





# **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido**

Curador: Philip Larratt-Smith

-

Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina

-

Marzo-Junio 2011

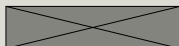
Fundación PROA

**PROA**

Este catálogo es publicado en ocasión de la exhibición **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido**, organizada por Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina, y el Instituto Tomie Ohtake, marzo - junio de 2010.

Con el apoyo de la Embajada de Estados Unidos, en Argentina

Auspiciada por



*Curador*

Philip Larratt-Smith

-

*Organización*

Fundación Proa, Buenos Aires

Instituto Tomie Ohtake, San Pablo

Louise Bourgeois Studio, Nueva York

-

*Producción general*

Vitoria Arruda / Wendy Williams

-

*Asistentes*

Aimé Iglesias Lukin / Camila Jurado

-

*Diseño expositivo*

Louise Bourgeois Studio

Fundación Proa

-

*Montaje*

Tobias May / Eddie McAveney

Simon Rybansky / Angelika Fredes

Depto. de montaje Fundación Proa

-

*Conservación*

Angela Freitas

*Prestadores*

Louise Bourgeois Trust, Nueva York

The Museum of Modern Art, Nueva York

John Cheim, Nueva York

Ursula Hauser Collection, Zurich

Y otros que prefirieron mantenerse en el anonimato

-

*Cortesía*

Cheim & Read, Nueva York

Hauser & Wirth, Zurich y Londres

*Itinerancia*

Instituto Tomie Ohtake, San Pablo. Julio 2011

Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro. Septiembre 2011

*Proyecto editorial*  
Philip Larratt-Smith

-

*Textos*  
Elisabeth Bronfen  
Donald Kuspit  
Philip Larratt-Smith  
Juliet Mitchell  
Mignon Nixon  
Paul Verhaeghe & Julie de Ganck  
Meg Harris Williams

-

*Traducción*  
Marcelo Cohen  
Martin Schifino  
Graciela Speranza

-

*Edición*  
Martín Schifino

-

*Corrección*  
Liliana García del Carril

*Coordinación editorial*  
Aimé Iglesias Lukin

-

*Diseño y producción gráfica*  
Fundación PROA  
Guillermo Goldschmidt  
Karina Kevorkian

-

*Fotocromía e impresión*  
Proietto & Lamarque  
Buenos Aires, Argentina

-

© de los textos: los autores  
© de las imágenes  
Louise Bourgeois Trust  
Peter Moore: © Estate of Peter Moore  
/ VAGA, NYC (figs. 18, 23, 38, im. XII,  
XIV, XV)

-

Todas las imágenes de obra y las  
palabras de Louise Bourgeois son  
© Louise Bourgeois Trust/  
All works and words of Louise  
Bourgeois are © Louise Bourgeois Trust

**ISBN 978-987-1164-12-7 (colección)**

**ISBN 978-978-987-1164-10-3**

© 2011, Fundación Proa. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este catálogo por cualquier medio o soporte sin la autorización previa de la Fundación

Larratt-Smith, Philip  
Louise Bourgeois. El retorno de lo reprimido / Philip Larratt-Smith ; Donald Kuspit ; Mignon Nixon. - 1a ed. - Buenos Aires : Fund. Proa, 2011.  
308 p. ; 27x19 cm.

ISBN 978-987-1164-10-3

1. Catálogo de Arte. I. Kuspit, Donald II. Nixon, Mignon III. Título.  
CDD 708

Fecha de catalogación: 24/02/2011



## Acerca de la exhibición

*el arte es sacrificar la percepción, para imponer el acto estético de una memoria.*

Charles Baudelaire

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

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

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

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

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

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

Gigantesca e icónica, la araña *Maman*, de 1999, nos da la bienvenida desde la explanada de Proa. Constructiva, amenazante, protectora, *Maman* es una de las imágenes más significativas del universo femenino. La propuesta de la artista de

presentarla en el espacio público, en el espacio de la gran ciudad, es simultáneamente una reflexión, una pregunta y una demanda. Para Fundación Proa es un nuevo desafío expositivo presentarla de la misma manera que lo hicieran Londres, París, Nueva York y Bilbao. Desde la entrada de Proa, *Maman* nos cobija y nos advierte.

Editado en dos volúmenes, el catálogo **Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido** reproduce las obras exhibidas en la muestra, incluye una exhaustiva biografía de la artista y una bibliografía de textos críticos y teóricos. Destacados estudiosos como Elisabeth Bronfen, Meg Harris Williams, Donald Kuspit, Juliet Mitchell, Mignon Nixon, Paul Verhaeghe y Julie de Ganck acompañan y enriquecen el punto de vista del curador, con estudios inéditos enfocados en el valor y la importancia del psicoanálisis en su obra y editados por primera vez en español.

Los escritos psicoanalíticos de Louise Bourgeois son otra clave de acceso a la exhibición. En estos manuscritos -que hasta hoy permanecían inéditos, tanto en español como en su lengua de origen- asoma Louise Bourgeois de manera descarnada, íntima y sorprendente. Los escritos son un recorrido de su propio inconciente, paisaje ignoto que ella explora desde su experiencia psicoanalítica y en el que aparecen los protagonistas de su novela familiar. Apuntes de sueños reveladores, cuadernos de notas, entradas de diario: es la infancia, el presente artístico y las contradicciones de una vida doméstica y una vida profesional. Una escritura que sorprende por su alcance literario y su libertad poética.

Esta única y extraordinaria exhibición fue organizada gracias a un conjunto de voluntades: el Instituto Tomie Othake, de San Pablo, el Louise Bourgeois Studio de Nueva York y Fundación Proa desde Buenos Aires. Gracias a los iniciales esfuerzos de Paulo Herkenhoff por promocionar la obra en nuestro continente, es que hoy, después de un largo tiempo de trabajo, el proyecto de Philip Larratt-Smith para Argentina y Brasil logra consolidarse. Habiendo contando inicialmente con el entusiasmo de Louise Bourgeois, el plan se hizo posible. Y hoy, entonces, la homenajeamos con esta exhibición.

Es inconcebible lograr exhibir este extraordinario cuerpo de obras sin el generoso aporte de Jerry Gorovoy: a él, nuestro profundo agradecimiento. Figura inabarcable, total, Jerry, cuyo peso permanece impreso en muchas de las obras de la artista, mantiene y custodia la memoria de Louise Bourgeois. Su activa y generosa presencia es para este acontecimiento un marco de sabiduría y reflexión. Muchas gracias también a The Easton Foundation, que para ampliar la difusión del pensamiento de Louise Bourgeois, auspicia la edición del volumen de escritos. Y gracias, también, al Louise Bourgeois Studio.

A Bruno Assami y Ricardo Othake del Instituto Tomie Ohtake de San Pablo, y a todo su equipo por su permanente organización y apoyo, muchas gracias.

Una mención especial merecen los directivos de Tenaris, quienes decidieron acompañar esta exhibición tanto en Brasil como en la Argentina, asumiendo el compromiso de difundir una obra capital para la comprensión del pensamiento y el arte actual. Apoyar a Proa en participar de un capítulo central del arte contemporáneo reafirma su inquebrantable voluntad de aliento.

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

**Adriana Rosenberg**

*Presidente*

*Fundación Proa*



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

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

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

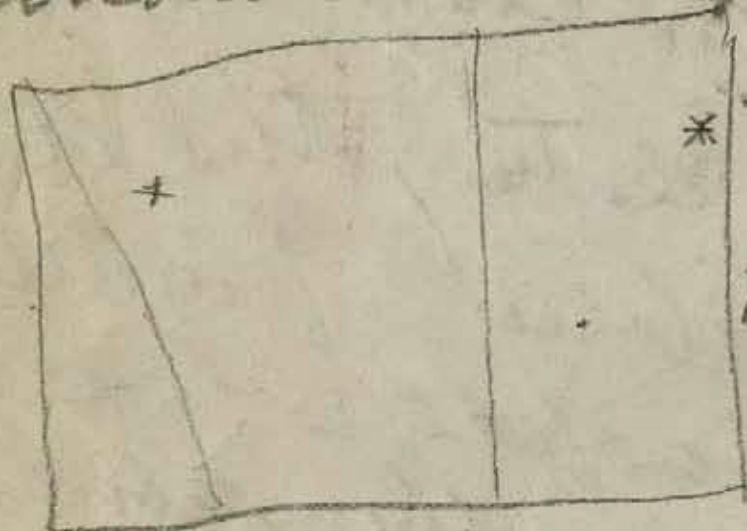
Centro cultural localizado en Sao Paulo, reconocido por la calidad de sus exposiciones nacionales e internacionales y por la producción de conocimiento en las áreas de artes plásticas, arquitectura y diseño, el Instituto Tomie Ohtake celebra finalmente su colaboración con la Fundación Proa, que recibe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

**Instituto Tomie Ohtake**

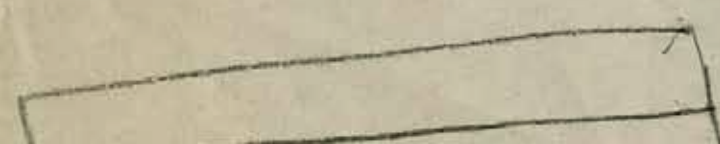
The drawing is the most basic psychological release



The modern artist is caught in a dilemma in that he considers art as a psychological



\* release and at the same time wants to have an audience



## Louise Bourgeois:

### El retorno de lo reprimido

13	<i>Introducción: la escultura como síntoma</i> , Philip Larratt-Smith
23	<i>Louise Bourgeois en análisis con Henry Lowenfeld</i> , Donald Kuspit
37	<i>El niño, el contenedor y el claustro: la vocación artística de Louise Bourgeois</i> , Meg Harris Williams
53	<i>Los celos sublimes de Louise Bourgeois</i> , Juliet Mitchel
77	<i>El retorno de lo reprimido</i> , Philip Larratt-Smith
91	<i>L.</i> , Mignon Nixon
107	<i>En lucha con el padre. Louise Bourgeois y su estética de la reparación</i> , Elisabeth Bronfen
121	<i>Más allá del retorno de lo reprimido: el arte infraterreno de Louise Bourgeois</i> , Paul Verhaeghe y Julie de Ganck
135	<i>La pérdida, el conflicto y su simbolización: el proceso psicoanalítico en el arte de Louise Bourgeois</i> , Donald Kuspit
161	Obras
285	Louise Bourgeois, vida y obra
294	Listado de obras en exhibición
297	Listado de imágenes reproducidas
298	Bibliografía

---

I. *Loose sheet of writing*, c. 1951  
Hoja suelta de escritos

Los epígrafes completos se encuentran en los listados de obras e imágenes reproducidas, pp. 294



## Introducción: la escultura como síntoma

Philip Larratt-Smith

dice Freud=  
el arte es una forma  
de neurosis vs./  
la neurosis es una forma  
de arte – a discutir

Louise Bourgeois, entrada de diario, 4-5 de mayo de 1952.<sup>1\*</sup>

qué corresponde a la escultora y qué  
a su psicoanálisis  
está bien encaminado pero es terrible (electrónica sofisticada)

Louise Bourgeois, nota suelta sin fecha, c. 1986<sup>2</sup>

La obra de arte es apenas acting-out, no comprensión. Si la comprendiéramos, /  
ya no existiría la necesidad de hacer la obra. / El arte es una garantía de cordura,  
no una liberación. Vuelve una y otra vez.

Louise Bourgeois, c. 1992<sup>3</sup>

En 1958, durante su sexto año de análisis con el Dr. Henry Lowenfeld, Louise Bourgeois escribió:

*hay visiones monolíticas cuando uno  
solo puede ver una cosa obsesión, nada entra  
en el campo visual- ni comparación ni revelación.  
la aprensión aprensión, terror, rigidez, nada de dar y recibir,  
la voluntad inflexible y ciega como un robot – es simplemente Miedo.  
Creo que miedo a ser rechazada miedo a fracasar  
[...]  
La muerte es impotencia  
[...] No puedo  
hacerme querer entonces ataco. No puedo  
encontrar la energía para vestirme depresión  
no puedo enfrentar el día. el mundo es gris  
no puedo salir, el mundo está vacío. No puedo  
creer en el mañana. Apago todas las luces  
no puedo soportar mirarme odio a mí misma  
es de noche no puedo conseguir – lo que quiero –  
no puedo cambiarme a mí misma pero puedo darme  
muerte – [...] Todo esto era inconsciente  
y yo vivía la angustia<sup>4</sup>*

Traducción:  
Graciela Speranza

\* Las notas de este ensayo se  
encuentran en la página 19

---

II. *Untitled (With Hand)*, 1989  
Sin título (con mano)

Este fragmento aparece en una de las casi mil notas sueltas encontradas en la casa de Bourgeois en Chelsea en 2004 y 2010. Este conjunto de escritos de la artista –notas de trabajo, registro de sueños y anotaciones para esculturas que datan del período en que se psicoanalizó– vienen a complementar los diarios que llevó durante toda su vida y registran fielmente y con lujo de detalle la relación entre su persona y el mundo exterior. Como el arte de Bourgeois, los escritos confirman sin duda la centralidad de la memoria en su proceso creativo. Si ella misma asociaba la artista a la neurótica es quizás porque los artistas, como decía

Freud de los neuróticos, “sufren sobre todo de reminiscencias”.<sup>5</sup> ¿O será quizás que en el arte de Bourgeois la forma reemplaza al síntoma, según la temprana formulación freudiana de que en los histéricos la sexualidad, la angustia y los síntomas se relacionan? Durante su análisis, Bourgeois no solo aprendió a articular las angustias para las que inconscientemente ya había encontrado forma simbólica en la escultura, sino que alcanzó a través de su arte una lucidez que alimentó su proceso psicoanalítico. Para ella, arte y psicoanálisis se reunían en un continuo verdaderamente simbiótico de “electrónica sofisticada” y se reafirmaban mutuamente.

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

Si el trauma que le produjo la muerte de la madre en 1932 había sido el motivo principal del abandono del estudio de las matemáticas y la filosofía para dedicarse al arte, la muerte del padre en 1951 obró como catalizador de su decisión de iniciar la terapia psicoanalítica.<sup>6</sup> En sus años de juventud, había visto a su madre reparar rasgaduras y agujeros en los tapices que pasaban por el taller familiar en Antony. Bourgeois tomó esta actividad como modelo de las posibilidades restauradoras del arte. En una nota suelta sin fecha escribió: “por qué escultura – porque – las experiencias / alcanzadas trabajando son las más profundas y / más significativas [...] // *La escultura son los otros / o más bien la arcilla son los otros y / el escultor es el yo. son situaciones / concretas y precisas.*”<sup>7</sup> Durante la mayor parte de su vida, el arte fue la forma primordial de reparación psíquica, aunque en el período de depresión más aguda el psicoanálisis obró como sustituto del arte, al tiempo que le ayudó a descubrir cómo seguir haciendo arte. Los escritos psicoanalíticos dan consistencia textual a un período relativamente desconocido entre 1952, cuando todavía componía la serie de sus *Personages* en madera, monolíticos y segmentados, y 1964, año en que exhibió un conjunto de obras recientes en la Stable Gallery de Nueva York.<sup>8</sup> Los textos dejan constancia al mismo tiempo del lugar fundamental que el psicoanálisis ocupa en el desarrollo artístico de Bourgeois, con una riqueza de detalles y una paleta emocional que corroboran la observación de Lucy Lippard: “pocas veces el arte abstracto se informa de modo tan directo y honesto a partir de la psiquis del creador”.<sup>9</sup>

Junto con el marxismo, el otro gran paradigma teórico y práctico del siglo XX, el psicoanálisis se convirtió en lengua franca para la intelectualidad estadounidense en los años treinta y cuarenta. Los artistas del expresionismo abstracto, contemporáneos de Bourgeois, conocían la obra de Freud y Jung y pensaban su arte en relación con el inconsciente y el lenguaje visual del mundo onírico, ideas todas heredadas del surrealismo. Los escritos de Bourgeois, sin embargo, vienen a demostrar que su relación con el psicoanálisis era de otra naturaleza y magnitud. Ningún otro artista quizás ha entablado una relación más profunda con la psicología y el psicoanálisis. Bourgeois creía firmemente

que el artista poseía una vía de acceso privilegiada al inconsciente y una peculiar capacidad para expresar la realidad psíquica esencial en forma simbólica. Consideraba que aunque el proceso de la creación artística no entraña la posibilidad de cura permanente para el artista, podía al menos ofrecerle un alivio momentáneo o una suerte de exorcismo del trauma pasado. Ahondando en la exploración del inconsciente, el artista, paradójicamente, desarrolla la capacidad de crear poderosas imágenes de trascendencia universal. El psicoanálisis y la escultura ofrecen formas diversas del conocimiento que se funden en la práctica artística de Bourgeois.

A propósito de la instalación de sus *Personages*, Rosalind Krauss observó que la “naturaleza del encuentro” era una “proyección del Inconsciente en el espacio de lo real”.<sup>10</sup> Los escritos psicoanalíticos revelan que los rígidos *Personages*, tan sobrecargados en la parte superior que apenas pueden mantenerse en pie y deben atornillarse al suelo, reflejan la fragilidad interna de su psiquis. Como la propia artista, están literalmente tiesos de miedo. Bourgeois dio a estos sustitutos suya naturaleza portátil, volviéndolos así dependientes e inseparables de ella, por lo que pueden interpretarse, en el sentido inverso, como expresión de su miedo al abandono. Los títulos reflejan sus propios estados de ánimo: *Persistent Antagonism* (Antagonismo persistente, 1946-48), *Dagger Child* (Niño-puñal, 1947-49), *The Tomb of the Unknown Child* (La tumba del niño desconocido, 1947-49), *The Observer* (El observador, 1947-49), *The Blind Leading the Blind* (Ciegos que guían ciegos, 1951, im. VII), y así.<sup>11</sup> Estas obras representaban el “duelo” para Bourgeois –no solo por el padre, muerto en 1951, y por los seres queridos que había dejado en Francia cuando emigró a los Estados Unidos en 1938, sino también el duelo por la propia integridad psíquica que se desintegraba–, e incluso quizás el duelo anticipado por ella misma, en tanto no tenía certeza de poder superar la depresión con vida.

Los desarrollos formales de Bourgeois están íntimamente ligados a sus cambiantes estados de ánimo, tal como se refleja en las notas que escribió durante el análisis.<sup>12</sup> De los monolitos fálicos pasó a las obras segmentadas y apiladas, un cambio que puede vincularse a su propio temor a la fragmentación y también a la deconstrucción que emprendía durante el análisis. Durante el proceso psicoanalítico se entrelazan recuerdos recuperados, rastros de la memoria, elementos oníricos y actos fallidos para reconstruir la etiología de la neurosis. Así como el analista intenta quebrar las resistencias internas del analizando para que aflore lo reprimido, Bourgeois quebró la forma aparentemente acabada e irreductible de los monolitos y la reemplazó por un *assemblage* de elementos que giran en torno a un eje central vertical, y resultan por lo tanto susceptibles a reconfiguraciones, reordenamientos y ajustes.<sup>13</sup> Bourgeois les asignaba significados simbólicos a estas propiedades formales:

*El carácter dramático de la estatua de madera negra surge de 1º) la verticalidad indica un esfuerzo o impulso o expulsión del ello –  
2º) las horizontales son como “detenciones”, verificaciones, preocupaciones, convencionales, un esfuerzo por frenar los instintos representación de un conflicto interno.*<sup>14</sup>

Los conflictos interiores provocan un retraimiento (si no una regresión) en acciones simbólicas que producen placer intenso. Acumular y apilar son actividades terapéuticas, como jugar con una sarta de cuentas o rezar el rosario.

