiende y puede adaptar a su proceso de creación, sin considerarse por ello una “artista feminista”. Es más, el trabajo de Louise Bourgeois, aún haciendo continuas alusiones a los caracteres plásticos típicamente considerados femeninos, cómo la labor de aguja o el cuerpo sexuado, rompe con los propios estereotipos feministas. La labor de aguja y la tejeduría han sido un pretexto para su discriminación por parte de los hombres. En cambio, para Bourgeois deja de ser un objeto de discusión sobre el género y la feminidad, para llegar a constituir el hilo conductor del esfuerzo por superar los traumas de su adolescencia.

Sin embargo, al plantearnos qué es y qué no es feminista en Louise Bourgeois, reducimos el debate sobre su obra a una discusión un tanto inútil. Siempre que reflexionemos sobre este aspecto, nos encontramos con una artista que se rebela incluso contra cualquier calificativo que la sitúe en uno u otro lado del debate. No afirma que sea feminista, pero tampoco lo niega, pues su trayectoria artística demuestra que se acerca a muchos planteamientos sugeridos desde el feminismo, tal y cómo hemos ido descubriendo en este trabajo.

En consecuencia, a lo largo de su carrera, Bourgeois pone en duda que la crítica feminista, la cual acompaña a los planteamientos estético-feministas, sea válida para definir su obra. No obstante ante tal contradicción, reincidimos en que Bourgeois forma parte del discurso histórico-feminista casi por defecto. Al verse envuelta en las transformacio-

nes sociales que trajo consigo la crisis de la modernidad, el feminismo le ha otorgado el derecho a formar parte de la historia del arte. Su obra no carece de las confrontaciones arte-vida, arte-artesanía, arte-no arte, pero trata de salvar las distancias para alcanzar otras cotas. Aquí es donde invita a que su trabajo sea analizado desde el aspecto autobiográfico que engloba el carácter terapéutico de su obra, ya que a medida que procedemos en el estudio, descubrimos que es difícil llegar a una idea indescomponible sobre su obra; siguiendo a Derrida.

De este modo, en el contexto en el que hemos entendido el trabajo de Bourgeois, enfocado desde la estética y crítica feministas, surgen preguntas acerca de su obra, sin la objetividad con la que se ha opinado sobre la obra de algunos artistas varones. A menudo, su razón de ser estaba sujeta, en gran parte, a las exigencias de un movimiento artístico que generaban y desarrollaban ellos mismos. En el trabajo de Bourgeois, hemos observado que la objetividad, necesaria para analizar su obra según los presupuestos de cualquier dogma, se ha diluido. Encontramos, en su lugar, señales evidentes del proceso terapéutico, que paralelamente se desarrolla al plástico, con lo cual nos trasladamos al terreno de las subjetividades en un nivel que trasciende lo material.

A pesar de que Bourgeois se ha mantenido independiente de movimientos y tendencias artísticas, se debe considerar su influencia. Siendo el surrealismo propulsor de imágenes en las que la mujer aparecía como mero objeto, ha sido posible encontrar varios puntos de relación. Algunas de sus esculturas son producto de la unión entre sueño y realidad - recordemos como surgió la idea de *La destrucción del padre* 1974, a partir del sueño de un devoramiento-, también son una reflexión sobre la muerte

y la vida, en la que el material cobra un carácter especial; según como se maneje, el resultado será distinto, y a partir de él, de su transformación o reutilización -si queremos por influencia Dada- resurge una nueva realidad, que podríamos llamar surrealidad, anteriormente desconocida.

Aunque no exclusivamente, desde la influencia del surrealismo, existe un acercamiento a la reflexión sobre la identidad sexual, en la que se aprecia una lectura detenida de Freud, el padre del psicoanálisis. Es evidente que la relación de Bourgeois con sus teorías es una de “amor y odio”, pero su obra capta ciertos aspectos que nos ayudan a ubicarla en el contexto terapéutico, en el que la terapia de arte se presenta como alternativa al psicoanálisis. Ahora bien, ya que el psicoanálisis es objeto de crítica feminista, destacamos que Bourgeois desarrolla su trabajo cuestionando los planteamientos que sobre la feminidad sienta el método psicoanalítico.

Así pues, Bourgeois utiliza la escultura para modelar esa parte incompleta e imprecisa de sí misma, en la que se refleja todo su cuerpo. El cuerpo de la mujer se transforma para existir reducido a través de múltiples pechos, como en *Mamelles 1991* o los trajes diseñados para *Banket, a fashion show of body parts 1978*. Aceptando la idealización femenina de la mujer a través del arte, muestra el resultado de las exigencias que conlleva. Su sinceridad y compromiso al retratar su propio cuerpo son prueba fehaciente de que sus imágenes surgen de la autoexploración de su inconsciente. La deformidad que responde a una opinión subestimada sobre sí misma, fundada en un complejo provocado por la burla de su padre cuando era adolescente, queda plasmada en formas indefinidas, difíciles de

mirar como la escultura *Torso Selfportrait 1963-64* o el collage *Orange Episode 1990*.

Esta dificultad en la comprensión de las formas no sólo corresponde a una lenta asociación a las ya conocidas, por su alto nivel de abstracción, sino que son producto de una desubicación inconsciente de sí misma, como mujer en la sociedad. Se une así a la incertidumbre de la definición del término “mujer”, que todavía se persigue en los discursos feministas de índoles distintas.

Ciertamente, en la obra de Bourgeois, caben varias interpretaciones en torno a la representación del deseo como determinante del género, entendiendo éste como una categoría a elegir libremente. Podemos referirnos a lo que Shulamith Firestone defendía como la neutralidad de las diferencias genitales en la cultura. Así pues Bourgeois se sitúa en el lugar del hombre y de la mujer al mismo tiempo, es más, crea desde el mismo centro del discurso falocrático y evidencia, a través de la plástica, que las figuras realizadas o representadas bajo unas normas establecidas o un canon predeterminado, se oponen a la idea del cuerpo transitorio. Sujeto al cambio y definido en una determinada situación, este cuerpo subraya que la feminidad alcanza a ambos sexos, lo cual simboliza, por ejemplo, con el falo que tiene por cuerpo un vientre pronunciado en *Frigile Goddess 1970*, o la figura andrógina de *Single III 1997*.

Por lo tanto, en el discurrir sobre la representación del sexo en su obra, convenimos que se desplaza más allá de la mera imitación del falogocentrismo, para alcanzar posiciones más firmes dentro de su crítica al patriarcado. Al situar su obra en el debate sobre la feminidad, en el que interviene la reflexión sobre la maduración sexual y la maternidad, la artis-

ta trata irónicamente de conformar a los que consideran el falo como significativo trascendental del psicoanálisis, hallazgo a través del cual se podían comprender los traumas femeninos, siguiendo a Freud o Lacan. En obras como *Fillete (sweeter version) 1968/99*, emplea un erotismo mordaz para hacer creer que está sometida al discurso falocrático, pero subyace la concepción del sexo andrógino que en *Single III 1997* representa un hermafrodita construido a través de la plasticidad de la tela cosida, volviendo así a situar su obra en el transcurrir del debate.

Entonces, Bourgeois no niega que el arte pueda ser discutido en términos de género, pero esto supone un riesgo de discriminación sexista, que cuestiona la idea de una estética masculina o femenina, excluyentes. No obstante, a la vez, Bourgeois transmite la idea de que se necesita un espacio propio en el que la mujer no se someta a los valores de la supremacía masculina. Con su obra *Femme Maison 1943* y sus continuas referencias a la arquitectura, cuestiona los márgenes de un espacio donde todavía pervive la tradición como origen de la estética feminista.

Bourgeois no descarta la manipulación de los símbolos creados por y para la satisfacción masculina, aunque estén fundamentados en un desconocimiento del sexo femenino como ser pensante y cooperador del discurso filosófico. Dichos símbolos, que enfocan parcialmente la sexualidad de la mujer, son tratados con ironía por Bourgeois, quien al mismo tiempo, cree en el cuerpo femenino más allá de su sexualidad. Se produce, por lo tanto, una subversión del esencialismo, mitificando realidades subjetivas, es decir, creando una plástica alrededor de hechos autobiográficos que la marcaron como persona y como mujer.

Cuando estudiamos la obra de Bourgeois, descubrimos que su mensaje

llega al mundo envuelto en los secretos que paulatinamente ha ido desvelando. Entre la incertidumbre y la ambigüedad, la repetición le ha obligado a permanecer en un estado intermedio, entre su niñez-adolescencia y su madurez, luchando por evolucionar. A través de una continua revisión del pasado, la repetición de temas y formas en su obra, ha permitido a Bourgeois comprobar la eficacia comunicativa de su trabajo artístico, esclareciendo su significado a través de la multiplicación.

Por lo tanto, en el trabajo de Bourgeois se producen desplazamientos continuos desde el eje autobiográfico que sostiene la estructura de su obra, hacia otros espacios, podríamos decir, virtuales, donde poder existir en una dimensión no condicionada social o culturalmente. Desde estos lugares, Bourgeois ilustra el pasado con sus figuras y múltiples detalles, que producen una extensión ilusoria de ese lugar, como yaciendo sobre un subconsciente proyectado.