La muestra de 1964 en la Stable Gallery marcó el regreso de Bourgeois al mundo del arte después de un intervalo de once años. Las obras producidas durante este período de alejamiento e introspección presentan formas aparentemente amorfas en yeso y látex, piezas de exteriores crudos e interiores intrincados. Algunas esculturas de yeso poseen una forma espiralada exterior (*Labyrinthine Tower*, Torre Laberíntica, 1962, fig. 11), mientras que en otras, que parecen replegarse sobre sí, el motivo de la espiral informa una especie de esqueleto interno o andamiaje (*Lair*, Guarida, 1962, fig. 14):

Debatiéndose entre la violencia y la ternura –  
la escultura *retorcida* es la violencia [...]  
en una pieza el interior es violento  
la superficie es tranquila y envolvente<sup>15</sup>

Estas guaridas, como las llamaba Bourgeois, semejan caparazones o capullos animales, estructuras para ocultarse y protegerse. Surgen en ellas formaciones de plástico y resina que sugieren una metamorfosis congelada en el tiempo. De estos paisajes blandos emergen protuberancias y coágulos que se extienden y a veces penetran en la superficie como una descarga de excitación. Bourgeois caracterizó al inconsciente como “de tono volcánico”<sup>16</sup>, y estas erupciones de magma y lava que fluyen resultan análogas a los “síntomas” que “representan la irrupción de los instintos rechazados [...] a pesar de la voluntad dominante del yo”<sup>17</sup>: el ineluctable retorno de lo reprimido. El proceso de verter el material durante la realización de la obra introduce un elemento de azar que expresa aceptación: aceptación del destino, de las fuerzas que están más allá de su control, y de la pasividad como condición deseable.<sup>18</sup>

es como hacer hilas – ir  
de una semi rigidez a una consistencia  
blanda y consistente – *Me gustaría*  
ser como agua o mejor como  
leche – completamente vertible  
ahora soy más bien como  
una piedra pero como arena o  
como un plato lleno de  
grumos – qué se hace con los  
grumos.<sup>19</sup>

Con el tiempo, sus “grumos” se irán definiendo como órganos sexuales en *Sleep* (Sueño, 1967), *Janus* (*Jano*, 1968), *Fillette* (Niñita, 1968, im. XV), y *Le Trani Episode* (El episodio Le Trani, 1971, fig. 38).

El período psicoanalítico,<sup>20</sup> se diría, concluye con el descubrimiento catártico de *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre, 1974). Mezcla de guarida y de paisaje blando monumentalizado, la escena teatral está bañada por una luz roja y tachonada de protuberancias bulbosas de látex, que emergen desde arriba y desde abajo. De una estructura cavernosa de paño oscuro asoma un elemento figurativo de látex, cubierto con montículos más pequeños, que a su vez se abren en patas de animales. Según la explicación de Bourgeois, la obra recrea una fantasía infantil de venganza, una rebelión contra el padre que alardea y se jacta en la mesa familiar, y a quien, exasperada, desmiembra y devora. Pero este acto de venganza puede entenderse también, desde otra perspectiva, como una defensa contra “el pasado” que “se come el presente”:<sup>21</sup>



*Fijar el ahora; tenerle miedo por lo tanto  
matar el momento presente por lo tanto  
quizás ambos  
[...] mi niñez está  
sexualizada por completo y mi deseo de recrear  
reencontrar el pasado es constante, buscar  
buscar buscar para reencontrar el pasado<sup>22</sup>*

Bourgeois debe matar al padre psicológicamente como castigo por sus transgresiones para poder renunciar al pasado. Pero los escritos demuestran que al mismo tiempo desea revivir el pasado y la aterroriza perderlo. (“Es que para cierta gente el pasado tiene tanto atractivo y tanta belleza...”) <sup>23</sup> De modo similar, la hostilidad hacia el padre es en realidad una suerte de pantalla del amor que le profesa. La pérdida del objeto amoroso y el miedo al abandono son vividos como una castración que solo puede evitarse mediante el asesinato. “En mi arte soy la asesina”, ha dicho Bourgeois. <sup>24</sup> En su arte les hace a otros lo que cree que le han hecho a ella.

En el reino visual de Bourgeois, cada cosa posee la apariencia formal de su opuesto. Las formas pendulares como de pechos, dispuestas en un interior ahuecado como un orificio, expresan el deseo de volver al útero y reunirse con la madre perdida. Más aún, ser “comida” por la madre o “comer” al padre son actos cargados de fuertes matices sexuales e incestuosos. La tensión de toda la obra de Bourgeois reside en las contradicciones irresueltas e irresolubles entre pares de opuestos –masculino y femenino, consciente e inconsciente, pasado y presente, activo y pasivo, interior y exterior, placer y displacer– que no pueden separarse, como la mente no puede separarse del cuerpo:

*ecuación de sexo y muerte Nunca es mi  
turno. Temo que sea mi turno.  
[...]  
Esta ecuación de coito y muerte  
debería poder esclarecerse para  
muchos sueños  
comer matar devorar – gozar  
matar a la madre incorporar al padre tomar  
su fuerza y que me maten como castigo<sup>25</sup>*

—

Esta muestra de Louise Bourgeois es la primera en muchos sentidos: la primera en Buenos Aires, la primera gira de una muestra retrospectiva de su obra en Sudamérica, la primera investigación de la relación de su obra con el psicoanálisis, y la primera publicación de una selección de sus escritos psicoanalíticos recientemente descubiertos. Con respecto a esta última, estoy convencido de que marcará un hito fundamental en la recepción de su obra. Bourgeois tiene ya un lugar asegurado como artista de primer orden y como una de las voces definitivas del arte del siglo XX. Es de esperar que esta muestra y la publicación de su singular contribución al campo del psicoanálisis y, más específicamente, a la teoría de la creatividad, alcance el mismo reconocimiento.

Jerry Gorovoy ha sido una presencia insoslayable en este proyecto desde el comienzo. Merecidamente, Bourgeois solía llamarlo su *éminence grise*. Su paciencia, sabiduría e incomparable experiencia sobre la obra de Bourgeois han sido una contribución invaluable. Wendy Williams, Directora Ejecutiva del Estudio Louise Bourgeois, hizo que todo corriera sobre ruedas y me recordó una

vez más cuán justo es el reconocimiento que ha alcanzado como modelo de profesional en su tarea. Mi profundo agradecimiento para ella y para todo el equipo del Estudio Louise Bourgeois: Richard Bruce, Beth Higgins, Dolores-Emma Olson, y Johee Kim. Maggie Wright merece una mención especial por su incansable trabajo de preparación, corrección y edición de los ensayos especialmente escritos para este volumen. En relación a los textos quisiera mencionar también a Brigitte Cornand, Jean Frémon, Richard Sieburth, y Françoise Gramet. Por último, quisiera agradecer a los hijos de Louise, Jean-Louis Bourgeois y Alain Bourgeois, como así también a la Easton Foundation.

Los ensayos de Elisabeth Bronfen, Donald Kuspit (una colaboración doble en su caso), Juliet Mitchell, Mignon Nixon, Paul Verhaeghe & Julie de Ganck, y Meg Harris Williams publicados en este volumen representan en todos los casos contribuciones únicas para la comprensión de la obra de la artista. Considerando la talla intelectual de los autores, no exagero si digo que me honra haber podido reunir sus trabajos en este volumen. La extraordinaria sensibilidad y fidelidad de las traducciones de Graciela Speranza, Marcelo Cohen y Martín Schifino han captado maravillosamente el sentido de los originales. Jaime Arrambide nos ha dado una excelente traducción de los escritos psicoanalíticos de Bourgeois.

Conversé por primera vez con Adriana Rosenberg sobre la idea de una muestra de Bourgeois hace seis años y quedé inmediatamente impresionado por su pasión y su compromiso. Sin su experiencia y entusiasmo esta muestra no hubiese sido posible. Quiero agradecer también a Ricardo Ohtake y Bruno Assami del Instituto Tomie Ohtake de San Pablo, que compartieron la responsabilidad de la dirección de esta gira, como así también a Carlos Alberto Gouvea Chateaubriand del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro. Para Guillermo Goldschmidt, Aimé Iglesias Lukin, Camila Jurado, y Pablo Zaefferer de la Fundación Proa, y también para el Instituto Tomie Ohtake, todo mi agradecimiento.

Esta gira sudamericana no podría haberse realizado sin la guía generosa de Paulo Herkenhoff, uno de los dos principales animadores de este proyecto. El otro, Donald Kuspit, ha compartido conmigo su portentoso conocimiento del psicoanálisis, el arte y sus intersecciones con inagotable generosidad, y por lo tanto ha enriquecido este proyecto enormemente.

Louise Bourgeois murió el 31 de mayo de 2010. Cualquiera que la haya conocido podría dar fe de que era una artista auténticamente original, de una energía y un empuje tales que pensamos que viviría por siempre. Durante la última década de su vida, tuve el privilegio de compartir con ella muchos momentos, y sé que estaba intrigada, perpleja y fascinada con la perspectiva de esta muestra y la publicación de sus escritos psicoanalíticos. Solo me cabe esperar que este proyecto le haga justicia y honre su memoria.

## Notas

- 1 LBA-1952.
- 2 LB-0506. El texto está escrito en forma de espiral laxa.
- 3 En conversación con Jerry Gorovoy (LB-0837).
- 4 LB-0008 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 5 Breuer, Josef y Freud, Sigmund, *Studies on Hysteria* [1895], trad. James Strachey, Nueva York, Basic Books, Inc., 1955, p. 7. (En español: "Estudio sobre la histeria", en *Obras Completas*, Tomo 2, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.)
- 6 Su matriz motivacional toma la forma del quiasmo. "Heredé la racionalidad de mi madre y el corazón enfermo de mi padre", afirma Bourgeois (Louise Bourgeois, "Self-Expression Is Sacred and Fatal", en Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zürich, Ammann Verlag, 1992, p. 185): juzgaba a su madre racional y reservada y a su padre expresivo e indulgente consigo mismo. Aún así, cuando murió su madre abandonó las certezas de las matemáticas y las estructuras lógicas de la filosofía por la expresión personal del arte, en un movimiento hacia la identificación paterna; y cuando murió su padre volvió al autoexamen racionalista del psicoanálisis, en un movimiento hacia la identificación materna. Toda su obra oscila entre estas dos identificaciones. De ahí la fuerte identificación materna de las obras tardías, incluida *Maman* (Mamá, 2008, fig. 83) y las obras en tela.
- 7 LB-0630 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 8 Bourgeois continuó escribiendo asiduamente en sus diarios, en notas sueltas, cuadernos de notas, e incluso en el frente y en el reverso de sus dibujos. Escribió también cuatro artículos para *Artforum* ("Child Abuse" en diciembre de 1982, "Freud's Toys" en enero de 1990, "Obsession" un artículo sobre Gaston Lachaise, en abril de 1992, y "Collecting: An Unruly Passion" en el verano de 1994, todos de orientación psicoanalítica), y concedió muchas entrevistas durante su vida en las que conversó con Donald Kuspit, Christiane Meyer-Thoss, y otros.
- 9 "From the Inside Out", en *Artforum*, n° 13, marzo de 1975, p. 27; citada en Wye, Deborah, *Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982, p. 29.
- 10 "Magician's Game: Decades of Transformation, 1930-1950", en *200 Years of American Sculpture*, Boston, David R. Godine, con el Whitney Museum of Modern Art, Nueva York, 1976, p. 168; citada en Wye, *op. cit.* p. 20.
- 11 Algunos eran de madera al natural, otros estaban pintados con toques de azul de Prusia y otros estaban pintados de negro con toques rojos. Formalmente, las esculturas guardan relación con el lenguaje del expresionismo abstracto que reinaba en la escena del arte por entonces y con los tótems primitivos.
- 12 Alternando entre un material y otro, entre objetos minúsculos e instalaciones de gran tamaño, su arte fue evolucionando desde la rigidez a la flexibilidad, la liquidez y la blandura. Esta evolución de las obras se corresponde con el deseo de Bourgeois de liberarse: "*Perdonar todo significa que hemos comprendido / La meta es perdonar para liberarnos – para comprender / es solo un medio – analizar para poder / digerir.*" (LB-0412, nota suelta sin fecha, c. 1965.)
- 13 Evocan las listas de reproches, quejas, y síntomas somáticos, las conjugaciones de verbos y permutaciones de frases que se encuentran en los escritos.
- 14 LB-0234 (nota suelta sin fecha, c. 1961).
- 15 LB-0165 (nota suelta sin fecha, c. 1962).
- 16 La cita completa: "El inconsciente es de tono volcánico y sin embargo no puedes hacer nada con él. Es mejor ser amigable con él, aceptarlo, o amarlo si puedes, porque podrás sacar lo mejor de ti. Nunca se sabe", en Wye, *op. cit.* p. 72.
- 17 Fenichel, Otto, "Psychoanalytic Method", en *The Collected Papers of Otto Fenichel*, Fenichel, Hanna y Rapaport, David (eds.), Nueva York, W. W. Norton & Company, 1953, p. 320. (En español: *Teoría psicoanalítica de las neurosis*, Barcelona, Paidós, 1984.)
- 18 Su afición por la técnica de húmedo sobre húmedo en las témperas rojas y azules que hizo entre 2007 y 2010 marca una vuelta a esta tendencia.
- 19 LB-0247 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 20 Llamo psicoanalíticas a las obras hechas entre 1952 y 1974, porque coinciden con el período de análisis más reconcentrado. Las obras posteriores a 1974 funcionan más bien como crítica: el par de celdas *Red Room* (Cuarto rojo) puede leerse como una crítica de la escena primaria, *Arch of Hysteria* (Arco de histeria, 1993, fig. 46) como una crítica de Charcot, etc. Característicamente, los escritos reflejan este cambio (ver nota 4). Con todo, considerando que la frecuencia de las visitas a Lowenfeld disminuyó después de 1967, y solo volvió a aumentar cinco años más tarde después de la muerte de su esposo en 1973, y que Bourgeois seguiría en contacto con Lowenfeld

Todas las citas marcadas como "LB" o "LBD" refieren a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

hasta la muerte de éste el 5 de agosto de 1985, las categorizaciones precisas resultan finalmente un tanto arbitrarias.

- 21 LB-0242 (nota suelta sin fecha, c. June 1964).
- 22 LB-0175 (23 de febrero de 1960).
- 23 "Child Abuse", en *Artforum*, vol. 20, n° 4, diciembre de 1982, pp. 40-7; reproducido en *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 133.
- 24 LBD-1992 (30 de abril de 1992).
- 25 LB-0230 (nota suelta sin fecha, c. 1959).





## Louise Bourgeois en análisis con Henry Lowenfeld

Donald Kuspit

Louise Bourgeois (1911-2010) se psicoanalizó con Henry Lowenfeld (1900-1985) durante treinta años (1952-1982). Los sesenta encuentros del primer año dan cuenta de un análisis “profundo”, los veintiocho del segundo sugieren más bien una terapia psicoanalítica, y los cinco únicos encuentros del cuarto parecen indicar que su yo estaba lo suficientemente fortalecido como para arreglárselas por sí sola, con unas pocas sesiones de mantenimiento. Que en 1973 los encuentros fueran veintitrés y dieciocho en 1975 indican períodos de crisis, en los que necesitaba atención más sostenida. Bourgeois recurría a él en momentos de gran necesidad emocional y Lowenfeld siempre estaba allí para atenderla. Bourgeois era una persona abierta al psicoanálisis y analizable, aunque debía ser lo que hoy llamaríamos una “paciente difícil”; había leído mucha literatura psicoanalítica e incluso había considerado la posibilidad de tomar cursos de grado en psicología y sociología en la Universidad de Nueva York. Quería ser profesora y enriquecer la comprensión de su propio proceso creativo y de su arte, dedicado, como ella misma lo reconocía, a sus problemas emocionales, que consideraba insolubles.

A pesar de una aparente necesidad imperiosa de sostén y de sus muchas resistencias, alcanzó a apreciar las interpretaciones de Lowenfeld y desarrolló una capacidad para interpretarse y comprenderse que excedía el mero registro de sus sentimientos turbulentos, como lo demuestran las entradas en sus primeros diarios. Muchas de las percepciones sobre su propia psicología que aparecen en las entradas en los últimos diarios derivan de Lowenfeld o son inspiradas elaboraciones de sus interpretaciones. La experiencia con Lowenfeld la convirtió en una persona más autorreflexiva que egocéntrica, ya no solamente fascinada consigo misma sino deseosa de entenderse. Era una persona particularmente obsesiva y a veces fóbica, y la obsesión con el psicoanálisis le permitió lidiar con sus obsesiones y fobias, aunque siguió siendo obsesiva –y, por fortuna para su salud mental, obsesivamente creativa– hasta el fin de su excepcionalmente larga vida. Hay una clara veta maníaca en sus impulsos creativos, se diría, en parte quizás como un modo de lidiar con la depresión, muy presente en sus diarios. (El placer intenso que le producía el color parece haber sido su mayor defensa contra el dolor de la depresión.)<sup>1\*</sup>

Bourgeois era muy propensa a los ataques de ansiedad, incluso de ansiedad de aniquilación –un sentimiento frecuente de no ser nada (a menudo resistido por un sentimiento de omnipotencia) a veces acompañado de ideación suicida–, y mantenía relaciones objetales difíciles, tanto en su familia de primer grado como en la familia que formó después de casarse. (A fines de los 50 la familia buscó apoyo terapéutico grupal, y las difíciles, por no decir beligerantes, relaciones –y actitud– de Bourgeois con su marido, el gran historiador del arte Robert Goldwater, se documentan en los diarios.) Bourgeois era la hija favorita, si no la malcriada de la familia, y siguió siendo narcisista, indulgente y objeto de trastornos emocionales durante toda su vida, egocéntrica al extremo de encontrar gran dificultad para sentir “compasión”, incapaz de sentirse “responsable”, para usar sus propias palabras, ante y por los otros, por más duramente que lo intentara. Sin duda era ese el motivo de su casi intolerable sentimiento de culpa y de la dureza del juicio sobre sí misma. Era muy susceptible, extremadamente irritable e irritante con los demás. Proyectaba su ansiedad en los otros,

Traducción:  
Graciela Speranza

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 33

---

IV. *Cell (The Last Climb)*, 2008  
Celda (la última escalada)

hasta contagiársela. No podía librarse completamente de la ansiedad –que a veces bordeaba el pánico– sino a través del arte, pero entonces el arte, por más implacable que fuera la búsqueda, solo le permitía una descarga momentánea, aunque la descarga cobrara la forma sostenida de un objeto social estable, si bien retorcido (literal y figurativamente), que bien podría ser una definición de la obra de arte. Se podría decir que mientras sus obras son como entradas de diario con formas permanentes, impersonales y a la vez personales, las entradas en el diario, profundamente personales y limitadas en el tiempo –de hecho equivalentes a las notas de un proceso psicoanalítico–, solo tienen valor permanente como documentos psicoanalíticos. Como para Picasso, el arte era “autobiografía” para Bourgeois, y su escritura autobiográfica artística posee la cualidad de la poesía original.

Pero era a través de las artes visuales que Bourgeois sacaba mayor provecho a sus problemas emocionales. Hacer arte importante la hacía sentir importante como persona, y por lo tanto menos problemática para sí misma. Hacer buen arte compensaba el hecho de considerarse una mala persona –sus diarios están repletos de reflexiones sobre lo que juzgaba su “maldad” (una mala muchacha, una mala esposa, una mala madre, una mala amiga, etc.)– y, sobre todo quizás, la hacía sentirse socialmente “aceptable”.<sup>2</sup> Pero nunca se sentía totalmente aceptable, ni siquiera cuando intentaba hacer lo socialmente correcto, respondiendo a las expectativas y normas sociales. Creía quizás que el psicoanálisis la ayudaría a convertirse en una persona “aceptable”, capaz de adaptarse, pero afortunadamente Lowenfeld –un marxista judío que emigró de la Alemania nazi a los Estados Unidos, un médico socialista no conformista (miembro de la *Verein Sozialistischer Ärzte*) que escribió sobre el antisemitismo patológico de Hitler– no tenía ideas preconcebidas sobre lo que significaba ser socialmente aceptable. Lowenfeld no era bienvenido ni encajaba en la Alemania nazi y, como Bourgeois, sabía bien qué significaba ser un “inadaptado” social. Si las victorias artísticas que acompañaron y siguieron su tratamiento psicoanalítico indican algo –sus estatuas de mármol son en este sentido algunos de sus frutos más maduros, con una solidez y una determinación que revela la nueva fuerza de su yo (esculpir las por cierto exigía una gran fuerza física)–, es que Lowenfeld la alentaba a que siguiera su propio camino en el arte, aprobando de hecho su independencia creativa, en tiempos en que su arte no era precisamente bienvenido en la escena artística de Nueva York (dominada por el expresionismo abstracto cuando ella empezó a analizarse, el arte pop y el arte conceptual en los años 60 y 70). Bourgeois nunca se adaptó a los modelos existentes, sino que emprendió su propio camino anticonformista, anómalo podríamos decir. Su arte es en términos generales modernista e incluso una síntesis de algunas ideas “experimentales” sobre el arte, un motivo más para entender por qué se resiste a las categorías y las etiquetas, y sobre todo a la apropiación simplista en términos de arte feminista antimachista, una reducción a la ilustración de una ideología que traiciona su intensidad emocional, su complejidad psicodinámica y, más precisamente, el amor y el odio destructivo hacia su padre, una figura fuerte, sexualmente atractiva y envidiable.

Bourgeois se volvió dependiente de Lowenfeld y del psicoanálisis como artista y como persona. Cuando afirma que “el arte es una garantía de cordura”<sup>3</sup> –una idea que se remonta a los románticos y los simbolistas, fascinados por los sueños, las enfermedades mentales (este origen “romántico” puede rastrearse en los retratos de enfermos mentales de Géricault y en su propia enfermedad mental que lo llevó a buscar tratamiento médico) y el inconsciente (asociación explícita en las consideraciones de Redon sobre el inconsciente como fuente de



inspiración para el artista, más tarde parte del credo simbolista)– quiere decir que Lowenfeld y el psicoanálisis la mantuvieron cuerda. Bourgeois ha dicho que su arte era en principio psicoanalítico, es decir, una suerte de trabajo de autoanálisis y autoterapia a través de un medio. Encontraba en el arte el placer que no se permitía muy a menudo en la vida, por más doloroso que resultara el trabajo artístico, un trabajo psíquico muy duro. Sus obras, en cualquier medio, son síntomas de su sufrimiento, aún cuando lo trascienden corporizándolo; quizás su arte trata fundamentalmente sobre el yo corporal, el primer yo para Freud, en la medida en que su inestabilidad mental se relacionaba estrechamente con su dificultad para alcanzar una comprensión cabal del cuerpo, aceptándolo como un todo coherente, como resulta de su frecuente énfasis infantil, por no decir fetichización de objetos parciales en muchas de sus obras. La fetichización oculta el hecho de que lo que vemos es un cuerpo desintegrado –fragmentos corporales que no alcanzan a conformar un cuerpo confiable y firme–, confirmado por el hecho de que Bourgeois somatizaba sus conflictos, tal como se desprende del reconocimiento de su histeria y la propia interpretación de sus recurrentes problemas digestivos. Si, tal como ha dicho, no hay conflicto ni diferencia esencial entre el arte y la vida, luego su arte es el registro de sus sentimientos y sus consideraciones sobre la vida y no difiere, en principio, de su vida. Bourgeois vive para hacer arte y hacer arte es vivir. El arte no es solo una forma de mantener la cordura sino también un modo de sentirse viva, el principal de su vida, mucho más que la agresión, a la que era propensa, o el sexo, que parecía resultarle placentero, a juzgar por muchas de sus obras.

Incapaz de captar la integridad de su propio cuerpo, tenía que hacer arte para alcanzarla. Falto de integridad, a su cuerpo le costaba conciliar el sueño, descansar en paz como hubiese deseado; era propensa al insomnio y temía la incontinencia nocturna. Incapaz de regular el cuerpo –salvo el cabello, que podía cepillar y controlar–, no siempre podía controlarse a sí misma, razón por la cual raramente estaba en paz consigo misma. Como se desprende de la lectura de sus diarios, luchaba permanentemente para poder controlarse, presa de la dificultad para controlar sus impulsos. A menudo los exteriorizaba en la imaginación y a veces en público; pero su arte, como sus diarios, es profundamente reflexivo, aunque de modo inconsistente. Bourgeois parece haber sido la misma niña testaruda –quizás incluso la niña “imperiosa” de Freud– hasta el fin de sus días. La tan mentada cualidad infantil de sus obras así lo sugiere: hechas desde el punto de vista de un niño, parecen ejemplificar la idea de Baudelaire de que solo el niño es capaz de mirar la vida con ojos nuevos. La fresca renovadora de su obra lo confirma. Confirma también –he aquí mi punto de referencia a Géricault, Redon y Baudelaire– que se encuadra claramente en la tradición del modernismo francés. Bourgeois continúa y redefine ideas del arte del siglo XIX –el uso del color del impresionismo y del simbolismo– y las combina al mismo tiempo con ideas del siglo XX del expresionismo, la abstracción y el surrealismo, el *dernier cri* del simbolismo romántico francés. La ambición de esos movimientos estéticos era traer a la conciencia el inconsciente o, tal como lo formulaban los simbolistas, volver visible lo invisible y tangible lo intangible (el surrealismo abraza explícitamente el modelo topográfico de la mente de Freud, y el impresionismo, si se quiere, trae incluso a la conciencia el poder inconsciente del color, su efecto fascinante e hipnótico en nuestra psiquis y su relación con nuestros más íntimos estados de ánimo), y por lo tanto el arte de Bourgeois representa la gran culminación de esa tradición.

No solo el psicoanálisis incidía sobre la salud mental de Bourgeois, sino también el hecho de que su arte estaba firmemente arraigado en el modernismo “clásico” francés y, en términos más amplios, en el modernismo europeo.

Bourgeois es una de las grandes articuladoras de uno de los problemas centrales de la modernidad: la supervivencia psíquica. Como lo señala el psicoanalista Heinz Kohut, el verdadero artista moderno comprende como nadie en la modernidad, intuitivamente, el debilitamiento y la fragmentación del yo, su carácter problemático. Bourgeois no tenía que simular los malos sueños, como los surrealistas. Ningún simbolista romántico ni surrealista abstracto expresa y comunica de modo tan convincente como Bourgeois el carácter problemático del yo, un yo que se desmorona o sufre un colapso, un yo vacío y por llenar, siempre carente de algo: sus diarios hablan una y otra vez del sentimiento de vacuidad, de ser un vacío, que el núcleo hueco o el vacío que está en el centro de sus espirales paradójicamente transmite. La concentración de sus esculturas es epítome de una suerte de experiencia muy aguda de la problemática de su yo, emblemáticamente moderno.

En *Passage Dangereux* (Pasaje peligroso, 1997) –título que entre otras cosas refiere probablemente al “pasaje peligroso” a través del inconsciente que implica el psicoanálisis–, dispuesta a un lado del corredor central, en una de las cámaras o “celdas”, como Bourgeois solía llamar a estas unidades de espacio minimalistas (paradójicos espacios público-privados, abiertos al voyeurismo de los espectadores pero emocionalmente encerrados en sí mismos, como sus espirales, símbolos de contención y a la vez abiertos al mundo), aparece una silla eléctrica (“asiento caliente”) que puede entenderse como la silla del psicoanalista y también la de Bourgeois, y sugiere por lo tanto que Bourgeois se identificaba con Lowenfeld. Lowenfeld era la figura faltante y eventualmente la más necesaria en su vida –una persona de la que siempre dependía y en la que podía confiar, por más emocionalmente distante e invisible que estuviera, simbolizada en la silla vacía (aunque el vacío expresa también su sentimiento suicida de vacío)–, capaz de reemplazar a todas las otras figuras primarias como el otro más significativo en su vida y, secreta e indirectamente, en su arte. Bourgeois lo había internalizado y su arte había internalizado el psicoanálisis. Las otras figuras primarias de su vida –los miembros de su primera y de su segunda familia– quedan relegadas a un espacio periférico, en el que la disposición de las sillas sugiere un encuentro familiar, pero también una terapia de grupo. Las sillas están dispuestas armoniosamente, como si compensaran así su desequilibrio personal, y pudieran mostrar que finalmente “pertenece” a un grupo y era socialmente “aceptable”. Lowenfeld llenó el vacío que ella creía ser, como el único objeto claramente benéfico en su vida, por más duramente que Bourgeois a veces lo tratara, como ella misma lo admite en sus diarios. El escenario clínico se transformó en un estudio sustituto, “un lugar donde la destrucción está permitida”,<sup>4</sup> e incluso, se diría, la autodestrucción está permitida, y como tal en un lugar –¿un corralito?– donde el “mal comportamiento” de una niña traviesa era permitido y tolerado, con la esperanza de que pudiera superarlo con la edad.

Lowenfeld era el analista apropiado para ella: un colega más joven lo describe como “totalmente humano” más que “altivo y poderoso”,<sup>5</sup> que era el modo autoritario con el que muchos psicoanalistas solían presentarse. Era “básicamente un freudiano tradicional”,<sup>6</sup> si bien un tradicionalista “avanzado” en la medida en que adhería a la psicología del yo –la atención central al yo y sus defensas era la línea dominante del psicoanálisis estadounidense en los 50–, pero era también un freudiano izquierdista, que se resistía a la así llamada “mercantilización del psicoanálisis en los Estados Unidos de América”,<sup>7</sup> por considerarla una práctica humanista por más clínicamente precisa que fuera. Pero sobre todo, y especialmente para Bourgeois, cuyo arte, en una de sus tantas dimensiones, puede ser considerado como una instancia de cruce intercultural,

híbrido de simbolismo francés y expresionismo abstracto estadounidense (la espiral es en este sentido una suerte de gran gesto expresionista aerodinámico, que perfora y puntúa el espacio real con su abstracción), Lowenfeld “reconocía claramente la influencia que la sociedad tenía en la psicología individual”. Era un adelantado para su tiempo en tanto “no podía considerar a la persona aislada de su cultura”.<sup>8</sup> En un intercambio capital con Otto Fenichel, su mentor y el más destacado psicoanalista freudiano en Europa y luego en el Instituto Psicoanalítico de Nueva York en el que ambos trabajaban (el primer instituto psicoanalítico de los Estados Unidos y hasta hoy el principal instituto freudiano), Lowenfeld sostiene: “Así como los instrumentos [*Werkzeuge*] de desarrollo social se transforman en los sueños en símbolos del inconsciente, también los objetos y los sucesos del mundo exterior, aparentes proyecciones del inconsciente, deben ser considerados históricamente”. Fenichel da una respuesta clásicamente freudiana: “Las condiciones sociales caóticas no crean personalidades caóticas, pero los objetos y sucesos que son proyecciones del inconsciente pueden volverse tan caóticos como el inconsciente”. Y agrega: “las personas narcisistas y dependientes temen [...] la castración y el abandono [...] más que ninguna otra cosa”, aún más que “las tentaciones sadomasoquistas, proyectadas en las máquinas industriales, aviones y bombas”.<sup>9</sup> (Cabe notar que Lowenfeld comenzó su propio análisis –de rigor para todos los psicoanalistas– con Sandor Rado, miembro también del Instituto Psicoanalítico de Nueva York, y prosiguió con Fenichel, una muestra de la necesidad de Lowenfeld de separarse y diferenciarse de Fenichel, como una forma necesaria de rebelarse contra el padre para pensar por su cuenta y resolver su Edipo negativo.)

La personalidad caótica de Bourgeois, ¿era producto del caos social que sufrió muy joven durante la primera guerra, con sus máquinas industriales bélicas, sus aviones y sus bombas, y en la que su padre estuvo al borde de la muerte? ¿O revela más bien el caos innato de su inconsciente, del que era tan consciente y la volvía tan autoconsciente aunque minara su sentido del self? Con penetrante agudeza conecta ese caos a sus diarreas,<sup>10</sup> confirmando su temperamento “interior”. Cabe notar que Lowenfeld fue uno de los primeros psicoanalistas que escribió sobre la extremadamente relajada –diarreica– “sociedad permisiva” estadounidense, y también sobre la mentalidad de la “sociedad autoritaria” de la Alemania nazi, y propuso que la primera resultaba de la relajación, si no de la laxitud del superyó, y la segunda de su rectitud y rigidez. La diferencia entre ambas parece reflejarse en el carácter contradictorio de la psiquis y el arte de Bourgeois, su tendencia al caos y la flexibilidad, compensada por su tendencia a la estructura fija.

Que Lowenfeld fuera europeo (“extranjero”) como Bourgeois, no parece un detalle menor, y sugiere más bien que tenían una base social común y expectativas culturales similares –aunque él fuera un judío alemán y ella una católica francesa, y Francia y Alemania (y los judíos y los católicos) fueran enemigos tradicionales–, motivo quizás de la lucha destructiva y autodestructiva de Bourgeois con Lowenfeld, “extrañamente” familiar para ella por otra parte, considerando que también su esposo era un judío alemán. El bisabuelo materno de Goldwater, Hirsch Aub, era el director rabínico de una sinagoga de Munich. Los intereses centrales de Lowenfeld eran la literatura y la historia del arte –sólo más tarde se dedicó a la medicina y a la neurología en particular–, lo que lo acercaba a Goldwater, razón por la cual el “matrimonio” emocional de Bourgeois con Lowenfeld guardaba cierta afinidad con el matrimonio literal con Goldwater. Ambos duraron bastante. Tampoco parece menor el hecho de que Lowenfeld y Bourgeois eran personas desplazadas, algo que los reunía además de que los dos

habían emigrado a los Estados Unidos en el mismo año, 1938. (Lowenfeld emigró con su esposa Yela, una pediatra con formación psicoanalítica, y el hijo de ambos Andreas.) Ninguno de los dos encajaba del todo en la sociedad estadounidense, del mismo modo en que el psicoanálisis no encaja del todo en el arte. Ambos estaban centrados en Nueva York en el período en que Bourgeois se analizó con Lowenfeld, aunque a la larga ampliaron su radio de acción, a veces a costa de cierta superficialización durante el proceso, quizás porque los dos aceptaban la presión americana hacia la popularidad, en la medida en que la popularidad les garantizaba la aceptación, aunque rebajara la importancia del trabajo. La profundidad y la complejidad se sacrificaban en aras del éxito, aunque Lowenfeld y Bourgeois nunca sucumbieron al aplanamiento que requería la popularidad, sino que conservaron el carácter dialéctico del pensamiento, y estaban dialécticamente unidos a través de la terapia. (Bourgeois deja constancia de su miedo al éxito,<sup>11</sup> como si temiera que pudiera restarle independencia y creatividad, en virtud de la exigencia de cierta conformidad y autotipificación.)

Lowenfeld estaba dividido entre Alemania y los Estados Unidos y, aunque fue invitado a volver a Alemania después de la guerra como director del Instituto Freudiano de Frankfurt-am-Main –un cargo muy prestigioso en el principal instituto psicoanalítico de la Alemania de posguerra, conocido, como Lowenfeld, por su integración de psicología y sociología– rechazó el ofrecimiento. Algunos miembros de su familia habían sido asesinados durante el Holocausto, y su esposa y su hijo se rehusaban a volver a residir en Alemania en forma permanente. (Fue por sus artículos sobre la psicología del “todo vale” de la sociedad estadounidense y la del “sigan al líder” de la sociedad nazi que el psicoanalista Alexander Mitscherlich, célebre por su análisis de la obediencia alemana, le ofreció el cargo.) Del mismo modo, Bourgeois estaba dividida entre Francia y los Estados Unidos, y viajaba de un país a otro sin saber por momentos dónde afincarse, aunque estuviera casada con un estadounidense –quizás otro motivo de conflicto con su esposo, por más brillantes que fueran sus trabajos sobre el modernismo francés– y su hogar estaba en Nueva York, aunque al parecer no se sentía del todo en casa en ninguna parte, y menos aún consigo misma. Compartían la misma cultura artística, pero la diferencia de nacionalidades y sin duda de personalidades era probablemente motivo de conflicto entre ellos y de conflictos personales para Bourgeois, aunque sus diferentes formaciones y crianzas les habrán permitido racionalizarlos y justificar los enfrentamientos emocionales. Lowenfeld y Bourgeois eran inmigrantes –desarraigados de su tierra natal, por elección o por necesidad– como la mayoría de los estadounidenses, pero no eran inmigrantes típicos. Los Estados Unidos son un país de personas desplazadas, de refugiados –de gente que ha abandonado una identidad por otra, aunque no siempre queda demasiado claro qué significa tener una identidad estadounidense, razón por la cual, quizás, muchos estadounidenses se aferran a su antigua identidad–, pero Lowenfeld y Bourgeois poseían una clara identidad transnacional por su profundo compromiso con el psicoanálisis y, por añadidura, en el caso de ella, con el arte.