Tanto se acerca a su infancia y adolescencia, que el anhelo de la madre le hace dedicar gran parte de su obra a ella, en niveles de representación simbólicos y mitológicos. Es decir que es posible la lectura de la obra de Bourgeois desde la simbología de la mitología, porque, aún cuando ella no lo confirma, a su escultura precede un proceso de transformación de las personas a las que retrata, en personajes que adquieren la forma y personalidad de mitos; la Esfinge, Aracne, la “Femme Fatale”, son algunos de ellos. Estos se repiten una y otra vez, en los cuerpos y formas abstractas que crea Bourgeois y se regeneran desdoblándose, en imágenes repetidas. Muchas de estas formas son creadas a partir de la asociación de objetos muy distintos entre sí, en contenido y forma. Bourgeois los transforma, los reproduce y crea pequeñas esculturas que

forman parte de un conjunto; un microcosmos dentro de un macrocosmos en el que la unidad se crea a partir del color y las asociaciones halladas a nivel formal.

En el proceso, nace el esfuerzo por recordar y revivir los acontecimientos que realmente quiere olvidar. Así, siempre está presente la galería y taller de tapices que sus padres dirigían en Choisy-le-Roi, a las afueras de París, tuvo y tendría varios enclaves pero permanece inmóvil en la mente y la obra de la artista. Allí se originó la relación de Bourgeois con la tejeduría, en la tradición familiar, ya que tanto su madre como su abuela eran tejedoras y restauradoras de tapices.

Nos habla de las colecciones de tapices con la esperanza de recordar una historia vivida en torno a estos objetos decorativos y su familia. Así, los acontecimientos familiares y domésticos se funden con las historias que narran los tapices y todo el conjunto es diseccionado por Bourgeois a través de sus dibujos y su escultura. Por medio de la tejeduría expone un trauma en el que la artista nos obliga a penetrar, enredándonos en una tela de araña, tejida por ella misma, alimentada por sus recuerdos.

Bourgeois revive los recuerdos del trabajo con la realización del tapiz que presencié de niña y las pruebas para la confección de su ropa. De esta forma, la manipulación del tejido o el vestido ha perdurado en su obra como parte de un ciclo en el que siempre vuelve al entorno familiar de su infancia y adolescencia. Pretende con ello que el espectador descubra su secreto, un secreto a voces que la hace libre, sobre todo a partir de que la artista decide que contando sus experiencias del pasado, placenteras o problemáticas, se deshace momentáneamente del dolor.

La labor de aguja en sí, como manifestación plástica de un término

más amplio, la tejeduría, se presenta como un modo de reflexión sobre diferentes culturas y creencias ancestrales. La costura, con sus connotaciones estéticas y mitológicas, ofrece a Bourgeois una plasticidad adecuada para exponer su mundo interior y sanar su mente en una racionalización del sufrimiento.

Pero entonces, podríamos pensar que Bourgeois se pierde entre destrados y labores, y que por ello ignora el machismo en la educación. Nada más lejos; a pesar de que la costura ha sido una actividad analizada bajo presupuestos feministas, tanto en el arte, la literatura, o la vida real, como causa de discriminación del sexo femenino, Bourgeois ‘rodea’ esta aproximación, y utiliza la referencia a la costura como un significante del trauma. El aspecto terapéutico del trabajo de Bourgeois, ha permanecido siempre latente como herramienta semioculta con la que exponer una crítica de los presupuestos feministas que codifican a la mujer en oposición al deseo masculino.

Gracias al arte, Bourgeois libera todo el rencor acumulado y adquiere la responsabilidad de autoanalizarse, y admitir su lado más oscuro como ser humano. En este sentido, era necesario para Bourgeois, alejar el dolor y con él, el pasado. También debía olvidar el abandono y perdonarse a sí misma por haber abandonado. En definitiva, tenía que sanar su espíritu, porque arrastraba desde muy joven la frustración de la incompreensión, la intolerancia, la traición. Al retornar a su infancia, Bourgeois se prepara para resolver los dilemas y calmar el odio a través de un sentimiento de perdón. En consecuencia su proceso creativo, se ha nutrido de intervenciones violentas y repetitivas, demostrando una gran rebeldía, propia de una adolescente herida.

Desde el arte, Bourgeois ha empleado la moda para parodiar sus propias debilidades ante complejos causados por una sociedad donde se impone un ideal ficticio sobre la feminidad, y alejar el consecuente dolor provocado. Al respecto, la artista descontextualiza las prendas de vestir, tratando la figura humana como generadora del discurso en torno a la mujer y su representación.

Aunque Bourgeois no llega a dañar su propio cuerpo como Orlan o Gina Pane, transmite igualmente una protesta ante los ideales de belleza. Con ello no critica los ideales ancestrales en torno al cuerpo femenino como seno maternal, sino que la belleza femenina supuestamente satisfaga solamente el ego masculino. En esta crítica interviene la moda, que como espejo de la psicología social, puede favorecer a la mujer u optar por continuar supeditándola a un rol impuesto. Este rol de la belleza no es negativo, mientras no afecte la salud física y psicológica de la mujer. Es decir, el glamour de la pasarela, la belleza de los cuerpos desfilando, son en realidad un homenaje a la belleza en sí que pueden satisfacer nuestros deseos estéticos. No es negativo crear estilo, mientras este no suponga una imagen tan irreal del ser humano, y a la vez tan cotidiana, la cual exija una mitificación innecesaria. Pensemos en la anorexia o la fiebre de la cirugía plástica que pueden esclavizar a la mujer y al hombre, creando el deseo de una apariencia inalcanzable.

Por su manera de enfocar el arte, Bourgeois se une a una corriente que investiga sus aspectos curativos. Recordamos que el director de cine ruso Andrey Tarkovsky, afirmó que el artista existe porque el mundo no es perfecto. Nadie necesitaría el arte si el mundo fuera como un reino de belleza y armonía, en realidad es el resultado de un mundo enfermo¹. Sin

1. Andrey Tarkovsky, *Sculpting in time. Reflections on the cinema*, The Bodley Head Ltd, Great Britain, 1986.

duda Bourgeois se acerca a esa corriente artística que enfoca el arte hacia sus propiedades curativas. Predominantemente en los 90, se ha recuperado lo primitivo y ancestral, para participar de una cosmología que envuelve causas comunes. Se busca una experiencia espiritual terapéutica que ha sido defendida por artistas convencidos de la necesidad de un giro en el arte postmoderno. Nombraremos algunos ejemplos: Matthew Fox, fundó The Institute in Culture and Creation Spirituality en el Mundelein College de Chicago. Su idea es la de un arte que cuenta la verdad sobre el ser humano. Este sacerdote dominicano, admirador de Picasso, valora el misticismo y el principio femenino como promotores del cambio² En New Armony, Indiana, se celebra un seminario sobre Arte y Cura que reúne a artistas interesados en las cualidades curativas del arte, en contra de la depresión y la enfermedad³. En Europa Fry Eric un monje pintor que reside en la comunidad de Taizé (Francia), también ha investigado sobre el arte como una reconciliación entre nuestros temores y nuestros momentos de paz⁴.

Resumiendo, óen la obra de Bourgeois existen un acercamiento y alejamiento, simultáneos, respecto al discurso feminista, según una relación fluctuante que se solidifica en la generación y desarrollo de la estética feminista en el ámbito de la praxis artística terapéutica, la cual trata de suprimir la supeditación de la mujer al mito de lo femenino, y redimir el dolor causado desde terrenos íntimos y autobiográficos.

Llegando al fin de esta discusión, concretamos que la artista reinterpreta la apariencia corporal de ambos sexos, desmitificando el cuerpo como recinto de una sexualidad que condicione el género. Con ello, consigue encontrar un espacio en el que convive su masculinidad y feminidad naturales, o incluso, adquiridas como construcciones sociales,

según unos códigos históricos específicos. En este proceso de desmitificación, Bourgeois encuentra un símil de las mujeres que marcaron su niñez y adolescencia, con seres mitológicos o fantásticos, hábiles en el arte de tejer. La labor de aguja es empleada por Bourgeois, con la intención de abrir una brecha en el debate de los significantes para el sexo femenino. En consecuencia, la tradición se convierte en liberación de la poética femenina en sus manifestaciones artísticas.

-
2. Alan G. Artner, A priest's passion. Art is the energy to awaken the mind and the soul, La pasión de un sacerdote. El arte es la energía que despierta la mente y el alma, Chicago Tribune, Sunday, Nov, 8, 1992.
 3. M. Stephen Doherty, Art & Healing, American Artist, Abril 1991, págs 43-55.
 4. Dorrie Ignatovich, Brother Eric of taize, manning, Selvage & lee, N. Y, 1982.

VII. SINOPSIS

Previamente a la relación de las conclusiones pasamos a resumir brevemente el contenido de cada capítulo:

INFLUENCIA FEMINISTA EN LOUISE BOURGEOIS, considera la estética y crítica feministas en relación al postmodernismo, el feminismo y la historia, así como la representación del erotismo, la androginia y la arquitectura, todos ellos factores que intervienen en la consolidación de la expresión plástica de Bourgeois.

Estos temas aparecen en el primer apartado **Respecto a la estética y crítica feministas**, donde se analiza la obra de Bourgeois en el contexto postmoderno. Se descubre qué aporta al trabajo de Bourgeois el vínculo entre la estética y la crítica feministas, considerándose la estética feminista como producto de la relación postmodernismo-teoría feminista. Se aprecia que el trabajo de Bourgeois despierta el interés por comprender la intrincada relación entre semiótica, filosofía, sociología, psicología y estética, alrededor de la cual se teoriza sobre la práctica artística de la mujer. Esto implica reconocer las propuestas de esta artista como reflexión sobre el género del autor y su obra, así como la convivencia entre diferentes disciplinas artísticas.