Con todo, Lowenfeld y Bourgeois eran híbridos socioculturales, con identidades internamente divididas, por más exteriormente integradas que pudieran parecer. No integradas en forma estable en el caso de Bourgeois, aunque su arte parezca poder reunir con perspicaz imaginación dialéctica ideas estéticas europeas y estadounidenses, celebrando el vacío problemático del yo, el [la] “hombre [mujer] vacío[a]” moderno de T. S. Eliot. Sus celdas monumentalizan la vacuidad: unos pocos objetos memorables, aparentemente dispuestos por el caos del azar, ofrecen una muestra de alivio frente a la abrumadora vacuidad. Sus

personajes, por más majestuosos que sean, están contruidos precariamente, como si estuvieran a punto de perder la gracia de la compostura (y también de la tensión). La estabilidad es infrecuente en las obras de Bourgeois y nunca absoluta. *Maison Fragile* (Casa frágil) no es una estructura estable, y por más estables que parezcan las grandes escaleras caracol –las más altas parecen no tener límites (“el cielo es el límite”)– producen un vértigo desestabilizador. Es decir, Bourgeois las usa para proyectar su inestabilidad en quien se atreva a subirlas. Transmiten su agorafobia y su miedo a la caída<sup>12</sup> –desde las alturas de su arte al abismo de su espacio interior–, aunque la escalera muy estrecha –y también las celdas insulares– sugieren a la vez la claustrofobia. (Bourgeois se insta a sí misma a ser “modesta y compacta”<sup>13</sup> para evitar el vértigo.) El contraste entre el espacio abierto de las nubes y el espacio cerrado de las cavernas<sup>14</sup> habla de su oscilación entre agorafobia y claustrofobia. El arte de Bourgeois tiene un efecto perturbador de desorientación porque es innatamente paradójico.

Son muchas las referencias a Lowenfeld en sus diarios.<sup>15</sup> En una de ellas hay una misteriosa referencia a “*el pan de Lowenfeld*”<sup>16</sup>, un trozo de pan que Lowenfeld le habría dado en algún momento en que sintió hambre, que recuerda el trozo de arenque que Freud le dio a uno de sus pacientes. Cualquiera sea su significado, sugiere que Lowenfeld era la “materia de la vida”, como lo es proverbialmente el pan. Bourgeois dice que le roba pan –quizás literal y no figurativamente–, aunque dice también que quiere matarlo, sin duda como un padre sustituto. (Cabe preguntarse si alguna vez pudo resolver su transferencia, aunque una entrada en los diarios sugiere que comprendía la diferencia entre transferencia paterna y materna.) En ese sentido, Lowenfeld se convirtió en un símbolo fálico, en tanto Bourgeois era plenamente consciente de las proezas fálicas de su padre, tanto más de su masculinidad dominante. Bourgeois alcanzó a ver los genitales de su padre en una oportunidad, y reconoció haber sentido envidia del pene,<sup>17</sup> es decir, su deseo de ser hombre (“*Quiero ser hombre*”<sup>18</sup>). “*Cuando mi padre me dejó en / 1915, quería que lo / reemplazara un Pene*”, escribe.<sup>19</sup> Se diría que Lowenfeld era ese Pene.

Bourgeois estaba obsesionada con lo que llamaba “*el eterno tema del falismo*”<sup>20</sup>, y era muy consciente de su ambivalencia respecto de los hombres, a quienes a veces consideraba odiosos y otras adorables. A veces quiere castigarlos, especialmente a su padre, “recompensado tanto con placer como con prestigio” por tener pene,<sup>21</sup> aunque ella misma sufre de miedo a la castración,<sup>22</sup> lo que sugiere que se sentía castrada. Otra veces se siente más próxima a su “*mundo infantil de hombres*” que a las mujeres.<sup>23</sup> Quiere el poder social que el poder fálico le otorga a los hombres, y hace arte en parte para ser un hombre y en parte para afirmar su feminidad: la escalera caracol se levanta como un pene erecto pero se curva como un cuerpo femenino (el núcleo vacío puede interpretarse, entre otros sentidos simbólicos, como una vagina que engulle). Quiere ser “perdonada por ser mujer”<sup>24</sup> –un tema recurrente– y al mismo tiempo se perdona a sí misma haciendo arte fálico: sus esculturas de penes son defensas contra la indefensión de ser mujer.<sup>25</sup>

Lowenfeld parece haberle “enseñado” que la agresión es su problema básico<sup>26</sup> y permitido tomar conciencia de lo que ella llama su “tiempo edípico”<sup>27</sup> y su masoquismo (“*espina interior*”, “culpa vuelta contra el yo”), en los que insiste reiteradamente,<sup>28</sup> a veces en relación a su tacañería,<sup>29</sup> como si reconociera el minimalismo “tacaño” de sus espirales, prolijas y ceñidas –sin ningún filete suelto–, y su ansiedad respecto del dinero (evidente en su preocupación por el costo del psicoanálisis: “*El análisis me cuesta demasiado*”<sup>30</sup>), como si tuviera que ganárselo por sí misma, independientemente del dinero que su marido ganaba

como profesor (y se castigara de modo masoquista cuando no consigue hacerlo). Se altera cuando pasan once días sin ver a Lowenfeld<sup>31</sup> y cuando Lowenfeld está de vacaciones. Bourgeois acude a él hasta el 18 de marzo de 1985, el último año de su vida (Lowenfeld murió el 8 de agosto de 1985).<sup>32</sup>

En la “situación psicoanalítica” “aprende” que la depresión se relaciona con su padre y la ira con su madre.<sup>33</sup> Advierte que perdió el equilibrio cuando murió su padre y que el *shock* por la muerte de su marido<sup>34</sup> persiste durante un año. Rara vez escribe sobre sus sentimientos durante el análisis, salvo para reconocer su “mal comportamiento”<sup>35</sup> y que a veces se siente “lenta”, aunque el análisis “nunca [...] se / paraliza o es inútil” –si bien ha dicho antes que “los médicos son unos charlatanes”<sup>36</sup>– y teme que “nunca vamos a terminar” con la terapia.<sup>37</sup> “A mí me pasa algo”, escribe, algo que la hace provocar y atacar a la gente,<sup>38</sup> y el análisis la ayuda a entender por qué se siente mal –“la libido reprimida se convierte en miedo”, reconoce<sup>39</sup>, “miedo a que lo que tengo / se me escape”, aunque “el miedo me vuelve / activa”<sup>40</sup>, como si su creatividad fuera una respuesta defensiva al miedo, un intento de recuperar lo que cree haber perdido– y así sentirse quizás no del todo “bien”, pero un poco mejor consigo misma. Sufre diariamente por una “herida [...] que no puede repararse”<sup>41</sup>, pero el psicoanálisis la ayuda. Le interesa mucho el concepto de reparación de Melanie Klein –la creatividad como un acto reparador, que restaura objetos internamente destruidos– y el ensayo *Envidia y gratitud* (1957), y puede que hubiese leído su artículo “Situaciones de ansiedad infantil reflejadas en una obra de arte y en el impulso creativo” (1929), ambos incluidos en sus obras completas. Bourgeois era terriblemente envidiosa: su competencia con Louise Nevelson indica que la envidiaba por su éxito (y no por su obra, aunque consideraba que Nevelson le robaba ideas<sup>42</sup>) y la rivalidad con su hermana, su hermano y su tutora inglesa, que era también la amante de su padre, está claramente teñida de envidia. La envidia, lo reconocía, se transformaba en “agresión explosiva” contra los otros:<sup>43</sup> el problema no eran los otros sino ella misma. Klein sostenía que la envidia era la expresión de un deseo destructivo de arruinar lo que hay de bueno en los demás, y hasta cierto punto el arte de Bourgeois es un arte que *arruina*, un arte del malogro: *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre, 1974, fig. 39) es, en este sentido, la manifestación artística de su deseo de arruinar el buen pene de su padre. La gratitud le resultaba difícil, aunque sentía gratitud por la existencia del pene, el objeto más envidiable y por lo tanto el más deseable.

Bourgeois leía mucha literatura psicoanalítica –aunque decía que no quería “ensuciar” el análisis con ese tipo de lecturas<sup>44</sup> y tenía una nutrida biblioteca de psicoanálisis. Probablemente había leído *El yo y los mecanismos de defensa* (1936) de Anna Freud, conocía la obra de Karen Horney –una de las primeras feministas de orientación psicoanalítica que sostenía que las mujeres envidiaban el poder de los hombres simbolizado en el pene– y también la de Marie Bonaparte. Criticaba a Lacan por su “antijudaísmo”<sup>45</sup> como un ataque implícito al judío Freud –una observación sorprendente sobre el hecho de que la así llamada vuelta a Freud de Lacan desmontó y debilitó las ideas freudianas (Lacan le quitó el “judaísmo” a la “ciencia judía” del psicoanálisis, afrancesando la dinámica del inconsciente hasta volverla irreconocible, reificándola como un lenguaje)–, y apreciaba el concepto de Erick Erikson de “*crisis de identidad*”, que seguramente conocía por experiencia propia, especialmente durante la adolescencia. Conocía el trabajo de Alfred Adler –su “protesta masculina” se convirtió en “complejo de maestría” para Bourgeois y su “complejo de inferioridad” en “*complejo de inseguridad*”<sup>46</sup>– y leyó *Estudios sobre la histeria* de Breuer y Freud (1893-1895), y más tarde reconoció su propia histeria,<sup>47</sup> aparentemente masculina y femenina,

de la que quizás hay una clave en su *Hysteria* (Histeria). (También menciona “*la histeria de la guerra*”<sup>48</sup>, una indicación de la suya propia durante la Primera Guerra Mundial.) Con todo, como finalmente llegó a comprender, sus problemas con las relaciones objetales eran la principal fuente de sus problemas sexuales y de su agresión. Conocía la teoría de las relaciones objetales –sabía perfectamente que el yo estaba compuesto por Objetos (otros), ambivalentemente buenos y malos (“*la buena madre necesita a la mala madre*”<sup>49</sup>, aunque tendieran a polarizarse en la buena madre idealizada y la mala madre persecutoria, un aspecto fronterizo [*borderline*] de su psiquis)–, aunque por lo general considerara que sus problemas eran producto de su agresión. Lowenfeld la hacía sentir segura porque era el objeto bueno, aunque ella a veces lo atacara llevada por su ansiedad, como si fuera él quien la causaba, y eso lo volvía malo en su consideración.

Aunque Bourgeois comulgaba con la idea convencional –típica del primer psicoanálisis– de que hacer arte era una sublimación catártica y que la obra de arte, como los sueños, eran gratificaciones sustitutas, también se adelantaba a su tiempo considerando la obra de arte como un objeto sustituto, especialmente con su idea de que “*la forma es el refugio de / la creatividad*”<sup>50</sup>. Se anticipó al interés posterior del psicoanálisis en las formas hechas a conciencia por sobre el contenido inconsciente, aunque pensara que la génesis de la obra de arte, como toda actividad creativa, es en gran medida inconsciente,<sup>51</sup> en la medida en que, conforme al modelo topográfico de Freud, la conciencia nos permite apenas atisbar el inconsciente, la parte más influyente, “la mayor”, y la más dominante de la psiquis. Era plenamente consciente de lo que llamaba “lo irracional en la vida de / todos los días”<sup>52</sup>, un juego con la *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) de Freud, pero sabía que el arte debía parecer racional si quería ser convincente como arte, por más irracional que fuera interiormente y por más que se ocupara de la irracionalidad de la vida. Sus esculturas representaban “estados emocionales”<sup>53</sup>, pero tenían que presentarlos sin carga emocional, con cierta contención, si querían ser socialmente aceptados. Por más irracionalmente compulsivas que sean sus espirales, son construcciones racionales, correctas en términos matemáticos. De hecho, indican que la compulsión a la repetición es la base de su creatividad compulsiva, o al menos una de sus “motivaciones”. Cabe destacar que el minimalismo serial es compulsivamente repetitivo, y nos recuerda, en este sentido, la compulsiva documentación de los sentimientos en los diarios de Bourgeois, repetidos una y otra vez. (Habla allí de su “impulso *masoquista a repetir* una experiencia *ritualista* frustrante”.<sup>54</sup>) Cabe también notar que el minimalismo implica alcanzar “seguridad” por medio de la “eliminación”, como sostiene Bourgeois,<sup>55</sup> lo que sugiere una diferencia entre sus telarañas, inseguras y a menudo irracionalmente extendidas, y sus escaleras, seguras y prolijamente racionales. Bourgeois utiliza conceptos psicoanalíticos con mucha solvencia – “formación reactiva” especialmente, un concepto que aplica a sí misma– y registra sus sueños laboriosamente, en sintonía con la idea freudiana (y simbolista) que hace de los sueños “la vía regia al inconsciente”. El psicoanálisis le reportó, sin duda, un gran beneficio intelectual y emocional.

Bourgeois parece haber anticipado el concepto de “objeto bizarro” de Wilfred Bion –“*dejemos que los sedimentos se acumulen sellados por / la paz del olvido*”<sup>56</sup>– y distingue con agudeza sus períodos menstruales de sus períodos químicos, conectando estos últimos al proceso psicoanalítico, a la vez físico y emocional como ella misma lo advierte con perspicacia notable,<sup>57</sup> doloroso como los períodos menstruales. Todo indica que advierte también que el psicoanálisis cambió la “química” no solo de su psiquis sino también de su cuerpo. Bourgeois estaba imbuida de psicoanálisis y comprendió el psicoanálisis mejor que ningún

otro artista-pensador de su tiempo –en comparación con ella, la comprensión de Breton era limitada y estrecha, Pollock se apropió de unas pocas generalizaciones psicoanalíticas (dudosamente junguianas o freudianas) que probablemente nunca comprendió, y Motherwell, a pesar de toda su simbolización de la ansiedad de castración, nunca se ocupó del sentimiento de inferioridad y de abandono social de la mujer (“*no eres nada porque eres / solo una mujer*”<sup>58</sup>, “las enfermedades de la feminidad”<sup>59</sup>)–, lo que la convierte en la primera artista psicoanalíticamente orientada de la modernidad, sobre todo porque fue capaz de comprender tanto la psiquis masculina como la femenina, y el carácter inseparable de ambas. Lowenfeld fue su mentor psicoanalítico, el psicoanálisis se convirtió en su tierra natal cultural y, por sobre todo, la hizo sentirse en casa consigo misma. El pensamiento psicoanalítico, se diría, le brindó la capacidad alquímica de transformar sus plúmbeos sentimientos de privación y vacío en el oro creativo de su arte.



## Notas

- 1 Ver por ejemplo LB-0249 (nota suelta sin fecha, c. 1967).
- 2 LB-0175 (23-27 de febrero de 1960).
- 3 [Existen dos versiones de esta afirmación. La primera, “*Art is the guarantee of sanity*” en el original, fue bordada con hilo rojo en uno de los pedazos de tela extendidos sobre la cama de *Cell I* (Celda I), 1991. Una versión apenas diferente, en la que las palabras “*the guarantee*” (la garantía) están reemplazadas por “*a guaranty*” (una garantía), está inscrita en una banda de metal circular soldada que mantiene unidas las piezas de madera de *Precious Liquids* (Líquidos preciosos), 1992. Esta última versión también aparece bordada en rojo sobre una falda negra en la performance “*She Lost it*” (“Ella lo perdió”) de 1992, en una pared de plomo tallada en relieve de 1999, en una serie de litografías de 1999 (“*What is the Shape of this Problem?*” [¿Cuál es la forma de este problema?]), en un dibujo de 2000 y en una obra de gran tamaño hecha por encargo de 2005-2006, en la que la afirmación se proyecta con luces LED sobre una amplia superficie espejada. Puede que Bourgeois haya usado “*guarantee*” y “*guaranty*” de manera intercambiable, aunque como *petite glosarienne* que era debe de haber sabido que la primera tiene el sentido más general de “promesa formal de que se cumplirán ciertas condiciones”, con el matiz secundario de “algo que produce la certeza de un resultado”, mientras que la segunda significa “promesa formal de que se pagará la deuda o se asumirá la obligación de otra persona en caso de incumplimiento” (*Oxford English Dictionary*). Dado que en sus escritos Bourgeois pasa del francés al inglés y viceversa con gran frecuencia y a veces en la misma frase, y dado que a menudo echa mano de anglicismos en francés y galicismos en inglés, bien podría tratarse de que la grafía “*guaranty*”, derivada etimológicamente del francés *garantie*, provenga de sus hábitos lingüísticos y no refleje la intención de refinar el significado de la afirmación. Como fuere, la afirmación en sus dos versiones es el credo de la artista. (N. del E.)]
- 4 LB-0299 (nota suelta sin fecha, c. 1960).
- 5 Muller, Thomas, *Von Charlottenburg zum Central Park West: Henrey Lowenfeld und die Psychoanalyse in Berlin, Prag und New York*, Frankfurt-am-Main, Edition Déja-vu, 2000, p. 205.
- 6 *Ibid.*, p. 210.
- 7 Ver Jacoby, Russell, *The Repression of Psychoanalysis: Otto Fenichel and the Political Freudians*, Nueva York, Basic Books, 1983. Cabe señalar que la traducción alemana (1990) agrega “*Der Triumph des Konformismus*” a “*Die Verdrängung der Psychoanalyse*”, indicando que en los Estados Unidos el inconformismo, político o intelectual, era mal visto, si no impopular. El psicoanálisis no se había popularizado demasiado en los Estados Unidos, aunque se lo mencionara a menudo en los medios masivos, y estuviera en su apogeo cultural y terapéutico en los 50, cuando Bourgeois empezó a analizarse con Lowenfeld. Despertaba cierta sospecha, en parte porque se centraba en el individuo, y por lo tanto se oponía a la corriente de conformismo anti-individualista de la sociedad de masas, en parte porque que era una práctica extranjera importada, y quizás sobre todo porque señalaba el poder del inconsciente por sobre el comportamiento aparentemente consciente. Todo esto le sentaba perfectamente al inconformismo radicalmente individual de Bourgeois. Tenía plena conciencia del inconformismo del inconsciente, que legitimaba su inconformismo artístico y personal.
- 8 *Ibid.*, p. 210.
- 9 *Ibid.*, p. 167.
- 10 LB-0302 (diciembre 1963).
- 11 LB-0268 (agosto de 1960).
- 12 LB-0146. Bourgeois también escribe sobre su vértigo y temor a la caída en LB-0272 (29 de enero 1958): “el vacío es un espacio de bordes / desconocidos e inciertos – como caer / por el espacio o estar mareado / esta cuestión del espacio quizá sea simplemente / haber tenido miedo de caer – / Cuando Pierre nació Mamá dijo – Louise se levantó / y caminó. Tal vez en ese momento yo sólo / tenía miedo de caer – Vértigo y / terrible miedo a los balcones (el techo en la Calle 18)”.
- 13 LB-0272 (29 de enero de 1958).
- 14 LB-0219 (13 de septiembre de 1957).
- 15 Ver por ejemplo LB-0076 (10 de marzo de 1965); LB-0158 (20 de marzo de 1964); LB-0172 (22 de enero de 1966); LB-0231 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 16 LB-0264 (nota suelta sin fecha, c. 1958).
- 17 LB-0449 (10 de octubre de 1958).
- 18 LB-0274 (5 de septiembre de 1959).
- 19 LB-0374 (nota suelta sin fecha, c. 1959).