En el apartado **Desde la tejeduría y labor de aguja como feminidad y denuncia social**, se expone la representación de la costura, junto con el oficio del hilado, en la pintura. En *Instrumentos de feminidad*, se muestra el tema como análisis desde la estética y crítica feministas, ya que la pintura ha permitido la lectura de la evolución de la técnica y los oficios, englobados en la tejeduría, así como de la evolución social de la mujer en relación a ellos. También se dedica un apartado a la presencia de la tejeduría y labor de aguja en la literatura y cómo se relaciona con la obra de Bourgeois, en *Aguja y literatura*. Además, se ubica la obra de Bourgeois en torno al "*Fiber Art*", es decir el arte realizado principalmente con fibras, que reflexiona sobre la tejeduría, la labor de aguja y las culturas ancestrales. Por último, en *Limitando con la moda* se estudia la presencia del tejido y la moda, en la obra de Bourgeois, como objeto de reflexión feminista.

RAZONES ÍNTIMAS PARA LA CREACIÓN, muestra la dependencia de Bourgeois de su propia obra, ya que busca una cura para su dolor, generado en los traumas de su niñez y adolescencia. En el apartado **Funciones terapéuticas**, se percibe que la artista se siente traicionada y abandonada por sus seres queridos, incluso por su madre. No comprende la actitud despectiva de un padre infiel y sufre por la muerte y la guerra. En consecuencia pretende una función terapéutica que ha sido discutida por varios autores, según distintas *Opiniones*, y que se puede demostrar a través de las *Causas y estrategias* que la justifican y definen. Ya que los traumas son generados en el entorno familiar, la referencia a la familia como centro desde el cual Bourgeois genera su plástica curativa, se considera en *Familia y terapia*.

En el subapartado *Dolor y fibra*, se estudia el tratamiento que realiza Bourgeois del cuerpo. Este apartado sitúa la obra de Bourgeois en compa-

ración con otras artistas que han reflexionado sobre el dolor y su expresión a través del cuerpo, ya sea representado o reproducido, como en el caso de Magdalena Abakanowicz; autoagredido, según las acciones de Gina Pane; o sometido a operaciones de cirugía plástica por Orlan. Se amplía de este modo el aspecto terapéutico de la obra de Bourgeois, para ofrecer una reflexión sobre la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de la mujer, y cómo algunas artistas han llegado a denunciarla con la autoagresión.

El apartado **Buscando a la madre**, manifiesta el modo en el que la artista desarrolla el carácter terapéutico de su trabajo. Además se enfatiza la importancia de la figura de la madre en el proceso. Se explica la actitud contradictoria de Bourgeois hacia su madre y hacia la maternidad en sí. También, se investiga la representación de “la araña” como símbolo que refleja la mitificación de la madre. La búsqueda de símiles en personajes mitológicos, como Aracne o el mito de la “Femme Fatale”, en el cual se reflejan su madre o Sadie, la niñera, traslada la obra de Bourgeois a un plano en el que la mitología y las teorías feministas se solapan.

BAJO LA ÓPTICA SURREALISTA es el último capítulo de esta tesis. Por ser el surrealismo uno de los movimientos cuyas influencias en Bourgeois han sido más comentadas, se exponen sus connotaciones psicoterapéuticas en **Surrealismo y terapia**, sin obviar la conexión con otros movimientos artísticos. Por otra parte, en **Respuestas al surrealismo**, se analiza la interpretación que Bourgeois hace de las influencias recibidas de artistas como Joan Miró, Salvador Dalí, Remedios Varo o Leonora Carrington, entre otros, en torno la representación de la androginia, el empleo de los símbolos, la convivencia con la naturaleza, el autoanálisis y el sueño.

VIII. CONCLUSIONES

Este estudio analiza la obra de Louise Bourgeois respecto a la estética y crítica feministas, centrándose en cómo han influido en el desarrollo de su trabajo hacia un objetivo terapéutico. Se evidencia en su obra que la artista atraviesa por distintas etapas en las que recurre, de modo natural, a la relación íntima con el material, representando recuerdos, muy arraigados en ella, que conectan con sentimientos de odio y temor, provocados durante el proceso de creación artística.

En base al estudio realizado se proponen las siguientes conclusiones:

1. Bourgeois se expresa según diferentes disciplinas artísticas, de modo que en su obra lo fragmentario y lo unitario conviven en manifestaciones artísticas múltiples. Su trabajo se halla integrado en este aspecto multicultural del postmodernismo.
2. La obra de Bourgeois consigue uno de los objetivos del arte feminista al ubicar a la mujer en la historia del arte, no como símbolo de la feminidad, sino como sujeto activo que contribuye con algo nuevo o propio al desarrollo del arte.
3. En Bourgeois pervive, por una parte, el feminismo hegemónico en el sentido esencialista; la mujer divinizada, sexualmente potenciada, y por otra, un feminismo heterogéneo a través del cual, surge un concepto de mujer como producto de la deconstrucción autobiográfica.

4. La obra de Bourgeois ayuda a comprender la concepción del sexo y el género como cuestiones culturales, acercándose a una visión andrógina del ser que retrata en sus esculturas.
5. El uso del lenguaje plástico de la tejeduría constata que Bourgeois puede expresarse con técnicas y medios diferentes que llegan a complementarse. Este hecho demuestra que establecer una categorización de su obra en base a su sexo o medio en el que se desarrolla, es una tarea inútil.
6. A través del relato mítico, que incluye a la mujer en un espacio imaginario, se descubre que Bourgeois cuestiona el lenguaje de la labor de aguja como símbolo de feminidad.
7. La obra de Bourgeois se manifiesta como producto de una autoterapia que la ayuda a liberarse del temor que le producen sus traumas. Así trata el cuerpo de la mujer como un lugar en el que puede olvidar la represión y negación de su persona, de la que culpa a su padre.
8. Bourgeois se apropia artísticamente de la maternidad. Es decir, su plástica y sus representaciones son, en gran parte, producto de una reflexión sobre la relación con su madre y en torno a la asimilación de su propia maternidad.
9. En la prolongación de la niñez, Bourgeois encuentra una motivación para el trabajo y a la vez, en la manifestación artística, un medio para olvidar su pasado. La consecuencia de este comportamiento en la fusión con el arte, ha sido la permanencia en un estadio de su vida, entre su niñez y su adolescencia.

10. Aunque Bourgeois niegue que es surrealista, el vínculo que se establece en su obra con los artistas surrealistas, demuestra que la estética y la crítica feministas, toman una vertiente terapéutica, precisamente, a través de la influencia del surrealismo en su expresión plástica.

Anexo 1: Retales de "Fiber Art"

La educación ha sido un factor determinante en el desarrollo de la tendencia del arte textil o de fibra. La adaptación del "Fiber art" a nivel docente, con diseños curriculares que tienen ya una considerable tradición, es decisiva. Jessie Newbery, en Gran Bretaña, fue la primera que, en 1894, introdujo el bordado en las escuelas de arte y fue promocionado por derecho propio. La escuela de la Bauhaus donde artistas como Anni Albers dirigían un taller de tejido, tuvo una gran influencia en la enseñanza del arte, tanto en los Estados Unidos como en Europa, aun después de su desaparición en 1929.

Actualmente, es común en los diseños curriculares en facultades de arte americanas, británicas o japonesas, la formación reglada en las disciplinas relacionadas con el tejido y las técnicas de las labores de aguja. En la Kyoto City University of Arts, en Japón, país con una gran tradición en las técnicas del teñido, se imparte un master y cursos troncales en la especialidad del tejido y el teñido. En el Royal College of Art de Londres, se puede cursar, actualmente, un master en Tapestry, seguido tanto por hombres como por mujeres. The School of the Art Institute of Chicago, imparte el curso Fiber/Mixed Media, enfocado a la creación de objetos decorativos con fibra y tejido. Se emplean materiales como huesos, yute, alambre, cuerda, pelos, escayola y técnicas como el teñido, el pespunteado y el montaje de cuentas. Estos materiales y técnicas concuerdan con las

prácticas artísticas de la cultura oriental, adaptados a la cultura occidental de hoy. El curso no se detiene en los aspectos plásticos, sino que busca la conjunción entre el dominio de técnicas como anudar, entretejer, construir mallas, hacer ganchillo, emplear plantillas o envolver, con los conceptos personales de los estudiantes.

Para comprender la praxis de Bourgeois en torno a la labor de aguja y su experiencia como mujer, es necesario reflexionar sobre el carácter mitológico que, para hombres y mujeres de antiguas culturas, tenía la labor. La obra tejida, era considerada un trabajo bidimensional equiparable a la pintura, la escultura o la realización de joyas. Reflexionar sobre este hecho es fundamental para encontrar las raíces de manifestaciones contemporáneas que aluden a mitos portadores de la fuerza creadora y que recuperan la narratividad y plasticidad con relación a la tejeduría.

Comencemos pues, reseñando algunos hechos y costumbres significativos. En la antigua China, la mortaja de los príncipes era construida con delicado esmero, cubriendo a cada paso de su ejecución el cuerpo sin vida, siendo así protegido. La mortaja de la princesa Tóu Wan¹, se construyó con piezas rectangulares de marfil, unidas mediante hilo de oro. La función de esta mortaja era la de purificar al sujeto, hasta que alcanzase su estado universal. El hilo de oro, como agente que liga los estados de la existencia, haría llegar a la princesa a su ser más puro. En China, algunas actividades femeninas como la tejeduría ritual, se asociaban a la reclusión².

En la tradición islámica, el telar simboliza la estructura y el movimiento del universo, mientras que en África, el trabajo de la tejedora

1. Véase Historia universal del arte, África, América y Asia, Editorial Planeta (Extremo oriente por Luis Monreal y Tejada; de la Academia de Buenas Letras de Barcelona), Barcelona, 1999, pág 338.

2. Véase Montar los puntos, en S. Plant, op. cit., págs 74-77.

Mortaja de la princesa Tou Wan. S. II a J.C.

Placas de jade cosidas con hilo de oro. Arte Han.

Historia universal de arte, *Africa, América y Asia*, Editorial Planeta. Barcelona, 1999, pág 338.

se compara con el alumbramiento. Los Molas creen que cada humano, animal y planta, tiene un alma, la cual viaja, después de la muerte, a través de la cuarta capa de un mundo subterráneo, formado por ocho capas o niveles, donde los espíritus del demonio residen. Esta idea es expresada a través de objetos hechos a mano, mediante la aplicación de dibujos tejidos sobre un proceso de corte y superposición de capas, dentro de lo que se denomina Kuna Art, técnica que en el mundo occidental conocemos con el nombre de "appliqué"³. A menudo, estas piezas eran colgadas a modo de estandarte o pintura, en vez de ser utilizados como vestido. Para los Molas estos tejidos actuaban como un talismán ofreciendo protección en sus casas, incluso podían curar o alterar los acontecimientos venideros.

Los tejidos, mediadores entre lo espiritual y lo material, se convierten en fetiches, como por ejemplo en Indonesia, donde constituyen lazos de unión con la religión. A través de ofrecimientos a los espíritus, meditación, abstención sexual o purificación, el tejedor debía mantener una

3. Este es un arte transmitido de generación en generación, en el que las mujeres representan motivos que atañen a sus problemas o al entorno social y natural donde se desarrollan sus vidas. Veáse Artwork from Panamá's San Blas Islands, Kuna Indians, 3-XII-00, <http://www.panamacal.com/molash.htm>.

elevada concentración y tranquilidad, mientras su trabajo progresaba. A veces la inspiración para un diseño llegaba en sueños o en visiones y el tejedor le daba forma en su ropa para que los espíritus pudieran materializarse.

Hacemos referencia, en estas páginas, al trabajo de algunos artistas que tienen 'rasgos' en común con Louise Bourgeois o aportan ideas para un mejor entendimiento de la tendencia "Fiber Art", que se caracteriza, como vimos, por la 'bordicidad'⁴. El tejido, como elemento constructor del arte actual, es empleado en distintos medios apreciándose el valor de la tejeduría en contextos distintos. Janine Antoni, realizó una performance en 1994 en la Anthony Dóffay Gallery de Londres, titulado 'Slumber' (Sueño), que consistió en trabajar cada día en un telar, tejiendo una sábana de lana. Por la noche, estando durmiendo al lado de su labor, un polígrafo del sueño registraba el movimiento de sus ojos mientras dormía. Cada mañana continuaba tejiendo la sábana empleando tiras de algodón que obtenía de su camión azul, creando un pattern, determinado por la máquina durante la noche⁵. La alternancia en las actividades tejer-dormir-soñar-destruir, relaciona el día y la noche, el estado de vida y el de muerte. En un ámbito cercano al taoísta Antoni pretendía liberarse de lo material. Su obra alude a la muerte, hija de la noche y hermana del sueño, que es capaz de regenerar lo espiritual y causar la liberación material. La artista, también pretendía analizar el proceso del sueño y para ello empleó códigos relacionados con la tejeduría.

Para poder crear, Antoni adoptó una función destructora a través de la metamorfosis del camión en la sábana. Durante este proceso, el hilo actuó como agente que liga el sueño con su ensoñación. Bachelard afirmó:

4. Cfr: pág 169.

5. Art in America, Reviews, Junio 1994, págs 108-109, Vol 82, nº6.

“Si el soñador tuviese ‘oficio’, haría una obra con su ensoñación. Y esta obra sería grandiosa puesto que el mundo soñado es automáticamente grandioso”⁶.

Sin embargo en este tipo de obras, lo cual se puede trasladar al trabajo de Bourgeois, recordemos que Pollock y Parker reconocen el riesgo de que la mujer sea de nuevo solamente identificada con el cuerpo, la casa o la aguja: “Cualquier asociación con las tradicionales prácticas de aguja y

Janine Antoni. Slumber, (sueño),1994.

Lynn MacRitchie, Janine Antoni, Art in América, Vol.822, No.6, Junio 1994, pág 109.

el arte doméstico puede ser peligroso para una artista, especialmente cuando ese artista es una mujer”⁷. El riesgo existe y se supera cuando las preocupaciones estéticas van más allá del hecho de ser mujer y se trasladan a otros mundos como el de la naturaleza.

6. Gaston Bachelard, La poética de la ensoñación, Breviarios, Fondo de Cultura Económica. México, 1982, pág 27.

7. R. Parker y G. Pollock, op. cit., pág 75.

Una de las artistas que ha reflexionado sobre las posibilidades expresivas del arte realizado con fibra es Magdalena Abakanowicz. Como vimos en el capítulo *Dolor y Fibra*⁸, esta artista ha consagrado su carrera artística al trabajo con la fibra, desarrollándose con proyección internacional a partir de su serie “Abakans”, que exploraba el crecimiento de las formas. Abakanowicz considera que la fibra es el elemento básico que construye el mundo orgánico en nuestro planeta. Se trata del mayor misterio del medio ambiente. Todos los organismos vivientes están hechos a partir de fibra; también nuestros nervios y códigos genéticos, nuestros músculos. La artista afirma que no confía en las tendencias, sino en los artistas. Aunque el Fiber Art haya unido a un grupo amplio de artistas, el material con el que trabajamos tiene distinto significado para cada uno⁹.

Abakanowicz comparte con Bourgeois el interés por la tierra de donde surgen sus imágenes y pensamientos, así como el empleo de estructuras arbóreas como en sus series *Arboreal Architecture 1991* o *Hand-Like Trees 1992-93*, que guardan relación con los árboles que Bourgeois crea en *Topiaria 1999*¹⁰, una figura humana transformada en el tronco de un árbol. Ambas buscan la integración del ser humano en el universo a través del crecimiento de sus formas y la creación de híbridos en los que el tejido tiene un papel importante. Bourgeois investiga también en el desarrollo de la materia a través de sus dibujos como por ejemplo la serie *Eccentric Growth 1960*¹¹, que luego traslada a su trabajo escultórico.

8. Cfr: pág 234. Para una panorámica sobre esta artista ver Magdalena Awakanowicz, Múcsarnok, 1988. Jonuár 29- Április 3, Budapest, 1988; Magdalena Awakanowicz. Barbara Rose; Harry N. Abrams, inc publishers, Marlborough Gallery, Inc, N,Y, 1994.

9. Conferencia dada en el congreso de Fiberworks, Berkeley, San Francisco, 1978. En Magdalena Abakanowicz, Múcsarnok 1988, Enero 29-Abril 3, Budapest 1988.

10. Cfr: pág 179.

11. Cfr: pág 155.

Magdalena Abakanowicz, *Arboreal Architecture*, (arquitectura arbórea), 1991.

Magdalena Abakanowicz, Marlborough Gallery, Inc, N.Y, 1994, págs 8, 12.

Magdalena Abakanowicz, *Hand like Trees*, (mano como árboles), 1992-1993.

Architektura Arborealna, Kwiecień/ April, 1994, Galería Kordegarda, Warszawa, Sep-Octobre 1994. Museum Szuki.

Entre los autores españoles destacamos a Grau Garriga, Aurelia Muñoz y Teresa Lanceta. Sus reflexiones en torno a la tejeduría y su integración en las demás artes son importantes en la descripción de la "bordicidad", a la que venimos haciendo referencia. Obras como *La Teixidora 1987* o *El Pintor 1987* de Grau Garriga, cuestionan el 'género de la técnica'. También, en su imaginería, aparece la referencia a la maternidad a través de trabajos como *Gestación 1974*. En una de sus obras Garriga emplea protuberancias en continuo crecimiento, que se asemejan a las formas que emplea Bourgeois. La escultura en mármol *Germinal 1967*¹² de Bourgeois, es comparable a *Porta Cátara 1972* de Garriga, realizada con lana, algodón y fibra sintética, por su gran afinidad formal¹³.

El proceso de producción de Aurelia Muñoz está ligado a materiales como la lana o el yute. Destacamos obras como *Vegetales* y *Corbata* ambas de 1976¹⁴, realizadas con la técnica del anudado, en un proceso que genera movimientos ondulantes y amplios, por sus alusiones al género y el vínculo entre naturaleza y escultura a través del tejido.

La obra *Los aciagos momentos 1994*, de Teresa Lanceta, nos ofrece la relación entre el acto de coser, es decir la unión de dos o más piezas con hilo, y la pintura: representación o abstracción sobre el lienzo. Ambas actuaciones modifican el color, el material, la forma, en un momento creativo que recupera la conexión con lo ancestral¹⁵.

A estas investigaciones se suma Rosemarie Trockel. Como ya hemos

12. Cfr: pág 199.

13. Véase Grau Garriga, Arnau Puig, Ediciones Polografía, Barcelona, 1985; G. G, Tapices y dibujos, Museo Provincial de Teruel. 3-29 Mayo, 1988 y G. G a Amgers. Musée Jean Lurçart et de la Tapisserie Contemporaine, 19 Mayo-29 Oct, 1989.