Todas las citas marcadas como “LB” o “LBD” refieren a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

- 20 LB-0142 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 21 LB-0128 (24 de abril de 1952).
- 22 LB-0074 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 23 LB-0043 (2 de enero de 1961).
- 24 LBD-1992 (30 de abril de 1992).
- 25 LB-0250 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 26 LB-0158 (20 de marzo de 1964).
- 27 LB-0204 (25 de abril de 1963).
- 28 Por ejemplo en LB-0230 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 29 LB-0221 (27 de febrero de 1957).
- 30 LB-0366 (nota suelta sin fecha, c. 1963).
- 31 LB-0231 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 32 LBD-1985.
- 33 LBD-1953 (12 de marzo de 1953).
- 34 LBD-1974 (9 de marzo de 1974).
- 35 LB-0172 (22 de enero de 1966). Ver también LB-0444 (25 de junio de 1958): "Me siento culpable por mi mal / comportamiento con Lowenfeld y estoy tratando / de reparar el daño, no / traicionarlo [...]".
- 36 LB-0007 (agosto de 1991).
- 37 LB-0540 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 38 LB-0074 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 39 LB-0228 (otoño de 1959).
- 40 LB-0256 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 41 LB-0251 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 42 "Haim Gross es presidente (del gremio) y Louise Nevelson es vice / presidenta. Él es muy apuesto y ella lo sedujo, no hay lugar para mí, en ninguna parte. Mi enojo es con ella pero no hay nada que pueda hacer - / [...] Hay mucho de mi trabajo en el suyo y no voy a tomar revancha / vueltas y más vueltas - algo horrible." LB-0313 (28 de mayo de 1963). También: "*Las cosas más inesperadas me ofenden / o me enojan. // Alguien que se sale con la suya / al mentir (lo mismo) / puede más que yo (me estafa, me miente) / Él tiene un argumento mejor que el mío / en marcha Él está dentro, yo estoy fuera / él tiene y yo no por qué yo no / [...] él vende no yo / antes de que yo supiera que él tenía estaba tranquila / lo quería especialmente / no creo ser una acaparadora / siempre y cuando los demás no tengan nada / estoy bien, ah diablos no quiero nada, es cansador / no tengo nada, soy una carenciada es inconsciente / y está siempre presente - Por ejemplo / para que ella quiera algo (letargia) muéstrale / qué tiene un rival / presupones que los demás sienten envidia - / Nevelson te ha quitado o te quitará tus ideas". LB-0324 (2 de abril de 1964).*
- 43 LB-0371 (3 de mayo de 1963).
- 44 LB-0309 (14 de julio de 1952).
- 45 En conversación con Jerry Gorovoy, 5 de septiembre de 1990 (LB-0051).
- 46 LB-0383 (nota suelta sin fecha, c. 1963); el 28 de septiembre de 1957 reconoce su "sentimiento de inferioridad". LB-0224.
- 47 LBD-1949 (22 de febrero de 1949).
- 48 LB-0246 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 49 LB-0827 (cuaderno de 1995-96).
- 50 LB-0007 (agosto de 1991).
- 51 LBD-1954 (15 de enero de 1954).
- 52 LB-0249 (nota suelta sin fecha, c. 1967). "*¿Cómo se presenta lo irracional en la vida de / todos los días?*"
- 53 LB-0134 (nota suelta sin fecha, 1958).
- 54 LB-0263 (13 de noviembre de 1957).
- 55 LB-0431 (nota suelta sin fecha, c. 1951).
- 56 LB-0254 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 57 LB-0036 (17 de octubre de 1955).
- 58 LB-0320 (nota suelta sin fecha, c. 1958).
- 59 LB-0331 (nota suelta sin fecha, c. 1965).





## El niño, el contenedor y el claustro: la vocación artística de Louise Bourgeois

Meg Harris Williams

A lo largo de su vida adulta, Louise Bourgeois complementó su trabajo de escultora con un extraordinario corpus de notas y entradas de diario; algunas de ellas fueron contemporáneas a su psicoanálisis, que duró muchos años. Los escritos se entrelazan con su obra artística, a veces en relación con piezas individuales o series, otras veces de un modo más general que tiene que ver con el proceso creativo. Como los bocetos que denominó “pensamientos pluma”<sup>11</sup>, capturados para su posterior elaboración en representaciones tridimensionales del espacio psíquico, estas notas poseen franqueza y autenticidad emocional, y al mismo tiempo dan cuenta de su larga inmersión en ideas psicoanalíticas y filosóficas. Su diario, dijo alguna vez, encarnaba su “[...] *relación / con lo desconocido / [...] como un lago que uno / conoce muy poco, la relación con el Río*”<sup>12</sup> (el río del inconsciente).

Una de las preocupaciones principales de los escritos de Bourgeois es la naturaleza y el sentido de la vocación artística. Creía que “volverse mejor artista” mediante el trabajo duro y el conocimiento de uno mismo haría del mundo un lugar mejor,<sup>3</sup> y a menudo expresaba sus frustraciones ante la dificultad de cumplir esa aspiración: el *súmmum* del arte “exitoso” (en el sentido estético, no carrerista). “Me dirijo apasionadamente a alguna parte, pero no estoy segura adónde”<sup>4</sup>. Cita el consejo de Montaigne: “Conócete a ti mismo”<sup>5</sup>, y hace de espejos y ojos elementos frecuentes de sus obras, una prueba de su esfuerzo por “ver lo que es, no lo que quiero ver”<sup>6</sup>. Como el psicoanálisis moderno, que se preocupa por llegar más allá de la teoría explicativa y por anatomizar las realidades de un proceso,<sup>7</sup> Bourgeois subraya la importancia de la observación precisa y lo cansador que ello puede ser.<sup>8</sup> No solo la visión está involucrada sino todos los sentidos, y en un momento ella dice que es un alivio poseer 5 sentidos y no 14.<sup>9</sup> Su función como artista, insistía, no era convencer a nadie de nada, sino simbolizar la realidad de conflictos emocionales y angustia particulares:

*Creo que sufrir un  
ataque de angustia y resolverlo  
es la forma más elevada de la existencia  
[...] es una “creación” útil.  
útil en el sentido de que logro / avanzar [...]  
la palabra útil huele a moral  
por útil entiendo real  
por oposición a la creación “estética” que  
es una creación in-útil [...]  
quiero crear puentes  
lo que quiero es acercarme a otros [...]*<sup>10</sup>

Traducción: Martín Schifino

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 46

---

VI. *Untitled*, 1998  
Sin título

Para Bourgeois, el arte era un medio de “sobrevivir”, no la libre elección de una carrera, y no había “escapatoria” de él.<sup>11</sup> La “catarsis” o la “sublimación” que conlleva el arte puede ser terapéutica en lo personal; pero sus “vibraciones” van más allá de ella misma, hasta las situaciones emocionales “universales”.<sup>12</sup> “El arte es un modo de reconocerse, razón por la cual siempre será moderno.”<sup>13</sup>

“¿Cómo tratamos a nuestros heridos?” es la manera en que ella formula el desafío de la vocación artística.<sup>14</sup> Una de sus letanías dice: “Soy incapaz de volver

*a vivir la miseria de los demás [...] / [...] de comunicar [...] // de rehacer lo deshecho — resucitar lo que ya no es / hallar la gotera en el techo [...]*<sup>15</sup>

Uno debe “organizar” una escultura “como se organiza el tratamiento de un enfermo”.<sup>16</sup> Bourgeois se concentra en el concepto de “reparación”, un término que usa a menudo, con el sentido que se le da en la teoría kleiniana, aunque para ella tiene una base literal en el negocio familiar de su infancia, la restauración de tapices antiguos. La reparación del mundo interior va acompañada del alivio de la angustia provocada por las proyecciones intrusivas y destructivas, que regresan de manera vengativa para crear una prisión psíquica o claustro.<sup>17</sup> El proceso de reparación conlleva padres interiores u “objetos”<sup>18</sup> que contienen y detoxifican la angustia, y se la devuelven al niño interior de manera tal que se la pueda comprender y pensar —una relación que el psicoanalista Wilfred Bion denominó el “contenedor-contenido”<sup>19</sup>—; y uno de los modos de resolución es la obra de arte. En efecto, “el arte es una garantía de cordura”.<sup>20</sup> No porque se hagan a un lado los problemas, sino porque aprendemos a “soportar más”.<sup>21</sup>

Los recuerdos infantiles de Bourgeois, que proveen la inspiración de su arte, brindan un “modelo”<sup>22</sup> para sus angustias personales del presente, y existen apenas bajo la superficie de la conciencia. Aunque la teoría psicoanalítica originalmente se proponía desenterrar traumas infantiles reprimidos, cada vez fue volviéndose más claro que aquello no era terapéutico o siquiera verdadero. Es fácil regodearse en recuerdos desagradables, dice Bourgeois; pero hace falta “fuerza” para acordarse de los buenos.<sup>23</sup> Hay diferentes formas de recordar. Por un lado, “el Pasado puede volverse una droga” y “se come el presente”.<sup>24</sup> Porque la “*Memoria / ejerce un magnífico ‘control’ / – todos los datos se / guardan – como el curador de un museo / o un archivero – es lo contrario de / la vida*”.<sup>25</sup> Este tipo de memoria refuerza la autoconmiseración y “hace de un hombre un sufridor”, como diría Keats; o como Bourgeois pregunta irónicamente a su “viuda de guerra” interior: “¿Cómo anda hoy el sufrimiento?”.<sup>26</sup> La “conciencia de hacha”<sup>27</sup>, que hunde la culpa, es un superyo poco servicial. Cierra herméticamente el claustro, convirtiéndolo en un ámbito sadomasoquista, fijo y no-móvil. Otro tipo de memoria, sin embargo, es imaginativa y constructiva, y excava en busca de miedos secretos como si de “vetas minerales”<sup>28</sup> se tratara, mientras mira al futuro y “se dirige apasionadamente a alguna parte”. Bourgeois era una coleccionista compulsiva, no solo de recuerdos sino además de objetos. Reconocía lo estéril que es coleccionar por coleccionar,<sup>29</sup> pero también la utilidad potencial de los objetos cuando se los considera con un espíritu de investigación psíquica, procurando distinguir calidades “útiles” de las superfluos, masoquistas, desesperantes: y se veía a sí misma como una “optimista”.<sup>30</sup>

Pese al sesgo confesional de algunas de sus afirmaciones autobiográficas, no es el pasado sino el presente re-vivido lo que Bourgeois dramatiza en sus obras: la historia de la relación del niño interior con una madre interior buena y mala, y con un padre interior bueno y malo. Se trata del terreno de lo “reprimido”, o sea el mundo de difícil acceso de la fantasía inconsciente —el “inconsciente volcánico” con sus “destellos de sensación intensa”— “esto, y esto, y esto”<sup>31</sup>: tal es el terreno al que ella considera que el artista tiene el “privilegio” de acceder. Es un “privilegio” trabajar en él porque, como en el psicoanálisis (según sostiene Bion), siempre hay un raudo inconsciente perseguido por una conciencia lenta y pesada.<sup>32</sup> El inconsciente llega más rápido y con mayor precisión a su objetivo. Es la tierra “árida” donde uno puede “encontrar su derecho inalienable”: “no lo que uno desea sino lo que le es dado”.<sup>33</sup> También está asociado en su obra con el río Briève, en el que, durante su infancia, se lavaban y estrujaban tapices, y en el que intentó ahogarse tras la muerte de su madre. Bourgeois subraya que no es solo el artista sino también el espectador quien debe obrar de manera inconsciente. Su obra no

es “literal” sino “sugestiva”, y si el espectador no lo reconoce, “se excluye del juego” y el propósito del arte se vuelve superfluo.<sup>34</sup> El juego es tal que el significado se “revela” en vez de imponerse.<sup>35</sup> “Prohibido el paso” era el mensaje que dirigía a los espectadores voyeurísticos que tenían la esperanza de detectar los secretos de la artista pero estaban ciegos a los suyos propios.<sup>36</sup> La expresión visual del mensaje es: mírate en un espejo de varios ángulos, pero ten cuidado con Medusa.<sup>37</sup>

La búsqueda del autoconocimiento enraizado en la infancia nunca perdió para ella su “magia, misterio y dramatismo”.<sup>38</sup> Klein llamó a esta búsqueda “impulso epistemofílico” y la vio como algo que va más allá de la sublimación, pues tiene una vitalidad y una razón de ser propias, a saber el crecimiento psíquico.<sup>39</sup> Se orienta hacia delante antes bien que hacia atrás. Dijo, “el juego es el trabajo de los niños”<sup>40</sup>; la expresión de una fantasía inconsciente es siempre un asunto serio que tiene que ver con la supervivencia psíquica, y el mundo de la realidad psíquica posee existencia concreta para el niño. “La educación de un niño es el proceso más / complicado”, y el verdadero aprendizaje solo es posible a través del amor;<sup>41</sup> para Bourgeois, educar al niño interior y organizar una escultura son una y la misma cosa. Varias de sus imágenes incluyen la mano de un niño, entrelazada a la de un adulto. La mano del niño “aprieta, irrazonable”, como un “dios pequeño”,<sup>42</sup> pero no tiene una “estrategia” y así es un buen modelo del tipo de “comprensión” en que consiste un viaje de descubrimiento.<sup>43</sup> *You better grow up* (Más vale que crezcas) es el título de una de sus *Cells* (Celdas).

Bourgeois dijo ser una “mujer muy concreta”.<sup>44</sup> Para el niño en crecimiento, existe una oscilación constante entre la destrucción y la reparación, y lo mismo sucede en el caso del escultor. La batalla constante con la resistencia del material –torcer, cortar, horadar– debe reconocerse como agresiva.<sup>45</sup> Pero hay tipos de agresión destructiva y constructiva; y cuando el propósito de la violencia artística es “descubrir algo” ésta es “no agresiva”.<sup>46</sup> Como un “cazador que persigue su presa”, hay un objetivo necesario.<sup>47</sup> También están los modos de esculpir construyendo (armado, collage o moldeo con látex) que quizás no parecen agresivos; pero, aún así, el factor crucial es la motivación, no el material ni el método. El punto de partida es siempre la “*bestia mortal*” interior –la enorme Serpiente enrollada, la Tenia, la Medusa– que se introduce con avidez y devora o mata a todos los competidores.<sup>48</sup> ¿Cómo se la puede reconocer y contener, sin permitirle extraer la vida de la personalidad? El crítico kleiniano del arte Adrian Stokes escribe que “si el ataque disminuye más allá de un mínimo, el arte, la creatividad, cesa; y lo mismo si la sensibilidad que suscita el ataque es acallada, negada”.<sup>49</sup> Bourgeois dice que la expresión de sentimientos asesinos en su obra es el exacto opuesto de cometer un asesinato en la vida real<sup>50</sup>: una sublimación, pero también una demostración del hecho de comprender más que simplemente negar. El artista necesita ser polémico, no sumergirse pasivamente en la memoria. A ella la acosaba el recuerdo infantil de haber pisado dos caracoles que copulaban, representación de su deseo de tener relaciones sexuales. En *I Do, I Undo, I Redo* (Hago, deshago, rehago), su equivalente de la fórmula romántica “disolver para recrear”, Bourgeois presenta fases típicas de idealización, desintegración y reintegración. El niño desintegrado ha “caído en un pozo” de resultas de su propia codicia, tiranía, posesividad. Bourgeois describe la impresión de que una fuerza centrífuga la hace dar vueltas, mientras busca desesperadamente un horizonte de contención.<sup>51</sup> En la reparación<sup>52</sup> verdadera (en vez de maníaca), los objetos internos presiden la búsqueda del niño y convierten sus angustias, que inicialmente son un campo de estimulación instintiva y oceánica, en símbolos que contienen significado (a menudo Bourgeois utiliza frascos o esferas de vidrio que contienen emociones “líquidas”, equiparadas con fluidos corporales).<sup>53</sup> La importancia de la motivación subyacente es descrita por Meltzer

en términos de “la diferencia entre una concepción del interior de la madre interna proveniente de la imaginación, y una concepción que es el producto de la intrusión omnipotente y, por ende, de la omnisciencia”.<sup>54</sup>

La imagen que tenemos de la pequeña Louise es la de la niña mimada de la familia –inteligente, bonita, confiable– y sin embargo llena de temores sobre el daño que podían causar su codicia, posesividad y competitividad. Intentó desesperadamente ser querible e “indispensable” (como aconsejara su madre), pero resultó poco querible y “abandonada”, una “víctima”, una “Annie la huerfanita”, y se identificaba con una hermanita que había muerto de bebé. Louise –según le dijo su madre– era pequeña pero gozaba de buena salud; sin embargo, todos los demás miembros de la familia se contaban en algún sentido entre los heridos de guerra<sup>55</sup>: una hermana mayor que rengueaba de una pierna (la pierna ortopédica aparece a menudo en las esculturas de Bourgeois); un hermano menor –el hijo tan deseado– que era incapaz de lidiar con los desafíos de la vida y vivió sus últimos años en un asilo. Su padre resultó herido en la Primera Guerra Mundial, física y sin duda mentalmente (como casi todos los que sobrevivieron), pues tenía una personalidad emotiva y poco fuerte; y su madre nunca se recuperó de la gripe española, la epidemia de 1918 que mató a más gente que la guerra. Después de la enfermedad, su padre tenía “miedo de hacerle el amor” a su madre,<sup>56</sup> lo que sin duda alimentó la sospecha de la joven Louise de que el sexo era peligroso.<sup>57</sup> Su madre, quizás para evitar el sexo, fue cómplice del affaire de su marido con Sadie, la niñera inglesa. Ésta tenía solo algunos años más que Louise, y por consiguiente suscitó intensos celos al usurpar el lugar de la hija favorita en la cama del padre. Sadie, como alter-ego, aparece en una de las imágenes de *Sainte Sebastienne* (Santa Sebastiana, 1947, fig. 1), donde una cara sonriente de gata se separa de la cara de una Sebastienne tejida o vestida de tejidos, pinchada con flechas-alfileres. Los alfileres, dijo Bourgeois, eran armas, mientras que las agujas eran herramientas de reparación.<sup>58</sup> Éstas forman parte de su identificación con su madre, que era tranquila, ordenada, “mañosa”, inteligente y obsesiva; y aunque era protectora, también usaba a Louise para protegerse a sí misma. La suave Sadie y los filosos alfileres están ligados a los comentarios “hirientes” (“sádicos”) que su padre les hacía a las mujeres<sup>59</sup>; de ahí la impresión de que Sadie, contenta en su papel de masoquista dulce y sonriente, la “traicionaba” a ella y traicionaba la feminidad.

Su padre, que era un “seductor”, idolatraba a Louise y también era tiránico con ella; estimulaba sus reacciones de manera competitiva y burlona, mientras que hacía hincapié en su autoridad y respetabilidad; cuando ella llegó a la edad adulta siguió buscando ejercer el control de su vida. Ella notaba el patetismo subyacente y la vulnerabilidad herida de aquel padre amado pero “fálico”.<sup>60</sup> Su escultura *Fillette* (Niñita, 1968, im. XV) es, en cierto modo, una respuesta a un truco de salón que hacía su padre: cortar y pelar una mandarina de modo tal de obtener una forma masculina, extrayendo el carozo para simular el pene de la figura.<sup>61</sup> Louise se sentía humillada cuando, en compañía de otros, su padre decía que era una lástima que ella no tuviera uno. En el famoso retrato fotográfico que Mapplethorpe le tomó con *Fillette* ella se presenta a sí misma –la niña mimada de papá, que sale de un abrigo de piel– como el aparato completo de los genitales masculinos, un símbolo más complejo de la creatividad que el falo solo, con los testículos gemelos y semejantes a pechos. Se trata de un envoltorio de varias capas: uno de esos recuerdos “comidos por las polillas” que ella quería calmar “acunándolos en sus brazos”.<sup>62</sup>

Tras la muerte de su madre, a Bourgeois la consumió, dijo, una “furia por comprender”<sup>63</sup>: no comprender literalmente por qué su madre había fallecido, sino la naturaleza de sus propios sentimientos acerca de esa pérdida. Su preocupación



por distintos tipos de recintos (guaridas, nidos, celdas), su afición a las figuras colgantes y a los modos de unión (líneas, cabellos, cables, escaleras de mano y articulaciones de objetos) dan cuenta de su interés por la capacidad de sostener y contener. *Cumul* (Cúmulo) y *Soft Landscapes* (Paisajes blandos) evocan procesos de emergencia y estados ameboides, ciegos, pre-organizados, como paisajes femeninos que esperan la fertilización masculina.<sup>64</sup> Poseen la cualidad de rocas subacuáticas cuyo significado es fugaz pero inatrapable, iluminadas por la admiración que Bourgeois siente por las “formas negativas envolventes” de Lascaux, a las que da forma el pasaje del agua: el agua del inconsciente.<sup>65</sup> El fluir de la memoria las contiene y les da forma en bajo-relieve. Otros prototipos son la Mesa y la Cama, que están en el corazón visceral de la confrontación macho-hembra. En efecto, muchas instalaciones de Bourgeois rayan con el teatro, algo que, según dijo, la inquietaba un poco. *Red rooms* (Habitaciones rojas) transmite el miedo infantil al violento acto sexual de sus padres; y el mundo claustrofóbico de *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre, 1974, fig. 39), que despliega partes de cuerpos en un arreglo ceremonial, es una anatomía de la canibalización del contenido interno de la madre. Y, sin embargo, como escribe Stokes, la “madre” en el arte tolera cualquier “arañazo” que derive de “un acto de visión<sup>66</sup> ávido, prensil y controlador”: es decir, fantasías omnipotentes y tiranías pueriles:

El arte es testigo de objetos intactos incluso cuando el tema es la desintegración. Cualquiera sea la forma de transcripción, la conservación original o la restauración del cuerpo de la madre.<sup>67</sup>

Una obra de arte tiene éxito si nos recuerda “el regreso de la madre llorada con toda su calma y belleza y esplendor... La codicia logra una catarsis libre de culpa a este nivel sublimado”.<sup>68</sup> El factor crucial es a qué punto la contención formal es buscada y hallada. Dijo Coleridge: “Tal es la vida, tal la forma”; Bourgeois: “Las formas son todo”<sup>69</sup>; y Emily Dickinson:

Tras un gran dolor, viene un sentimiento formal –  
Los nervios son ceremoniosos, como tumbas.

A Louise le tomó muchos años de investigación asumir los “malos” sentimientos que guardaba por su madre, es decir, la furia que sentía por los “malos” aspectos de su madre: el Zorro semejante a una Esfinge que parecía proteger a la chiquilla (la diminuta “mujer caída” arrebujaada bajo el Zorro),<sup>70</sup> mientras aplacaba al padre malo ofreciendo a la pequeña Louise como una especie de rehén del negocio familiar.<sup>71</sup> Anota un sueño en el que su madre “se le insinúa” a un tipo macho de uniforme de gala<sup>72</sup> y otro de una bruja envenenadora;<sup>73</sup> Louise había sentido supersticiosamente que, al cuidar ella misma de su madre, la estaba protegiendo de que la envenenaran, mientras satisfacía al mismo tiempo a su padre.<sup>74</sup> La muerte de su madre en 1932 le dio a Louise la libertad para escapar del claustro de su situación familiar, que por entonces se ligaba al claustro de los campos de concentración en Europa. En 1938, cuando se gestaba la guerra, ella escapó con Robert Goldwater, convirtiéndose en una “niña fugitiva”<sup>75</sup>. Él se casó con ella, dijo una vez Bourgeois, porque no era judía; quizás ella se casó con él porque sí lo era. Más tarde cobró conciencia de que en algunas cosas le recordaba a su madre –era intelectual, callado y tranquilo al ser provocado–, lo que subrayaba, en contraste, el hecho de que ella había heredado la emotividad y la vehemencia de su padre. Más tarde, a los 38 años de edad, soñó que, tras 38 años, “rescataban” un bebé de

debajo de un pie tiránico; pero otro bebé (su hermano) no se salvó y quedó tendido de espaldas en su cuna.<sup>76</sup> Fue Robert quien la “rescató” de la sumisión al pretencioso falo superyóico.<sup>77</sup> Su hermano permaneció en “el fondo del pozo” (según ella solía describir sus depresiones), un lugar bañado por el río “*Bièvre malo*” de la madre, más que por el “*Bièvre bueno*” con su “murmullo musical”.<sup>78</sup>

Louise parece haber necesitado distanciarse geográficamente y llorar la ausencia de su familia para mirar hacia dentro, comenzar su investigación interna y la contención de la niña “abandonada”, el “retorno de lo / reprimido”.<sup>79</sup> En Francia, dijo, los “hombres estaban desesperados y las mujeres tristes”.<sup>80</sup> Se alegró de reemplazar la “promiscuidad” y “autosuficiencia *sentimental*” de la vieja Francia por la “disciplina” anglosajona, los valores puritanos y el cielo despejado de Nueva York.<sup>81</sup> La ciudad la atrajo como un verdadero nuevo mundo, aunque lamentó el hecho de que al poco tiempo migrara hacia allí una bandada de figuras paternas de surrealistas, que parecían hacer alarde del mismo tipo de conductas ostentosas y machistas que la atormentaban de su padre, despertando una vez más su antigua competitividad y “envidia del pene”, esta vez en la “Gran Escena” del mundo del arte, donde siendo mujer no se la tomaba en serio. Dio a entender que algunos símbolos no eran tanto súper-reales como anti-reales, separados de la realidad emocional, del mismo modo que consideró que ciertas teorías psicoanalíticas eran un hacer “gárgaras” narcisistas con palabras (sobre Lacan).<sup>82</sup> Para Bourgeois, “el arte es una realidad”.<sup>83</sup> De manera que tomó mayor contacto con la ambivalencia que sentía por su madre (y obras como *Janus* (Jano) y otras tratan explícitamente sobre esa ambivalencia semejante a la de la Esfinge), la obsesión con la envidia del pene decreció y dejó de culpar de todo al padre fálico. En vez de identificar su “parte faltante” con el pene que su padre la acusó de no tener, la idea de la “parte faltante” asume una cualidad más misteriosa, en línea con los teóricos de la Gestalt y la formulación de Poincaré acerca del “hecho seleccionado” que completa el confuso “rompecabezas” del símbolo artístico e integra sus tensiones contradictorias.<sup>84</sup>

Bourgeois abandonó a su familia para crearla. En Estados Unidos resucitó su amor por la geometría y por sus perspectivas, dimensionalidad y vértices.<sup>85</sup> Su nuevo arte “estadounidense” empezó a cobrar forma con *Personajes* (Personajes), una obra inspirada en los rascacielos, que según ella permanecían “sin tocarse” como los humanos (sus grabados de rascacielos –*He Disappeared Into Complete Silence* (Desapareció en el silencio total, 1947, fig. 4)– sugieren el mismo efecto, mediante figuras demasiado tímidas o inhibidas para relacionarse entre sí).<sup>86</sup> Estos delgados monolitos verticales de madera conmemoraban las “presencias ‘ausentes’” que habían regresado “en espíritu” durante el proceso de su construcción.<sup>87</sup> Bourgeois hizo especial hincapié en que tocaran el suelo solo en un punto, para que se inclinaran vulnerable y tentativamente unos hacia otros. Durante los períodos en que regresaba a Francia, decía, su creatividad se desvanecía y un tipo de memoria pasiva, autoindulgente y alicaída reemplazaba a la memoria innovadora y reconstructiva.<sup>88</sup> “*Que lo conocido quede / en bibliotecas y computadoras // Trabajo entre lo desconocido, / entre lo perdido*”.<sup>89</sup> Lo “perdido” es una metáfora de la forma futura y aún desconocida de la personalidad,<sup>90</sup> una búsqueda que nunca llega a una conclusión final: “*Louise es / la niña que huye en busca de / otra familia*. Sigue buscando en 1992”.<sup>91</sup>

Bourgeois dijo que era dueña de un “temperamento religioso” y que su padre librepensador y su familia atea le interpusieron un obstáculo al no darle una educación religiosa;<sup>92</sup> de hecho, se hizo bautizar a los 18 años. Sus notas acerca de William James realzan la función de la religión en cuanto *comprensión* del dolor físico.<sup>93</sup> Fue para llenar esa falta, o reparar el agujero psíquico vacío, que

se volvió artista, no tanto por elección como por necesidad; y por razones similares (depresión e inhabilidad para trabajar) emprendió el psicoanálisis, a fin de que la fuerza vital entrara de nuevo en movimiento. En un momento de desilusión acusó a Freud y al psicoanálisis de prometer la “verdad” y ofrecer solo “teoría [...] como mi padre”.<sup>94</sup> No obstante, se sirvió de sus conocimientos psicoanalíticos y filosóficos durante el proceso de construir su propia religión autoanalítica.<sup>95</sup> “El arte es mi religión”<sup>96</sup>, afirmó explícitamente, dando a entender que el arte le brindaba indicios de un poder y un conocimiento que existían más allá de sus propias limitaciones, así como la posibilidad de “trascender” las mismas.<sup>97</sup> “He estado en el infierno y he vuelto”, escribió. “Y les digo una cosa: fue fantástico”<sup>98</sup>; el infierno es un lugar de aislamiento en donde sintió que su arte era incapaz de comunicarse con otra gente. Es un lugar que se visita cada vez que una obra nueva está en construcción. “Me interesa el fenómeno de la inspiración”, escribió, citando a Ernst Kris acerca de cómo “la inspiración es la regresión de lo activo a lo pasivo... al admitir que no podemos hacer nada, nos volvemos más que nosotros mismos; pensamos de maneras a las que por lo general la mente no tiene acceso”.<sup>99</sup> Se trata de un ángulo religioso del arte, que toma distancia de la preocupación por el control y la exhibición, y va hacia la identificación con el niño impotente y su manera de relacionarse con la fuente de alimento mental. Lo desconocido se vuelve conocido: no es algo predeterminado, sino que se revela.

El motor de su arte, dijo Bourgeois, dejó de ser el “miedo a la caída” y se convirtió en un “aguantar”.<sup>100</sup> En el contexto prematuro de la religión, el miedo a la caída es el más temprano, a saber el del bebé; Bion lo denomina “terror innominado”. Bourgeois se identificaba con el “bebé desesperado que implora”<sup>101</sup> y uno de sus sueños es sobre un bebé sostenido precariamente en la mano de un hombre enorme que, pese a su tamaño, es incapaz de darle un contenedor seguro.<sup>102</sup> “Todos somos masculinos-femeninos”, dijo;<sup>103</sup> y el falo monolítico es ajeno a esta necesidad de integración recíproca e igualitaria.<sup>104</sup> Su escultura pasó de los “monolitos rígidos” a las espirales y las obras colgantes, preocupada por no perder “el hilo” del pensamiento y la continuidad. Las espirales tienen “posibilidades”, giran y giran de vuelta.<sup>105</sup> Aunque Bourgeois rechazaba la idea de un estilo que fuera como una “firma personal” (y su firma siempre cambiaba), fue encontrando formas que expresaban mejor que otras su preocupación existencialista y psicoanalítica por el “devenir”.<sup>106</sup> El “devenir” es un proceso de interminable aprendizaje, en el que ella hace constante hincapié. Y un requisito previo es la creatividad recíproca entre el niño o el bebé y su objeto interior endiosado: inicialmente el pecho y el pezón como “objeto combinado” poseedor de cualidades tanto masculinas como femeninas. Juntos, estos proveen alimento para el pensamiento: el pezón supervisa el acceso y la satisfacción sensual mientras que limita la gula del bebé y su deseo de control tiránico. Escribe Meltzer:

“El objeto integrado combinado aprende por experiencia antes que el self y es casi con seguridad la fuente del pensamiento creativo y la imaginación”.<sup>107</sup>

Hay representaciones gráficas de esta conexión boca-pezón en las goauches rojas de la Bourgeois tardía; también en la escultura *Twosome* (Dos figuras), en la que un pequeño cilindro de metal entra en y sale de uno más grande, acentuando como el temprano nexo de la alimentación conforma el modelo para una relación sexual creativa. Lo que se busca es el equilibrio entre contrarios. Cuando la temprana relación de alimentación se ve contaminada por proyecciones excesivamente agresivas, o debilitadas por fracasos ambientales (falta de cuidados maternos “lo bastante buenos”, como dijo Winnicott<sup>108</sup>), el mundo se convierte

en un lugar claustrofóbico-agorafóbico, ya sea de encarcelamiento o ya sea de vacío, y el desarrollo del niño se ve impedido o atrofiado.

En las icónicas series de arañas de Bourgeois, sobre todo en la gigantesca *Maman*, los aspectos masculinos y femeninos del objeto combinado logran un “equilibrio” y acentúan la verdadera dimensión de la impotencia del niño en proporción a su fuente de autoconocimiento. Bourgeois cuenta que, alentada por su madre, caminaba tambaleándose entre muebles de salón más altos que su cabeza. Ha dicho que quería ser capaz de circular por debajo de la escultura, en relación con las muchas “carpas” de juguete (“esculturas textuales”) que hiciera de niña, teniendo en cuenta el hecho de que los amplios tapices que restauraba la familia habían servido originalmente para dividir habitaciones y recordando además jugar debajo de la mesa familiar, como en su escultura temprana *The Blind Leading the Blind* (Ciegos que guían ciegos, 1947-1949, im. VII), que ella asociaba con el ver las piernas de sus padres que iban de un lado a otro mientras preparaban la cena. Las complejas patas articuladas (como componente masculino) son además los miembros de la familia abandonados de los *Personages* (Personajes), llorados y reconstituidos y sostenidos en equilibrio mediante el fulcro del cuerpo femenino con su bolsa colgante de huevos. La bolsa recuerda todas sus obras colgantes, enraizada en el recuerdo infantil de plantas de porotos y sillas suspendidas de las vigas del granero, y sugiere un nacimiento inminente: los huevos blancos de mármol son los hermanos de Louise, los bebés del mundo. Las patas cuidadosamente apoyadas son fuertes y se refuerzan mutuamente, formando una serie de arcos que salen en forma radial del cuerpo central. Cada pata es un “arco de histeria”, un atado ovillado de músculo y nervios, que recuerda los rollos de tapices estrujados en el río Bièvre, o las madejas de pelo arqueadas de sus dibujos “Altered States” (Estados alterados, que ella consideraba uno de sus “mejores” dibujos).<sup>109</sup> La contención formal (bronce pulido) envuelve hebras de turbulencia o una excitación sexual volcánica, antes de que estas estallen sin forma. El pelo, escribe Bourgeois, “representa la belleza”.<sup>110</sup> Es belleza cuando se lo esculpe; pues el artista, como ella señala, no “sirve la belleza en bruto; se la / debe consumir, asimilar y recrear”.<sup>111</sup> Es belleza cuando logra una especie de abstracción o refinamiento, que parece cruel y cortante, como en *Femme couteau* (Mujer cuchillo, y además mujer cortada), o *Harmless woman*<sup>112</sup> (Mujer inofensiva, 1969, fig. 35), a la que le falta un brazo (“armless”). Bourgeois describió el proceso de su trabajo como una simplificación continua hasta que el significado se revelaba finalmente a través de la forma. Los dos tipos de artista tradicionalmente caracterizados como hacedor y visionario (o, por Stokes, modelador y tallador) son en realidad uno y el mismo.

*Maman* se sobrepone a la agorafobia para lograr lo que Stokes llamaría “beneficencia en el espacio”<sup>113</sup> al desplegarse hacia abajo, cartografiando el espacio-cielo, de un modo que puede asociarse con el amor de Bourgeois por la geometría y el efecto “calmante” del papel cuadrículado y del color azul, todas cualidades asociadas con su madre.<sup>114</sup> En este sentido, la escultura encaja en la definición de Stokes de la arquetípica “madre triunfalmente llorada”.<sup>115</sup> Vuelve sobre un sueño pesadillesco en el que la madre de Bourgeois aparecía como la Muerte, bajo la forma de una canasta de mimbre cubierta de ropas.<sup>116</sup> *Maman* evoca el miedo y la aprehensión pero es abierta, de una belleza contenida. Hay varias piernas-escalera (líneas de energía) y varios espacios entre ellas, que conducen hacia fuera del claustro, hacia al cielo que está más allá y de vuelta hacia dentro.<sup>117</sup> Juntas entrelazan un contenedor, a la manera de figuras clásicas como Atenea y Penélope, y afirman la naturaleza religiosa de la “fe en la acción simbólica”<sup>118</sup> de Bourgeois.

Hay una correspondencia visual interesante entre la Araña y un sueño revelador de un paciente infantil [¿de 12 años?] de Melanie Klein, Richard; se

trata del sueño que llevó a Klein a formular la idea del “objeto combinado”. En este “sueño paraguas” (aglutinante) el palo-pene que está dentro del pecho presenta una cualidad abrumadora para el niño, pues éste no está seguro de si está siendo controlado o no:

el mundo que giraba era el mundo entero del que se había apropiado cuando tomó el pecho o mejor dicho Mami mezclada con Papi, y sus hijos, y todo lo que ella contenía. Sintió el poderoso pene-Papi internalizado –el arma secreta– como algo que lo hacía poderoso si lo usaba contra un enemigo externo. Pero se volvía peligroso si lo atacaba y controlaba internamente. No obstante, confiaba en mami y papi –el paraguas– más que antes, tanto como gente externa cuanto dentro de él. Por esa razón ahora trataba el paraguas de la señora K más cuidadosamente de lo que había tratado el de mami.<sup>119</sup>

Tanto el paraguas con su armazón y la araña zancuda, que forman un arco por sobre el niño como “el mundo entero que gira”, son descubrimientos que el niño hace de un dios de muchas facetas que está dentro de él, lo que despierta la capacidad de sobrecogimiento (miedo y atracción) que consume su naturaleza humana como hacedor de símbolos (Langer). Porque el símbolo artístico no es solo un código significante, que representa algo que pueda traducirse de otra forma, sino un todo mayor que la suma de sus partes.<sup>120</sup> El artista está al servicio de su “Idea subyacente” (Langer) y la captura de manera formal, a fin de que permanezca disponible para los espectadores del futuro.