14. Véase Aurelia Muñoz, Sala del Prado del Ateneo de Madrid, 1967; A.M. Exposición en el Museo Nacional de Tarrasa, 25 Junio-12 Julio, 1981; A. M. Galería kreisler, Madrid, 1972 y Europalia 85, España, Espagne Aujourd'hui, Ed. El viso, Ville de Tournai, 1985.

15. Véase Teresa Lanceta, Valderrobres, 27 de Julio-15 de Septiembre, 1996. Diputación Provincial de Teruel: Teresa Lanceta, "Juguen el's Germans", Palau Cravina, Centre Eusebi Sempere, 1994.

Aurelia Muñoz, Corbata, 1976. Lino y lana blancos.

Aurelia Muñoz, Exposición en el Museo Nacional de Tarrasa, 25 Junio- 12 Julio,1981, pág 39.

Aurelia Muñoz, Vegetales, 1976. Sisal verde.

Aurelia Muñoz, Exposición en el Museo Nacional de Tarrasa, 25 Junio- 12 Julio,1981, pág 39.

Grau Garriga, Porta Cátara, 1972. Sisal.

Grau Garriga, Arnau Puig, Ediciones Polografía, Barcelona, 1985, págs 136-137.

Grau Garriga, Pintor, 1983. Acrílico, óleo, barniz con pigmentos, seda y objetos.

Grau Garriga, Arnau Puig, Ediciones Polografía, Barcelona, 1985, pág 263.

Grau Garriga, Tejedora, 1987. Bobinas de hilo y pintura sobre tela.

Grau Garriga, Tapices y dibujos, Museo Provincial de Teruel. 3-29 Mayo, 1988.

Grau Garriga, Gestación, 1970. Sisal.

Grau Garriga, Arnau Puig, Ediciones Polografía, Barcelona, 1985. Págs 95.

Teresa Lanzeta, Los aciagos momentos, 1994. Zurcidos y bordados sobre lienzo pintado.

Teresa Lanceta, Valderrobres, 27 de Julio-15 de Septiembre, 1996. Diputación Provincial de Teruel:
Teresa lanceta, "Juguen el's Germans", Palau Cravina, Centre Eusebi Sempere, 1994.

indicado, Trockel es una artista que ha empleado el punto para dar forma a sus esculturas, ampliando su estética al mundo de la moda. Destacamos *Untitled (endless stockings)*¹⁶ 1987 y *Dress*1986¹⁷. Trockel busca, además, la producción orgánica del arte. En 1994, expuso en la Galería Tanit de Munich seis paneles cuadrados de plexiglass, creados por una mariposa nocturna corroyendo tela de arpillera. Un vídeo describe el proceso durante un minuto¹⁸. Con el objetivo de que el espectador se identifique con la creación natural por medio de la destrucción, Trockel muestra la desaparición progresiva de la arpillera, creando espacios vacíos que según sus límites, configuran formas orgánicas. Estas figuras contrastan con el fondo, una estructura repetitiva formada por el hilo de trama y urdimbre, el cual expresa el orden antinatural de la estructura de rejilla.

Continuamos comentando la obra de Annete Messenger, quién ha

16. La obra *Legs 1986*, realizada en goma, de Bourgeois, imita el tejido de las medias.

17. Cfr: pág 173.

18. Véase Thyrza Nichols Goodeve, *To time the wild profusión of existing things*, Artforum, September, 1991, págs 120 y 121.

Rose Marie Trockel, *Untitled (endless stockings)*, [sin título (medias interminables)], 1987. Madias y objetos varios.

Stich, Sidra; Sussman, Elisabeth, *Rose Marie Trockel*, Prestel, Germany, 1991, pág 56.

Legs, (piernas), 1986. Goma, 312,4 x 5 x 5 cm.

Von Drathen; Latoir, et al., *Louise Bourgeois. Skulpturen und installationen*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1994, pág 65.

Annette Messenger, *Dependance-Independence*, 1995-96.

Tela, fotografías y objetos varios.

Tossato, Guy; Grenier, Catherine; Darrieussecq, Marie, *Annette Messenger*, Musée des Beaux-arts de Nantes, 2002, pág 43.

hecho uso de la costura en sus obras, en las que se evidencia el aspecto político-social. En una de sus últimas exposiciones crea una instalación *Dependance-independance 1995-96* en la que un conjunto caótico de piezas acolchadas imitan manos, cuerpos o peluches. Se acompañan de fotografías de niños haciendo carantoñas, envueltas en redes que rodean al espectador como si fueran telas de araña. El recorrido que realiza por los estrechos pasillos creados, es casi como una espiral que concluye en el centro de la instalación. En ocasiones se detiene para contemplar los cuerpos tejidos deshaciéndose y las piezas acolchadas que forman palabras como "protección, confusión, promesa, prudencia", difíciles de leer más que por la irregular caligrafía, por los estampados de las telas que recuerdan a la imaginería Folk y distraen al visitante. Finalmente, al llegar al centro se encuentra con un cuerpo acéfalo de tela rellena, que parece el de un bebé. Vestido con una prenda infantil 'ametrallada' con lápices de colores, cuelga por los extremos de unas cuerdas, las cuales, junto a los animales disecados que le rodean, acentúan el tono trágico y traumático de la instalación. Esta obra se puede considerar que alude a la degeneración social, a través del crecimiento prematuro del niño y la desesperación del adulto depresivo¹⁹.

Todo este mundo de tradición que genera el camino espiral de la obra de Messenger, en relación al tejido y la costura populares, existe realmente en algunas comunidades que emplean dichas técnicas como medio de vida. La comunidad Amish es una de ellas. La actitud descrita por autores que han investigado la vida de las mujeres Amish²⁰, demuestran una relación directa entre el acto de coser y la superación de los traumas personales. Es-

19. Annete Messenger, *La procesión va por dentro*, Palacio Velázquez, 9 de Febrero-3 de Mayo, Madrid, 1999.

20. Robert Bishop; Elizabeth Safanda, op. cit., pág 14.

tas mujeres, supeditadas a unas normas severas en su comunidad, expresan sus tensiones en las elaboradas colchas. Éstas son un ejemplo de que las manifestaciones artísticas, más o menos populares, que se generan alrededor de la tejeduría, contribuyen, por lo tanto, al creciente interés por el valor terapéutico del arte²¹.

Sobre las tradicionales colchas, “Quilts”, se han realizado varias investigaciones en las últimas décadas del siglo XX, dando a conocer esta especialidad a través de artículos, programas de televisión o programas educativos en los colegios. Se han creado guildas en Australia, Inglaterra y Estados Unidos, así como asociaciones que defienden a este gremio en Europa y Japón. Su particular simbología, en ocasiones con connotaciones feministas, la calidad del trabajo manual, y el requerimiento del trabajo en grupo, hicieron de las colchas, a finales de los 60, uno de los medios de expresión valorados en la promoción de la “cultura textil” y la reivindicación social, así como con fines terapéuticos²².

Aunque no necesariamente se clasifiquen como artistas Fiber, los comentados²³, junto con Bourgeois, tienen una característica en común a parte de sus coincidencias o influencias plásticas en torno a la labor de aguja: comparten, en ciertos trabajos, el hecho de crear con el tejido, cosiéndolo, imitándolo o creándolo, conectando con creencias ancestrales en torno a la muerte y a la vida. Este vínculo con la creación, abre una vía de conexión con el hecho de ser mujer, pero no podemos detenernos aquí,

21. Recordamos aquí la importancia que el tejido tiene en la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, en la que el personaje principal, Tita, durante un periodo de aislamiento y pérdida temporal de la cordura, teje una larga manta que la cubrirá cuando es rescatada de su escondrijo. Cfr: pág 153.

22. En 1989 se expusieron, por última vez, en Washington, colchas en honor de los muertos del sida. Véase R. Bishop; E. Safanda, *Amish Quilts*, Laurende King. N.Y. 1991; Carter Houck, *The quilt encyclopedia illustrated*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, N.Y, 1991; Setsuko Segawa, *New Wave Collections II*, and 32 International Artists, Mitsuka Suiko Shoin Publishing Co, LTD, Japan, 1992.

23. En este grupo podemos incluir otros nombres: Colette Whitten, Elaine Reicheck, Joan Brossa o Alberto Buri son algunos de ellos.

James Williams, Manta, 1852.

Robert Bishop; Elizabeth Safanda, *Amish Quilts*, E.P. Dutton & Co. Inc., New York, 1991.

Colcha Amish, Crazy Quilt, (colcha loca), 1920-1930.

Robert Bishop; Elizabeth Safanda, *Amish Quilts*, E.P. Dutton & Co. Inc., New York, 1991.

en el espacio delimitado del género o el sexo, porque las reflexiones que generan van más allá de consideraciones feministas o políticas, para adentrarse en los terrenos psicológicos, en los que residen los traumas que son comunes a ambos sexos.

Terminaremos con una última reflexión: este rehacer y deshacer, cortar, unir y superponer, empleando técnicas que pertenecen a la tejeduría, resurge en la fantasía del artista como si pudiera realmente crear. Otra de las artistas, cuyas reflexiones se encuentran próximas a este entorno plástico, es Kiki Smith. Esta artista, quién también ha reflexionado sobre el género de las prendas que vestimos y la costura, nos ofrece un texto que citamos como preámbulo del próximo apéndice²⁴:

Había una niña que creció en una casa de gigantes nerviosos y monstruos, y se convirtió en un monstruo creador viviendo en una casa de cultivo de partes de cuerpos, cosiendo, zurciendo y regenerando sueños de (...) luchadores.

24. Kiki Smith, Centre D' Art Contemporain Geneve, Amsterdam, 1990, pág 98. Ésta artista, hija del escultor minimalista Tony Smith, ha utilizado materiales tradicionales como la lana, para crear nuevas formas imitando a la humana. Véase Michael Boodro, Blood, Spit and Beauty, Artnews, Marzo 1994, págs 126-131. Véase Kiki Smith Greg Kucera Gallery, 28-11-00, <http://www.gregkucera.com/smith.htm>

Anexo 2: A propósito de Frankenstein

Existe un paralelismo entre el hilo conductor en la novela de Mary Shelley, Frankenstein. (El moderno Prometeo), y las razones subyacentes para la creación en Louise Bourgeois. Tanto una como otra, recurren a la mitificación como respuesta psicoterapéutica al trauma. Al igual que para Bourgeois su escultura es un refugio que regenera el dolor en un tiempo mítico, la novela fue para Shelley un espacio donde albergar al mito y al monstruo, expresando la lucha del ser humano contra sus miedos interiores.

Manuel Serrat Crespo advierte un claro reflejo en la novela de la relación entre Shelley y su padre, William Goldwin. Shelley admira a su padre pero éste no la trata con afecto¹. Shelley se sintió incomprendida por este hombre de avanzadas ideas de izquierda, casado con la feminista Mary Wollstonecraft². La razón es que Mary elige vivir de acuerdo con la educación liberal recibida, pero se enfrenta a la incompreensión de su padre. En la novela se aprecia el dolor a través de la contradictoria relación entre el padre (El Dr. Frankentein) y el hijo (el ser creado).

El Dr. Frankenstein es la figura del creador que se debate entre la ambición científica y los condicionamientos morales. Él mismo siente miedo ante su trabajo y sufre por el ser al que ha dado vida para, finalmente, querer acabar con él. Esta lucha contra la naturaleza refleja el sufrimiento profundo de todo creador. En realidad no ha creado un superhombre, sino un ser que no puede controlar su odio al sentirse herido. Consciente de la

1. Véase Isabel Burdiel, Entre los elegidos, en Frankenstein o el Moderno prometeo, Cátedra, Letras Universales, Ediciones Cátedra, S. A, 1996, pág 21.

ausencia de una madre biológica, refleja el sentimiento de pérdida de cualquier ser humano,

No había tenido un padre que cuidara de mi infancia, ni una madre que me prodigara la bendición de sus caricias y sus sonrisas o, en el caso de que esto hubiera ocurrido en algún tiempo, mi vida anterior no era más que un vacío, una nada en la que habían desaparecido los recuerdos³.

Igual que para Bourgeois la presencia de la madre es fundamental, pues le añora y comprende que ha sido muy influyente en su vida, para Shelley la muerte de su madre también supuso un hecho traumático, cuando dio a luz por última vez⁴. Debido a la ausencia de la madre, Jose Miguel Cortés considera la exclusión de la mujer en la novela, pero esta no parece ser la intención de Shelley, quién trata de hallar varios significantes para la feminidad, en un tiempo en el que la mujer ya había reivindicado sus derechos⁵. Shelley crea el deseo de una compañera en su personaje, una amante y una protectora, que sustituya a la madre. Por esta razón el ‘monstruo’ le suplica al doctor: “...si me otorgáis la compañera que os pido, me alejaré para siempre de la vecindad de los hombres y, si es preciso, buscaré para ello la más remota y salvaje región de la tierra”⁶. “Los sentimientos cariñosos de mi compañera me transformarán y, así, podré incorporarme al hermoso ciclo universal del que ahora estoy tan cruelmente excluido.”⁷

2. Trabajó en la transformación de las leyes del estado; escribió en 1792 (Vindicación de los derechos de la mujer), teniendo como principal enemigo de Rousseau. Sobre Mary Woostonecraft véase B. Anderson; J. Zinser. *Hª de las mujeres*, op. cit., págs 323-396; I. Burdiel, op. cit., págs 14-19. Sobre William Goldwin véase Manuel Serrat Crespo, *La herencia de un siglo*. En *Mary Shelley, Frankenstein*, Plaza & Janes, Barcelona, 1994, pág 12.

3. M. Shelley, op. cit., pág 165.

4. I. Burdiel, op. cit., pág 18. Los acontecimientos en la vida de Shelley que reflejaría en la novela, como la muerte de una hija prematura, o de varios hijos que no sobrepasaron la edad de tres años, marcaron su vida. Su marido la salvó de morir desangrada en su último y quinto embarazo. Véanse I. Burdiel, op. cit., págs 28, 32 y 33.

5. Shulamith Firestone reconoce a Mary Woostonecraft, madre de Mary Shelley, y a esta misma, como miembros de las élites intelectuales de una época que marcó el comienzo de la era tecnológica y la revolución feminista. S. Firestone, op. cit., pág 26.

6. M. Shelley, op. cit., pág 197.

Demuestra Shelley con esta actitud su interés por plasmar “...la bondad del amor familiar, así como las excelencias de la virtud universal”⁸, quizás porque verdaderamente careció del mismo. En la vida de Shelley, aparece una persona que como Sadie en el caso de *Bourgeois*, provoca rencor en la escritora: su madrastra, Jane Clairmont, con quien su padre se casó cuatro años después de la muerte de su madre⁹.

También *Bourgeois* valora y añora a la familia; siente que les ha abandonado y quiere olvidar el pasado que mantiene las heridas abiertas. Pero su necesidad creativa, la une cada vez más a otro tiempo y al deseo de venganza. La relación con su propia niñez y adolescencia es confusa y aún en su vejez, parece seguir siendo esa niña a los pies de la esfinge en *She Fox 1986*, que guarda a su madre herida. A través de la pequeña figura, protege a la madre abandonada por el marido infiel, pero por medio del acto creativo, se venga de ella, por haberla utilizado, por haberla abandonado¹⁰. Aún así, se siente culpable como el ‘monstruo’ quién también intenta justificar su actitud: “os he contado ya como mi maldad proviene, tan sólo, de mi desdicha. ¿Acaso no me rechaza toda la humanidad?. Vos mi creador, deseáis destruirme y, de este modo, vencer.”¹¹ Aquí Shelley se reencarna en su propio personaje, el ‘monstruo’ que ha asesinado lleno de odio y rencor, quizás justificados, y busca en el doctor un símil de su padre, es decir, recrea, en una escena, la necesidad de ser comprendida.

A través del monstruo que es incorporado al mundo de las realidades, Shelley pretende una liberarización de lo que la rodea -de ese antro que

7. M. Shelley, op. cit., pág 198.

8. Prólogo, 1817 en M. Shelley, op. cit., pág 26; I. Burdiel, op. cit., pág 23.

9. I. Burdiel, op. cit., pág 20.

10. Cfr: pág 203

11. M. Shelley. op. cit., pág 194.

describe Platón en el mito de la caverna¹²- y que es la causa de que el doctor, obsesionado con su descubrimiento, se aleje de todo y de todos para resurgir glorioso tras su hazaña. Cuando en la novela describe su logro al aventurero Walton, trata de definir ese ir y venir del mundo cotidiano¹³. Este deseo de huida para deshacerse de lo rutinario y poder crear, tiene como consecuencia un sentimiento de culpa que Shelley refleja en el mundo particular de su novela. En él reproduce el horror del encadenamiento al ciclo vital, al nacimiento a la vida y a la muerte. La novela intenta contradecir el sufrimiento y castigo que conlleva existir en ese mundo y emplea para ello significantes de protección como la cueva, del mismo modo que Bourgeois emplea la guarida. De modo contradictorio, ambas, novelista y escultora, buscan un modo de pertenecer al mundo que las rodea, con un sentimiento de culpa, buscando refugio en el arte.

Cabe aquí hacer referencia a la versión cinematográfica que Kenneth Branagh dirigió en 1993, *Frankenstein de Mary Shelley*¹⁴. La conversación entre el doctor y el monstruo tiene lugar en una cueva, tal y como es descrita en la novela¹⁵. Yuri Lotman habla de la cueva en la narración mítica¹⁶, como un espacio cerrado que también puede ser interpretado como “tumba, casa, mujer (y en consecuencia, venir adornado de los rasgos de oscuridad, calor, humedad)”, considerando la entrada como “muerte, concepción, vuelta a casa...”. La película hace referencia al útero, desde el escenario donde es creado, inundado de líquido amniótico¹⁷ durante su

12. Véase Platón, *La República*, Libro VII, Universitat de Valencia, Valencia, 1990, pág 20.

13. M. Shelley, op. cit., pág 84.

14. Véase Tomás Fernández Valentí, *Frankenstein de Mary Shelley*. (Sed de mal), Dirigido, Barcelona, 1998.

15. M. Shelley, op. cit., pág 140.

16. Yuri Lotman, *The origin of plot in the light of topology*, Núm 1 y 2, Otoño, 1979, págs 161-84. Citado por Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Cátedra, Universidad de Valencia, pág 188.

17. T. Fernández Valentí, op. cit., pág 32.

Secuencia de la película *Frankenstein* de Mary Shelley.

Archivo de I. Jiménez

nacimiento a la cueva donde se reúne con el 'padre'. La cueva simboliza protección para Shelley, al igual que para Bourgeois sus guaridas eran un símbolo del cobijo que le daban sus propios hijos y marido, y el que anhelaba de sus padres y hermanos¹⁸.