Es porque “las formas lo son todo” que Bourgeois misma se contenta con desaparecer y sus recuerdos literales ya no son relevantes. La pequeña Louise ya no es “indispensable” (como en la reparación maníaca), ya no es la huérfana abandonada; su obra se sostiene sola, la niña ha crecido. Una nota del diario confirma que “no quiero a papá, no quiero / a mamá // quiero que mi maridito me / sonría”.<sup>121</sup> Como su propia *Femme Couteau*, ha aprendido sus límites, la fuerza centrífuga de su interior ya no la hace girar salvajemente. El símbolo de la contención habla por sí solo. “La obra enseña, no el artista”, y “no tengo un yo, soy mi obra”<sup>122</sup>; pues, como dijo Keats, “el poeta no tiene identidad”. En 1993, Bourgeois escribió en su diario:

Dama de compañía es lo que debería poder / ser...<sup>123</sup>  
Soy / el contenedor, lo pasivo, doy forma  
al líquido, no soy el líquido  
¡¡¡Soy la exitosa dama de compañía!!!  
He conseguido mi destrucción.<sup>124</sup>

Bourgeois, que una vez dijo que poseía “demasiada identidad”<sup>125</sup>, se sintió capaz en su madurez de esperar a que la inspiración la buscara. Se describe como una “dama de compañía”, “feliz de ser esta araña que respira”, esperando a que el sol aparezca por la ventana y la “orienta”: “orientarse significa ser capaz de / esperar”<sup>126</sup>:

La dama de compañía es  
casi invencible  
además está tranquila  
y no va a  
molestar a nadie – estoy  
feliz de ser esta araña que respira.<sup>127</sup>

O, como escribió Emily Dickinson: “El alma siempre debería quedar entreabierta, lista para recibir la experiencia del éxtasis”.

## Notas

- 1 LBD-1992 (21 de enero de 1992).
- 2 LBD-1990 (10 de noviembre de 1990).
- 3 “Como hija de Voltaire, educada en el racionalismo del siglo XVIII, creo que con el debido empeño, el mundo mejorará.”, citado en Kuspit, Donald, *Bourgeois*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, 1988, p. 47.
- 4 *Ibid.*, p. 56.
- 5 *Louise Bourgeois. The Spider, the Mistress and the Tangerine*, Dirección: Marion Cajori y Amei Wallach, 2008, Nueva York, Zeitgeist Films, 2009, DVD.
- 6 *Louise Bourgeois*, Dirección: Nigel Finch, Londres, Arena Films, 1993. Transcrito en Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 261.
- 7 En palabras de Bion, por ejemplo: “La mención constante que hace Freud de la insistencia de Charcot en la observación; ahí me parece que está la esencia absoluta: la observación. ¿Pero qué observamos?”, en *The Tavistock Seminars, 1976-79*, Londres, Karnac, 2005, p. 13. Lo que se está observando son los “hechos del sentir”.
- 8 “*Me siento tan cansada*. Observar es demasiado.” LBD-1995 (30 de abril 1995).
- 9 “*Por suerte solo tenemos 5 sentidos, ¡cuántos problemas y sufrimientos nos ahorramos!* Imagínate *si tuviéramos 14, ¡¡¡Cielos!!!*” LB-0303 (nota suelta sin fecha, c. 1958). Sobre el olor de los pies dice: “El olor de los pies es [...] / *eufórico e intoxicante y nostálgico / y excitante / y caótico*”. LBD-1997 (4 de febrero de 1997).
- 10 LB-0252 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 11 “No hay escape del acceso cuando a uno le es dado, cuando a uno lo favorecen con él, quiéralo o no”, en Kuspit, *op. cit.*, p. 68.
- 12 “Las emociones que me arrollan son emociones universales. Pasamos por las mismas vibraciones. Lo que es deseo es el fruto prohibido”, “Self Expression is Sacred and Fatal: Statements”, en Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zurich, Ammann Verlag, 1992, p. 141.
- 13 Kuspit, *op. cit.* p. 81.
- 14 Cajori y Wallach, *op. cit.*
- 15 LB-0125 (18 de julio de 1960).
- 16 Louise Bourgeois, “Statements”, en Meyer-Thoss, *op. cit.* p. 189.
- 17 Meltzer, Donald, *The Claustrium*, Perthshire, Clunie Press, 1992. Meltzer (nacido en 1923) es un psiquiatra y psicoanalista de niños y adultos, paciente de Klein, e influyente maestro internacional y reinterpretador de su obra.
- 18 El término de Klein se deriva del “superyó” de Freud. Los objetos se forman, en parte, por cualidades de los padres reales, pero también por predisposiciones innatas y otras influencias, y la comunicación ocurre a través de la proyección e introyección de deseos e impulsos.
- 19 Ver Bion, W. R., “A Theory of Thinking”, en *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 43, 1962, comentado en Meltzer, *The Kleinian Development*, vol. 3, Perthshire, Clunie Press, 1978, pp. 46-53. Bion (nacido en 1897) fue psicoanalista, paciente de Klein y teórico de gran influencia, considerado en general el más innovador de los pensadores post-kleinianos. Bourgeois misma piensa en términos de contenedor y contenido, por ejemplo: “Soy / el contenedor...”, LBD-1993 (22 de diciembre de 1993).
- 20 LBD-1991 (25 de agosto de 1991); también la instalación *Precious Liquids* (Líquidos preciosos). Ver Kuspit, D. “Louise Bourgeois en psicoanálisis...”, nota 3, p. 33.
- 21 “Los artistas no se vuelven cada vez mejores, sino capaces de soportar más”, en Kuspit, *op. cit.* p. 25. Como dice Bion acerca del psicoanálisis: “¿Cómo podemos volvernos lo bastante fuertes como para tolerarlo?”, en *Brazilian Lectures*, vol. 1, Río de Janeiro, Imago, 1974, p. 33.
- 22 Una descripción propuesta por Jerry Gorovoy, asistente de Bourgeois durante muchos años. Conversación con la autora, septiembre de 2010.
- 23 LBD-1993 (12 de septiembre de 1993).
- 24 LB-0242 (nota suelta sin fecha, c. 1964).
- 25 LB-0282 (17 de marzo de 1964).
- 26 “*la viuda de guerra / autocompasión con velo / –querer que todos se sientan / culpables // [...] cómo anda hoy el sufrimiento / [...] colecciono medios de / autotortura*” LB-0232 (nota suelta sin fecha, c. 1955).
- 27 “*Mi obra se basa en un sistema de supersticiones / mi conciencia de hacha me acosa / pero yo soy más lista que ella.*” LBD-1988 (18 de enero de 1988).
- 28 “El miedo puede verse como una veta mineral bajo el suelo”. LBD-1973 (28 de enero de 1973).

Todas las citas marcadas como “LB” o “LBD” referen a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

- 29 “Coleccionar es una forma de actividad muy baja.” LBD-1993 (15 de mayo de 1993).
- 30 “Soy optimista y quiero ir más lejos”, en Cajori y Wallach, *op. cit.*
- 31 “El único acceso que tenemos a nuestro / inconsciente volcánico [...] / es a través de [...] nuestro / encuentro con gente específica.” LBD-1980 (11 de septiembre de 1980). “No estoy tratando de convencerte de nada. Lo único que hago es tener destellos de experiencia intensa que están representados por esto, y esto, y esto”, en Kuspit, *op. cit.*, pp. 28-29. En términos de Bion, estos son los “hechos del sentir” que están en la base del proceso de pensamiento, y van de “elementos-beta” sensoriales a “elementos alfa” más abstractos. Ver Meltzer, *Kleinian Development*, *op. cit.* pp. 37-45.
- 32 Bion escribe acerca del “raudo inconsciente siempre perseguido por una conciencia lenta, rígida y pesada”, en Salomao, J. (ed.), *Two Papers: The Grid and Caesura*, San Paulo, Imago, 1977, p. 25.
- 33 Kuspit, *op. cit.*, p. 31; y “*The Sail*”, *Prospect '89*, cat. de exhib., Frankfurt am Main, Frankfurter Kunstverein, 1988, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 171.
- 34 “Artist’s Notes: Louise Bourgeois”, en *Dislocations*, cat. de exhib., Nueva York, Museum of Modern Art, 1991, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.* p. 210. Stokes llama a esto el “conjuro” del arte. *The Invitation in Art*, Londres, Tavistock, 1965, reproducido en Wollheim, Richard (ed.), *The Image in Form: Selected Writings of Adrian Stokes*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 105.
- 35 “Si la obra contiene alguna magia la doy por exitosa. La visión personal que, según algunos, el artista quiere imponerle a los demás se le aclara al artista, en realidad, una vez terminada la obra”, en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, “On the Creative Process”, p. 74.
- 36 Bourgeois sostenía un cartel en alto cuando la filmaban. *Bourgeois*, Arena Films, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 254.
- 37 “*El espejo vacío, / refleja al otro es la medusa / el horror absoluto*”. LBD-1983 (3 de octubre de 1983).
- 38 *Louise Bourgeois: Album*, Nueva York, Peter Blum Edition, 1994, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.* p. 277.
- 39 Aunque en Freud y en la primera Klein el deseo de saber –el instinto epistemofílico– se ve como una defensa sublimatoria contra el temor a la castración, más tarde se ve como la busca del sentido de las experiencias emocionales, que tiene lugar a través de una identificación proyectiva e introyectiva con la figura paterna y da como resultado la formación de un símbolo.
- 40 Ver Melanie Klein, *The Psycho-Analysis of Children*, Londres, Hogarth, 1932. (En español: *El psicoanálisis de niños*, Barcelona, Paidós, 1987.)
- 41 LBD-1993 (15 de mayo de 1993); “El amor entre el maestro y el alumno / tiene que estar presente para que / ocurra el proceso de aprendizaje.” LBD-1982 (12 de octubre de 1982); “Sigo queriendo a mis maestros”, en conversación con Jerry Gorovoy, 9 de febrero de 1994 (LB-0023). Bourgeois consideró en un momento (1961) trabajar en el área de terapia artística con niños. “Autobiographical Notes”, en Bernadac y Obrist, p. 69. Ver también LB-0828 (nota suelta sin fecha, c. 1960).
- 42 “Taking Cover: Interview with Stuart Morgan”, en *Artscribe*, enero de 1988, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 151.
- 43 “La realización no tiene que ver con una estrategia... Es abierta. Una empieza y no sabe dónde va a terminar exactamente”, en Meyer-Thoss, *op. cit.*, “Louise Bourgeois in Conversation with Christiane Meyer-Thoss”, p. 135.
- 44 “Interview with Trevor Rots” (10 de mayo de 1990), en Bernadac y Obrist, *op. cit.* p. 197.
- 45 Cajori y Wallach, *op. cit.*
- 46 Kuspit, *op. cit.*, p. 60.
- 47 “Louise Bourgeois in Conversation”, en Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 137; también se ve a sí misma como un “perro de caza”. LB-0566 (nota suelta sin fecha, c. 1956).
- 48 Bourgeois menciona a menudo su deseo infantil de ser la primera o la única y, cuanto más éxito tenía, más abandonada se sentía. El monstruo interior aparece en varias notas de sus diarios, por ejemplo: “*la bestia mortal que / vive dentro de mí no será más bien una tenia / [...] La tenia es la gula es el yo quiero*”. LB-0356 (3 de marzo de 1964).
- 49 Stokes, Adrian, *The Invitation in Art*, reproducido en Wollheim, *op. cit.*, p. 111. Stokes (nacido en 1902) fue artista y crítico de arte y paciente de Klein; estableció un diálogo interdisciplinario muy original que se centraba en la relación entre la expresión del artista y la percepción del espectador. Se diferencia de lo que hoy se llama “interpersonal” puesto que considera predominantes las cualidades formales, y entiende que el espectador es invitado al mundo psíquico del artista mediante el “conjuro” del arte. El artista guía; el espectador lo sigue.
- 50 “Ser artista es darle una garantía al / prójimo de que el / desgaste de la vida no / te convertirá en un asesino”. LBD-1984 (27 de agosto de 1984).

- 51 “sentía [...] una fuerza centrífuga // [...] necesitas [...] / que el centro de gravedad cambie del / contenedor al contenido.” LB-0140 (16 de septiembre de 1957).
- 52 La reparación maníaca se asocia con la creencia pueril en poderes mágicos y control omnipotente; Bourgeois nota que Klein repudia la magia. LBD-1987 (28 de mayo de 1987).
- 53 “Líquidos preciosos” son “1) sudor / 2) lágrimas / 3) mocos / 4) saliva / 5) secreción de oídos / 6) bilis / 7) orina / 8) leche / 9) pus / 10 semen / [...] 12) sangre” capaces de convertirse en “energía nerviosa”. LBD-1993 (21 de julio de 1993).
- 54 Meltzer, *Claustrum*, op. cit., p. 62.
- 55 Bourgeois demuestra cómo el sistema de aferrarse las muñecas para transportar heridos está detrás de sus imágenes de miembros retorcidos o imbricados. Cajori y Wallach, op. cit.
- 56 Bourgeois comenta que la vida sexual de sus padres “nunca volvió a ser igual” tras la enfermedad de su madre y el subsecuente enfisema. Kuspit, op. cit., p. 66.
- 57 “comer matar devora-gozar/ matar a la madre incorporar al padre tomar/ su fuerza y que me maten como castigo.” LB-0230 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 58 “Statements”, en Meyer-Thoss, op. cit., p. 178.
- 59 “[...] mi padre era muy cortante, sobre todo / con las mujeres o, mejor dicho, con la mujer / *il était cinglant* [era cortante] hasta lo más hondo por un lado / —por el otro se quejaba / y por el otro era condescendiente / y ponía límites”. LB-0410 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 60 Bourgeois cuenta que lo oyó decirle a un amigo que ella era “lo máspreciado que tengo / en el mundo”, pero el amigo dijo ominosamente, “te traerá sufrimientos”, lo que puso de mal humor a su padre. LB-0174 (nota suelta sin fecha, c. 1959). Más tarde Bourgeois se comparó con Ifigenia.
- 61 Demostrado en Cajori y Wallach, op. cit.
- 62 Véase LB-0551 (21 de junio de 1994) acerca de recuerdos “comidos por las polillas”. Además: “Desapareció en el silencio total / [...] *Tomé en mis brazos mis recuerdos (malos / o buenos), los acuné y los calmé.*” LB-0012 (nota suelta sin fecha, c. 1972). Bourgeois dijo que su obra era “más yo misma” que su presencia física. “MacDowell Medal Acceptance Speech” (19 de agosto de 1990), en *MacDowell Colony News* vol. 20, n° 1, primavera de 1991, reproducido en Bernadac y Obrist, op. cit. p. 198.
- 63 “Cells”, en *Carnegie International*, cat. de exhib., Pittsburg, Carnegie Museum of Art, 1991, reproducido en Bernadac y Obrist, op. cit., p. 207. La “furia por comprender” es característica de Bourgeois. “*La furia por comprender / por consiguiendo la furia por aprender / [...] imposibilidad de avanzar* intentar una y otra vez.” LBD-1991 (24 de febrero de 1991).
- 64 “*Cumul* sugiere algo cubierto por completo y que después emerge – eso es importante para mí”, en Kuspit, op. cit., p. 41.
- 65 “On the Creative Process”, en Bernadac y Obrist, op. cit., p. 74.
- 66 Stokes, Adrian, *Three Essays on the Painting of our Time*, Londres, Tavistock, 1961, reproducido en Wollheim, op. cit., p. 90.
- 67 Stokes, Adrian, *Reflections on the Nude*, Londres, Tavistock, 1967, citado en *ibid.*, p. 120.
- 68 Stokes, Adrian, *Smooth and Rough*, Londres, Faber and Faber, 1951, citado en *ibid.*, p. 73.
- 69 Citado en Obrist, “Preface”, en Bernadac y Obrist, op. cit., p. 16.
- 70 En su *tableau Oedipus*, la Esfinge es central, aunque pequeña; maneja la ceguera y la castración y habla en acertijos (juegos verbales), insinceramente. Louise parece haber sentido que la “manía afectada” de su madre no era del todo sana, en Cajori y Wallach, op. cit.
- 71 El tema de la *She-Fox* (zorra), dice Bourgeois, es “el miedo a la superstición”, en Bernadac y Obrist, op. cit., “Statements from Conversations with Robert Storr”, p. 217.
- 72 Sueño anotado el 27 de agosto de 1953, LBD-1953.
- 73 “La madre envenenadora [...] / La bruja que quiere matarte [...] // He sido entregada pero no por / él sino por ella [...]” LB-0235 (nota suelta sin fecha, c. 1958).
- 74 Véase LB-0124 (17 de septiembre de 1959). Además, ella prometió abandonar el sexo si su madre sobrevivía esa noche, como si se sintiera culpable de que sus propias actividades sexuales estuviesen matando a su madre, en Meyer-Thoss, “Statements”, op. cit., p. 187. Su madre “se escapó” al morir. LB-0461 (5 de marzo de 1952).
- 75 “La Niña Fugitiva *que nunca creció.*” LBD-1996 (2 de diciembre de 1996).
- 76 Sueño anotado en su diario. LBD-1952 (7 de marzo de 1952).
- 77 “Cuando mi padre se dio cuenta de que Robert me había rescatado se dejó morir.” LB-0461 (5 de marzo de 1952).
- 78 “*La madre buena y la madre mala. / El Bièvre y el falso bièvre [...]*” LBD-1994 (3 de julio de 1994). También, “el recuerdo de aquel murmullo musical es tranquilizador”. “Tender Compulsions”, en *World Art*, n° 2, febrero de 1995, reproducido en Bernadac y Obrist, op. cit., p. 306.
- 79 LBD-2002 (20 de abril de 2002).