Insistir en la novela *Frankenstein* como parte del discurso según el cual analizamos la obra de Bourgeois, no solo responde a una referencia literaria y mitológica, sino que también se basa en la influencia de la tecnología en el arte contemporáneo. El ser ensamblado que protagoniza la historia, creado con distintas partes de diferentes cadáveres y animado con descargas eléctricas, hace honor a los descubrimientos científicos de finales del siglo XIX. En la versión de Branagh, se intensifica el momento en el que la unión de los cuerpos tiene lugar, cosiendo con una aguja curva los tejidos que darán paso a las terribles cicatrices que describe Shelley. La

18. Véase Jerry Gorovoy y Danille Tilkin, Nada mejor que el hogar. En L. B. Memoria y arquitectura, págs 15-17.

unión de los tejidos es un recurso empleado para enfatizar el dramatismo de la osada actividad que lleva a cabo el doctor. El hilo enhebrado en la aguja protagoniza por unos segundos la pantalla y despierta la simbología de la salida del cosmos, de la unión entre los diferentes niveles cósmicos, el infernal, el terrestre y el celeste con el inconsciente, el consciente y el subconsciente¹⁹.

Las cicatrices de Shelley, se adelantan a su tiempo y se identifican con el cuerpo de finales del siglo XX, que ha sido representado en el arte como un cuerpo perdido, castrado entre cables eléctricos y multiplicado en la pantalla²⁰.

19. J. Chevalier, G. Gherlain, op. cit., pág 570.

20. Véase P. Solans, op. cit., pág 34. Plant se refiere a Shelley como la primera en advertir el descontrol de las máquinas. S. Plant, op. cit, pág 104. La sociedad simboliza este hecho, a través del descontrol del cuerpo y su fragmentación. El cuerpo de Frankenstein y en general, cómo es creado, es una idea precursora del cuerpo cibernético. Véase He visto el futuro y es un morfo. En M. Dery, op. cit., págs 253-262.

BIBLIOGRAFÍA

1. LOUISE BOURGEOIS:

Catálogos:

- Asbaghi Tabatabai, Pandora; Gorovoy, Jerry, L.B: Blue days and pink days**, Fondazione Prada, Milan, Italy, 1997.
- Bernadac, Marie-Laure; Herkenhoff, Paulo; Neri, Louise, Louise Bourgeois, Oeuvres récentes**, Serpentine Gallery, Londres, 1999.
- Cheim, John; Gorovoy, Jerry(editores), Louise Bourgeois Drawings**, Robert Miller, N.Y., 1988.
- Crone,Rainer; Graf Schaesber, Petrus, Louise Bourgeois. The Secret of the Cells**, Prestel-Verlag, Múnich, 1998.
- De Diego, Estrella, Asomarse hacia dentro**. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1997.
- E. Krauss, Rosalind; McEvelley, Thomas; R. Lippard, Lucy; Storr, Robert, Louise Bourgeois. Catálogo de la Exposición en Rijksmuseum Kröller-Müller**, Otterlo, 1991.
- Wye, Deborah, One and Others**. The Museum of Modern Art, N.Y, 1981.
- Bal, Mieke; Bloomer, Jennifer; Colomina, Beatriz; Cooke, Lynne; Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle; Helfenstein, Josef; Terrisse, Christiene, Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura**. Museo Nacional de Arte reina Sofía, Madrid, 2000.

Capítulos de libros:

- Cortés, José Miguel G, Louise Bourgeois: el canibalismo de los ojos. En El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte**. Colección de arte, estética y pensamiento, Generalitat Valenciana, 1996, págs 105-138.

Artículos de revista y periódico:

- Bourgeois, Louise, "Obsesion"**, Art Forum, Abril, 1992, págs 85- 87.

- Bourgeois, Louise**, “Freud’s Toys”, Art Forum, Enero, 1990, págs 111-113.
- Díaz, Mariana**, El mundo femenino y mordaz de Louise Bourgeois, en Palma, Diario de Mallorca, Jueves, 21 de abril de 1994, pág 59.
- Gardner, Paul**, “The discreet charm of Louise Bourgeois”, Art News, Febrero, 1980, págs 80-86.
- Morgan, Stuart**, “Taking Cover. Louise Bourgeois interviewed”, Artscribe, Enero/febrero, 1988, págs 30-34.
- R. Lippard, Lucy**, “Louise Bourgeois. From the Inside Out”, Art Forum, Vol 13, Marzo, 1975, págs 26-33.
- S. Rubin, William**, “Some reflections prompted by the recent work of Louise Bourgeois”, Art International, Vol XIII, Abril, 1969, págs 17-20.

Videos:

- L.B: Partial Recall. The Museum of Modern Art/The Easton Foundation. New York, 1983. 18 min.
- Director: Nigel Finch. The Eton Foundation/Arena Films, BBC London, 1994. 55 min.
- Directora: Brigitte Cornand. Louise Bourgeois: Mes travaux en cours I. Les Films du Siamois, París. 35 min.

2. ESTÉTICA Y CRÍTICA FEMINISTAS; HISTORIA, FEMINISMO Y ESTÉTICA:

Libros:

- Amorós, Celia (coordinadora)**, Historia de la teoría feminista, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense, Madrid, 1994.
- Alpers, Svetlana; D. Garrad, Mary; Fox Hofrichter, Frima; Mainardi, Patricia; Nochlin, Linda**, entre otros, Feminism and Art History. Questioning the Litany, Norma Broude and Mary D. Garard (editoras), Harper & Row, Publishers N.Y. Icon Editions 1817, 1982.
- Bartra, Eli**, Frida Kahlo, Mujer, ideología y arte, Ikaria, Barcelona, 1994.
- Beasley, Chris**, What is feminism? An introduction to feminist theory, Sage publications, Australia, 1999.
- Bornay, Erika**, Las hijas de Lilith, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1995.

- Bornay, Erika**, La cabellera femenina, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1994.
- Butler, Judith**, Gendertrouble, feminism and the subversion of identity, Routledge, N.Y, 1990.
- Colaizi, Giulia (editora)**, Feminismo y teoría del discurso, Razones para un debate, Cátedra Teorema, Madrid, 1990.
- Chadwick, Whitney**, Mujer, arte y sociedad, Ediciones Destino, Barcelona, 1992.
- De Beauvoir, Simone**, The second sex, Four Square Books, The New English Library, London, 1963. Versión española: El II sexo. Vol 2. La experiencia vivida, traducido por Alicia Martorell, Feminismos, Ediciones Cátedra, Instituto de la Mujer, Madrid, 1999.
- De la Calle, Román**, Lineamientos de estética, Nau Llibres, Universidad de Valencia, 1985.
- Deepwell, Katy (editora)**, Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas, Edición Cátedra. Universidad de Valencia, 1998.
- Dijkstra, Bram**, Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo, Debate, Madrid, 1994.
- Ecker, Gisela (editora)**, Estética Feminista, Icaria, Barcelona, 1986.
- Evans, Judith**, Feminist theory today. An introduction to second-wave feminism, Sage Publications, London, 1995.
- Friedan, Betty**, La mística de la feminidad, Biblioteca Jugar, Madrid, 1974.
- Irigaray, Luce**, Yo, tu, nosotras, Feminismos, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- Lipovetski, Gilles**, La tercera mujer, Colección argumentos, Editorial Anagrama, Barcelona, 1999.
- Pachavic, Irene; Reskin, Barbara**, Women and men at work, Pine Forge Press, California, 1994.
- Parker, Rozika y Pollock, Griselda**, Old Mistresses, Women, Art and Ideology, Pandora, Londres, 1981.
- Pollock, Griselda**, Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art, Routledge, London and Nueva York, 1988.
- Power, Eleen**, Mujeres Medievales, Encuentro, Madrid, 1979.
- Rodriguez, Luís**, Estética y teoría de las Bellas Artes, Universidad de Salamanca, 1895.
- Rowbotham, Sheila**, Women, Resistance and Revolution, Pelican Books, Middlesex, 1974.

-**Sullerot, Evelyne**, Historia de la sociología del trabajo femenino, Península, Barcelona, 1975.

-**Wolf, Naimi**, El mito de la belleza, Colección reflexiones, EMC Editores, Barcelona, 1991.

Capítulos de libros:

-**Butler, Judith**, “Variaciones sobre el sexo y el género. Beauvoir, Witting y Foucault”. En Seyla Benhabib y Drucilla Cornella. Teoría Feminista y Teoría Crítica. Edicions Afons el Magnánim, Generalitat Valenciana, 1990.

-**De Diego, Estrella**, Figuras de la diferencia. En Valeriano Bozal (ed), Historia de las ideas estéticas contemporáneas, Vol II, Visor, Madrid, 1996.

-**Owens, Craig**, El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo. En La postmodernidad, Kairós, Barcelona, 1985.

-**Paglia, Camille**, Sex and violence or nature and art, Penguin 60s, Penguin group, London, 1992. Este es el primer capítulo de Camile Plagia, Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, Penguin Books, 1992.

Artículos de revista y periódico:

-**Nochlin, Linda**, “Why have there been no great women artists?”, Art News, Enero, 1971, págs 22-46.

-**García, Angeles**, “La mujer no pinta nada”, El País, Babelia, 1991. Entrevista realizada a Griselda Pollock con motivo del curso “Arte y feminismo. De Marx a Lacan, de Artemisa a Madonna”, organizado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, pág 9.

-**Lawson, Nigela**, “Uncovering Prejudice”. Evening Standard, Wednesday 27, November 1991, Chicago, pág 9.

-**Rubio, Pilar**, “El signo del gorila, Artistas, feministas y contestatarias. Las Guerrilla Girls visitan Barcelona”, El País, Babelia, Mayo, Valencia, 1994, pág 6.

-**Rucquoi, Adeline**, “La mujer medieval”, Cuadernos Historia 16, Grupo 16, Madrid, 1985.

3. TEJEDURÍA Y FIBER ART:

Catálogos:

- Aurelia Muñoz, Sala del Prado del Ateneo de Madrid, 1967.
- Aurelia Muñoz, Exposición en el Museo Nacional de Tarrasa, 25 Junio- 12 Julio, 1981.
- Aurelia Muñoz, Galería kreisler, Madrid, 1972.
- Art /fashion. Biennale di Firenze 96. Skira Editore by Biennale, 1997.
- Europalia 85, España, Espagne Aujourd'hui, Ed. El viso, Ville de Tournai, 1985.
- Grau Garriga, Arnau Puig, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 1985
- Grau Garriga, Tapices y dibujos, Museo Provincial de Teruel. 3-29 Mayo, 1988.
- Grau Garriga a Amgers, Musée Jean Lurçart et de la Tapisserie Contemporaine, 19 Mayo-29 Oct, 1989.
- Itchiku kubota, Opulencia (Arte Japonés), 25 Mayo/30 Junio 1990, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, España.
- Magdalena Awakanowicz, Múcsarnok 1988, Jonuár 29- Április 3, Rose, Barbara; Abrams, Harry N., inc, Budapest, 1988.
- Magdalena Awakanowicz, Marlborough Gallery, Inc, N.Y, 1994.
- Teresa Lanceta, Valderrobres, 27 de Julio-15 de Septiembre, 1996. Diputación Provincial de Teruel: Teresa lanceta, "Juguen el's Germans", Palau Cravina, Centre Eusebi Sempere, 1994.

Libros:

- Colcherter, Chloë**, The new textiles. Trends + traditions, Thames and Hudson, London, 1991.
- Plant, Sadie**, Ceros +Unos, Mujeres digitales +la nueva tecnocultura, Ciencias sociales/ Destino, Barcelona, 1997.
- Lombardy, Paolo**, Algo de punto, Mondonari, Madrid, 1987.
- Toussant-Samat, Maguelone**, Historia y técnica del vestido, Alianza, Madrid, 1990.

Artículos:

- Koplos, Janet**, “Art & Textiles, World Wide Webs”, Art in America, February, 1996, págs 42-48.
- Rego, Juan Carlos**, “Entrevista a Elena del Rivero”, Arte y parte. Revista bimestral de información artística, núm 17, Oct-Nov, 1998, págs 50-56.
- Rose, Barbara**, “Is it Art?. Orlan and the transgressive Act”, Art in America, Febrero, 1993, pág 84.

4. POSTMODERNISMO, MATERIALISMO, ESTRUCTURALISMO Y SEMIOLOGÍA:

Libros:

- Althusser, Louis**, Lenin y la filosofía, Ediciones de Enlace, Barcelona, 1978.
- Bachelard, Gaston**, La poética del espacio, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Bachelard, Gaston**, La poética de la ensoñación, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Bajtín, Mijail**, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François de Rabelais, Alianza Universidad, Madrid 1990.
- Barthes, Roland**, Elementos de semiología, Comunicación serie B, Madrid, 1971.
- Barthes, Roland**, El imperio de los signos, Oscar Mondadori, Madrid, 1991.
- Bertens, Hans**, The idea of the postmodern, Routledge, London and N.Y., 1995.
- Bollnow, Friedich**, Hombre y espacio, Biblioteca Universitaria Labor, Barcelona, 1969.
- Buber, Martin**, ¿Qué es el hombre?, Breviarios, Fondo de cultura económica, México, 1990.
- Bunge, Mario**, Materialismo y ciencia, Ariel, Barcelona, 1981.
- Derrida, Jacques**, El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales, proyecto A. Ediciones, Cuadernos A, Biblioteca Universitaria, Barcelona, 1997.
- Foucault, Michel**, Tecnologías del yo y otros textos afines, Paidós/I.C.E-U.A.B, Barcelona, 1996.

- Foucault, Michel**, Saber y verdad, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid 1991.
- Jean Goodrich, Thelma; Ramapge, Cheryl; Ellman, Barbara y Halstead, Kris**, Terapia Familiar Feminista, Paidós, Argentina, 1989.
- Kolb, David**, Self Identity and Place. En Postmodern sophistications. Philosophy, architecture and tradition, The University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- Marchanz Fiz, Simon**, Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna, Akal, Arte y Estética, Madrid, 1986.
- Picó, Josep (compilador)**, Modernidad y postmodernidad, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Voloshinov, Valentin N.**, El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje en El marxismo y la filosofía del lenguaje, Alianza universidad, 1992.

Capítulos de libros:

- Herrnstein Smith, Barbara**, Afterthoughts on Narrative. En On Narrative, Chicago Press, 1981.

5. MITOLOGÍA Y ARTE:

- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant**, Diccionario de símbolos, Herder, Barcelona, 1986.
- Graves, Robert**, Los mitos griegos, I, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Iriarte, Ana**, Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego, Taurus humanidades, Madrid, 1990.
- Krauss, Rosalind E.**, The originality of the avant-garde and other modernist myths, The MIT press. London 1989. Versión española, traducción de en la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Forma, Madrid, 1996.
- Paramio, Ludolfo**, Mito e Ideología, Comunicación Serie B, Madrid, 1971.
- Proop, Vladimir. J.**, Las raíces históricas del cuento, Fundamentos, Madrid, 1994.

6. PSICOLOGÍA, TERAPIA Y ARTE:

Libros

- Cortés, José Miguel G.**, El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte), Colección arte, estética y pensamiento, Generalitat Valenciana, 1996.
- Escudero Valverde, José Antonio**, Pintura psicopatológica, Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1975.
- Freud, Sigmund**, Los textos fundamentales del psicoanálisis, Altaya, Barcelona, 1993.
- Kris, Ernst**, El arte del insano, Biblioteca del hombre contemporáneo, Piados, Buenos Aires, 1964.
- Lacan, Jaques**, Escritos 1, Siglo XXI, México, 1978.
- Lafora, Gonzalo.R.**, Estudio psicológico del cubismo y el expresionismo, Archivos de neurobiología, tomo III-nº2, Laboratorio de fisiología cerebral, Madrid, 1922.
- Landgarten, Helen B.**, Family Art Psychotherapy. A clinical guide and case book, Brunner Mazel Publishers, N. Y, 1987.
- Landgarten, Helen B.**, Clinical Art Therapy, a comprehensive guide, Brunner Mazel Publishers, N. Y, 1981.

Artículos de revista, catálogos, periódicos y libros:

- Artner, Alan G.**, A priest's passion. Art is the energy to awaken the mind and the soul, La pasión de un sacerdote. El arte es la energía que despierta la mente y el alma, Chicago Tribune, Sunday, Nov, 8, 1992.
- Colomina, Beatriz**, La arquitectura del trauma. En Louise Bourgeois Memoria y arquitectura, Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid, 2000.
- Doherty, M. Stephen**, Art & Healing, American Artist, Abril 1991, págs 43-55.
- Lardner, George**, Tras los pasos de Kristin, El país, Domingo 18 de Abril, 1993, págs 15-18.
- Morales, Luis**, "La enfermedad de Leonora. En Orgambides, F., Leonora Carrington. No me arrepiento de mi vida. La intensa vida de la última surrealista". El País, domingo 18 de abril de 1993, pág 31.

Catálogos:

-**Ignatovich, Dorrie**, *Brother Eric of Taize*, Manning, Selvage & Lee, N. Y, 1982.

7. SURREALISMO:

Libros:

-**Bakanian, Ana**, *Surrealism the road to the absolute*, Chicago University Press, 1986.

-**Kaplan, Janet A.**, *El arte y la vida de Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, D. L, Córdoba, 1988.

-**Kettenmann, Andrea**, *Kahlo*, Taschen, México, 1999.

-**Malet, Rosa María**, *Joan Miró*, Ediciones Poligrafía, S.A, Barcelona, 1983.

-**Lippard, Lucy R.**, *Surrealist on Art*, Prentice Hall, Inc. New Jersey, 1972.

-**Rose, Bárbara**, *Miró en América*. Museum of fine Arts, Houston, 1981.

Capítulos de libros:

-**De Micheli, Mario**, Surrealismo. En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

-**Marchán Fiz, Simón**, Figuración Fantástica y neosurrealismo. En *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal/Arte y estética, Madrid, 1988.

OTROS:

-**Alpers, Svetlana**, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

-**Burdiel, Isabel**, *Entre los elegidos, en Frankenstein o el Moderno prometeo*, Cátedra, Letras Universales, Ediciones Cátedra, S. A, 1996.

-**Dery, Mark**, *Velocidad de escape, la cibercultura en el final del siglo*, Siruela, Madrid, 1998.

-**Gibson, Michael**, *Odilon Redon 1840-1916. El príncipe de los sueños*, Taschen, Köln, 1998.

-**Kafka, Frank**, *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*, De. Edicomunicación S. A. Barcelona, 1992.

-**Shelley, Mary**, *Frankenstein*, Plaza & Janes, Barcelona, 1994.

-**Woolf, Virginia**, *Orlando*, Editorial Lumen, Barcelona, 1995.