- 80 Cajori y Wallach, *op. cit.*
- 81 LBD-1950 (4 de enero de 1950).
- 82 Citado en Bernadac y Obrist, "Preface", *op. cit.*, p. 16; Lacan es un "curandero que se las da de vivo", LBD-1989 (27 de junio de 1989); Lacan y Breton son "coleccionistas de sus propios retratos", LBD-1998 (3 de enero de 1998).
- 83 "Freud's Toys", en *Artforum*, vol. 28, n° 5, enero de 1990, pp. 111-13; reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 186.
- 84 "Me interesa la parte que falta / [...una] curiosidad muy bien / delimitada [...]" LBD-1988 (12 de septiembre de 1988). A Bourgeois le gustaba Poincaré y leyó con cuidado el trabajo del teórico de arte Ernst Kris, elaborando sobre esta tradición. También menciona a Susanne Langer, cuyo *Feeling and Form: a Theory of Art*, Londres, Routledge, 1953, elabora un sistema kantiano de formación de símbolos (distinto del de Freud), basado en la "Idea subyacente" que une todos los aspectos del arte-símbolo. Langer escribe (p. 378): "Toda cognición de la forma es intuitiva; todo lo relacionado –la diferenciación, congruencia, correspondencia de formas, contraste y síntesis en una *gestalt* total– puede conocerse por medio de la comprensión directa, que es intuición".
- 85 De los comentarios de Bourgeois acerca de *The Puritan* (texto de 1947), citado en Smith, Carol y Wye, Deborah, *The Prints of Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1994, p. 191, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 55.
- 86 "Los rascacielos reflejan una condición humana. No se tocan", "Statements", en Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 178.
- 87 "Interview with Susie Bloch", en *The Art Journal*, vol. 35, n° 41, verano de 1976, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 106; "Interview with Michael Auping", 25 de octubre de 1996, en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 351.
- 88 "Interview with Trevor Rots", 10 de mayo de 1990, en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 194.
- 89 LBD-1994 (21 de junio de 1994).
- 90 Como en el libro autobiográfico de Bion, *A Memoir of the Future*, Londres, Karnac Books, 1994.
- 91 LBD-1992 (15 de marzo de 1992).
- 92 "Conversations with Robert Storr", en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 215. Bourgeois también niega, a veces, ser religiosa (cuando eso aparece por oposición a ser "racional"), o se describe a sí misma como "a-religiosa", pero el tenor general es que está en busca de una religión, y en efecto siente que debe construirla ella misma a partir de la experiencia.
- 93 "En una vida por completo irreligiosa / se puede experimentar [...] / una pena intensa / y tristeza sin / saber a quién recurrir para / entender qué te ocurre". LB-0771 (cuaderno de 1965).
- 94 "Statements", en Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 201. Bourgeois se veía a sí misma como una criatura del iluminismo y en la primera etapa de su análisis dijo que si la gente entendiera el arte de la conversación una "buena cantidad de análisis / profesionales serían innecesarios". LBD-1952 (10 de diciembre de 1952).
- 95 Empezó a interesar se más por el proceso del psicoanálisis que por la teoría, de acuerdo con Jerry Gorovoy. Conversación con la autora, septiembre 2010.
- 96 "Conversations with Robert Storr", en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 215.
- 97 Bourgeois leyó a Kant en su época de estudiante. En su diario, el 17 de mayo de 1995, escribe en relación con Kant: "[...] *el inconsciente* trascenderá la conciencia". LBD-1995.
- 98 Bordado en un pañuelo, Louise Bourgeois, *Untitled (I Have Been to Hell and Back)* (Sin título (He estado en el infierno y he vuelto)), 1996, BOUR-2827. Véase también LBD-1996 (12 de febrero de 1996) para una afirmación relacionada con esta.
- 99 "Interview with Stuart Morgan", en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 151. Ernst Kris, psicoanalista, escribió *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, International Universities Press, 1952.
- 100 "Statements", en Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 177; "Me aferro a mi madre", LBD-1996 (2 de enero de 1996).
- 101 Entrada del diario: "[...] el casi suicido / se combate con salir, enfrentarse a la / claustrofobia [...] // bebé desesperado que suplica es percibido por / los otros". LBD-1988 (9 de marzo de 1988).
- 102 LB-0236 (nota suelta sin fecha, c. 1961): "[...] un juguete en manos de mi padre".
- 103 Citado en Dorothy Seiberling, "The Female View of Erotica", en *Nueva York*, 11 de febrero de 1974, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 101.
- 104 Quizás esa era también la razón por la que no podía seguir el consejo sensato de su analista de olvidar la envidia del pene y disfrutar de su propia feminidad. (Ver LB-0323 (abril de 1964).) Sus propios atributos masculinos exigían ser expresados en su arte.
- 105 "La espiral es el principio del movimiento en el espacio... el sujeto explora el espacio", "The Passion for Sculpture: a Conversation with Alain Kirili", en *Arts*, vol. 63, n° 7, marzo de 1989, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 182.

- 106 La opinión de Bion es que el analista siempre está en proceso de “devenir”, en *Memoir*, p. 183; y *Transformations*, Londres, Heinemann, 1965, p. 146.
- 107 Meltzer, *Claustrum*, *op. cit.*, p. 59.
- 108 Winnicott, Donald, *The maturational processes and the facilitating environment*, Londres, Hogarth, 1965, p. 224. (En español: *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, Barcelona, Paidós, 1994). Winnicott, pediatra y psicoanalista que se formó con Klein, difundió además el concepto de “espacio de transición”.
- 109 “Interview with Marie-Laure Bernadac”, *Pensée-plumes*, cat. de exhib., París, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1995; reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 302.
- 110 “Statements”, en Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 178.
- 111 LBD-1950 (25 de enero de 1950).
- 112 Bourgeois explicó que el juego de palabras “*harmless-armless*” tenía que ver con “conocer los límites” –una orientación necesaria para refinar el símbolo–, en Meyer-Thoss, “Statements”, *op. cit.*, p. 177.
- 113 Stokes, Adrian, *Painting and the Inner World*, Londres, Tavistock, 1963, reproducido en Wollheim, *op. cit.*, p. 228.
- 114 “Tender compulsions”, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 305; véase LBD-1991 (21 de febrero de 1991) y LBD-1994 (6 de junio de 1994) sobre el color azul. También recuerda el uso que Bourgeois le dio a la terraza de su edificio de departamentos como un estudio al aire libre en su primera época en Nueva York, donde sus *Personages* se volvían parte de la línea de los edificios (como se ve en una foto). La escala arquitectónica de *Maman* la emparenta con los rascacielos aunque haya sido creada para el Turbine Hall de la Tate Gallery.
- 115 *Painting and the Inner World*, reproducido en Wollheim, *op. cit.*, p. 72.
- 116 En el sueño un sirviente dice: “*qué es / un símbolo – Es una cosa que / pretende ser otra. / Sabes esa mujer a la que llamas /Madre. ella en realidad es ‘La Muerte’ su / cuerpo es como un canasto de mimbre / debajo del vestido [...]*” LB-0257 (15 de enero de 1959).
- 117 En el film de Cajori y Wallach se la ve guiándonos a través de una de sus *Cells* y diciendo: “no parece que hubiera una salida –pero la hay”. Le gustaba la tridimensionalidad, en parte, por la oportunidad que le daba de construir ventanas, y sentía que incluso los tapices, para ser mejores obras de arte, podían tener hoyos, no solo las “hendiduras” naturales, lo que los volvería más esculturales. Ver la reseña de Bourgeois de la exposición *Wall Hangings* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en *Craft Horizons*, vol. 29, n° 2, marzo – abril de 1969, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 87.
- 118 “Interview with Trevor Rots”, en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 194. Bourgeois se identifica con Penélope en sus diarios y cita a Atenea como la diosa del tejido.
- 119 Meltzer, *Kleinian Development*, *op. cit.*, p. 120, comentando la versión que da Klein en *Narrative of a Child Analysis*.
- 120 Citado por Bourgeois en su diario el 24 de abril de 1996. LBD-1996.
- 121 LBD-1999 (10 de agosto de 1999). Robert Goldwater murió en 1973; una vez más, se trata del marido interior.
- 122 “Statements”, en *Louise Bourgeois Drawings*, cat. de exhib., Nueva York, Robert Miller, y París, Daniel Lelong, 1988, reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 173.
- 123 LBD-1993 (26 de septiembre de 1993).
- 124 LBD-1993 (22 de diciembre de 1993).
- 125 “Louise Bourgeois in Conversation”, en Meyer-Thoss, *op. cit.*, p.138.
- 126 LBD-1994 (13 de marzo de 1994).
- 127 LBD-1994 (febrero de 1994).





## Los celos sublimes de Louise Bourgeois

Juliet Mitchell<sup>1\*</sup>

En ocasión de su importante retrospectiva en la Tate Modern de Londres en 2007, Louise Bourgeois le dijo a Richard Cork: “Nunca me analicé. Algunos amigos lo hicieron y empeoraron”<sup>2</sup>. A propósito del mismo evento, Siri Hustvedt citó una frase que se ha vuelto moneda corriente al hablar de la artista: “El psicoanálisis es mi religión”<sup>3</sup>. En las aguas turbulentas que separan esas dos ficciones problemáticas –Bourgeois se analizó por largo tiempo– se sitúa el modo en que usó el psicoanálisis en su arte. No solo me interesa cómo lo usa sino también con qué lo usa. El presente ensayo se basa en las notas que la artista tomó acerca de su terapia o vinculadas a ella y en algunas entradas de diario al respecto: lo que vamos a examinar es la imbricación de las varias y múltiples preocupaciones que podían surgir durante una sesión.<sup>4</sup> Estas cuestiones están “sobredeterminadas”, y he elegido sus celos, que son violentos y lo invaden todo, como el factor dominante: “*los celos son mi emoción / más fuerte*”<sup>5</sup>. Los celos se entrelazan con los demás temas que he organizado de la siguiente manera: el uso del psicoanálisis al servicio del arte o de una “cura”, la “vida” y la narración de historias, y la generización de la histeria.

### El psicoanálisis al servicio del arte o de una “cura”

Cuando Louise estaba llegando a la pubertad, una joven inglesa se instaló en su casa para enseñarles inglés a ella y a su hermano Pierre. Durante los diez años siguientes, Sadie sería la amante de su padre. Lo que me interesa por ahora es que Bourgeois sólo tomó conciencia de que siempre había sentido celos de Sadie durante su intenso, y por momentos errático, análisis con Henry Lowenfeld.

De pronto percibí los celos y el odio  
por Sadie, que nunca habían sido conscientes. Tendría  
que observar esta área de Sadie con mucho cuidado  
porque nunca había sido consciente de que ella  
me disgustara. los celos estaban completamente reprimidos.<sup>6</sup>

Los celos eran inconscientes (ver “Celos” más abajo). Lo inconsciente es el objeto de la investigación psicoanalítica. El reconocimiento de Bourgeois de que debe acceder a sus sentimientos y deseos inconscientes para convertirlos en obras de arte conscientes se ubica en el centro de su relación con el psicoanálisis. Se trata de un reconocimiento que sitúa el propósito, no ya en la terapia, sino en la creación. “Ponerse mejor” y volverse una artista de importancia eran elementos en tensión.

No cabe duda de que Bourgeois recurrió a la terapia en busca de ayuda. Aunque era eso lo que seguía buscando, creo que el anhelo se subordinó después al impulso de la producción artística. Es sumamente difícil describir una “cura” psicoanalítica, pero no hay demasiadas evidencias de que Bourgeois se haya recuperado de muchos (o algunos) de los síntomas que la acosaban: sus dolores y enfermedades psicósomáticas, su terrible insomnio, sus depresiones, sus fobias, su *petite hystérie* o sus violentas emociones, sobre todo los celos. Los necesitaba todos.

Traducción: Martín Schifino

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 72

---

VIII. *Cell XXII (Portrait)*,  
2000 (detalle)  
Celda XXII (retrato)

Se sometió, en efecto, a un análisis, pero este no la “curó” de nada, ni tenía por qué hacerlo; fue una vía para convertirse en una artista importante. El precepto talismánico del tratamiento psicoanalítico es “donde esté el Ello (inconsciente), allí llegará a estar el Yo (consciente)”; para Bourgeois, sería más bien que “donde esté el Ello (inconsciente), allí llegará a haber una escultura (consciente)”.

---

Louise Bourgeois empezó a analizarse con el doctor Leonard Cammer a fines de 1951. Las pasiones del pasado habían estado interfiriendo de manera peligrosa con los placeres del presente. Como miembro joven de la intelectualidad artística parisina, versada en surrealismo, Bourgeois estaba familiarizada con el psicoanálisis y, tiempo antes de que comenzara su terapia, leyó mucho al respecto por cuenta propia, sin ninguna duda en los años 40: Wilhem Reich en 1945 y la “Etiología de la histeria” de Freud en 1947. Siguió leyendo mucho y de manera ecléctica: en sus notas menciona y a veces comenta a Adler, Karen Horney, Melanie Klein, Stekel, Jung, Lacan, Françoise Dolto, Marie Bonaparte, Anna Freud, Erikson, Ernest Kris, Otto Rank, Helene Deutsch, Theodor Reik; sin duda hubo además otros. Contempló la posibilidad de convertirse en analista de niños.<sup>7</sup>

Bourgeois se entusiasmó con su breve análisis con Cammer y pronto se desencantó, como solía pasarle con el psicoanálisis en general. En 1952, poco después de empezar el tratamiento (y poco antes de terminarlo), escribió: “Estoy harta de Freud y compañía”<sup>8</sup>, y en 1990 dice: “Me sedujo el proceso de pensamiento de Lacan” y “Lacan es un anti-todos”<sup>9</sup>.

Sus notas no dejan en claro por qué el análisis con el doctor Cammer duró tan poco. A principios de diciembre escribe que necesita verlo con mayor frecuencia; en febrero está harta y, poco después, parece haberlo dejado y/o cambiado por Henry Lowenfeld. Aun así, en esos dos o tres meses se comprometió activamente con el análisis. Cammer le habló de “dignidad” y, si bien Bourgeois anotó entonces que no entendía lo que eso significaba, diez años más tarde continuaría reflexionando al respecto, aunque es poco probable que Lowenfeld haya esbozado ese tipo de concepto.

Parece ser que Bourgeois vio a Lowenfeld con mayor asiduidad entre 1952 y 1966, a veces a diario, otras semanalmente, con largas interrupciones no solo durante las vacaciones del doctor sino durante los viajes de Bourgeois, en especial cuando regresaba a Francia cada año. Bourgeois parece haber seguido viéndolo periódicamente hasta 1985, el año en que él murió. Ciertos extractos (de fines de los 50 y comienzos de los 60) registran los intereses del doctor y la evaluación que hacía Bourgeois del trabajo en conjunto. Lowenfeld: “Me interesa especialmente la psicología de la producción artística”<sup>10</sup> (había escrito sobre el tema antes de huir de Europa). Bourgeois: “Nunca he sentido que el análisis / se estancara o se volviera inútil / si me desespero es porque siento que / nunca vamos a terminar con las obras.”<sup>11</sup>

Al principio de su análisis con Cammer, Bourgeois se dio cuenta de que había una dinámica falsa; conforme avanza el trabajo con Lowenfeld, escribe a menudo sobre su resistencia de un modo que sugiere que hablaban del tema. Quiere ser independiente del analista pero también reconoce que hay rasgos de gente importante para ella y de una época anterior de su vida que ha “transferido” a la pantalla en blanco que, como analista, él le ofrece a esos fines. Lo que me interesa, sin embargo, son sus frecuentes referencias al acting-out. Considero que ella hace un acting-out tanto dentro como fuera del análisis. Tradicionalmente, el acting-out se opone al desiderátum de “resolver” algo,

pero Bourgeois lo compara con la “asociación”, y por lo tanto estoy segura de que quiere decir “asociación libre”: “reproche del acting-out en vez de la asociación [...] más fácil y menos doloroso”<sup>12</sup>.

El acting-out es la mayoría de las veces una reacción en forma de comportamiento agresivo que aparece en vez del recuerdo de lo reprimido: para Freud un ejemplo cardinal era que los judíos habían matado a Moisés en vez de recordar el sacrificio hipotetizado de un Ur padre mitológico. Cuando algo emerge en la conciencia desde el inconsciente es casi doloroso y difícil y debería ocurrir mediante la transferencia de las relaciones que han sido cruciales en el pasado a la figura del analista: no debería ocurrir fuera de la situación clínica. Así como anota los sentimientos por su marido, Robert Goldwater, Bourgeois escribe a menudo acerca de aquello que transfirió de figuras de la infancia francesa a su actual marido estadounidense en vez de transferir ese marido a su analista. Incluso cuando ella reflexiona tranquilamente y sin arrebatos, Robert aparece en primer plano:

mi análisis estuvo motivado / por un deseo de ser “aceptable” he sentido / la necesidad de que Robert / demostrara un poco de interés (*amabilidad* o ayuda) [...] / en la medida en que el análisis ha / estado motivado por mi dolor y / sufrimiento por la soledad estuve / esperando calor y ternura por / mis esfuerzos [...] / en la medida en que me he sentido privilegiada de / encontrar ayuda mediante el análisis / he sentido que debería estarle agradecida / a Robt- *al diablo* con el agradecimiento / estoy agradecida a los que / se muestran a sí mismos y me enseñan / algo”<sup>13</sup> (ver “How Many Debts of Gratitude Do You Have? [¿Cuántas deudas de gratitud tienes?] 1996”).

Lowenfeld y Bourgeois se dieron cuenta claramente de lo difícil que le resultaba a ella revelar durante la terapia la agresión irresistible que le inspiraba su familia.

Si soy una dulzura / en el consultorio de Lowenfeld / estoy desperdiciando mi dinero [...] // Es cierto que no ocurrió nada / durante la hora con L –resistencia / a lo que él dice [...] / No recuerdo y después / él dice que nunca dice nada.<sup>14</sup>

Robert la enfurecía al “replegarse en el más completo silencio” constantemente; al parecer Lowenfeld no lo hacía. El silencio es el modo por excelencia del tratamiento psicoanalítico (“¿dice que él nunca dice nada!”): ¿por qué no? Bourgeois compara los consejos del analista con los de su padre: ¿quizás su padre no era la figura clave de la transferencia en este caso? Mientras que siente celos de Robert y de cuantas personas encuentra fuera de las sesiones, no parece haber sentido celos de Lowenfeld (ver “Celos” más abajo).

A su juicio, Cammer no la apreciaba lo suficiente; Lowenfeld la abandona y eso la enfurece cuando interrumpe el análisis. Pero, ¿no es esto parte de la ficción que ella construye sobre sí misma? Sin ser falsos, siendo de hecho bastante reales, estos sentimientos carecen de la inmediatez al rojo vivo de los celos. Había una escisión por la cual ella seguía siendo la niña con el rizo sobre la frente para Lowenfeld y la niña insoportable para Robert. Veo además cierto *acting-out dentro* de la misma relación analítica. Ella “actúa” el papel de la niña abandonada, la mujer rechazada, la malquerida: “para que siga en análisis, tendrás que fingir / que te gusto”<sup>15</sup>; cuando Lowenfeld se toma unas vacaciones, ella fantasea con inventar un “aparato que lo mate varias veces”<sup>16</sup>. Se intuyen juegos: “Lowenfeld tiene ‘miedo’ de Moreno [...]” [un terapeuta de grupo al que

ella veía simultáneamente a su análisis]<sup>17</sup>; “Los analistas se creen Dioses”<sup>18</sup>; “la indefensión lleva / a L. al sadismo”<sup>19</sup>. Por sobre todo, ella no solo quiere ser independiente de él, quiere que él lo sea de ella: ella *representa* una relación con él.

No es que la relación sea falsa; ella sufre un ataque de disentería cuando piensa en concluir el análisis, se enfurece con él, “*La colère* contra L.”<sup>20</sup>, y siente fuertes dolores y temblores después de la sesión con él: un calambre “químico”, “completamente indoloro [...] / en la boca del / estómago [...] diarrea inmediata // [...] parece estar relacionado con / material inconsciente [...] / deseos reprimidos [...] se relaciona con el / análisis”.<sup>21</sup> La somatización sugiere que hay algo agresivo entrando en el cuerpo que “se supone” debería entrar en la mente. Esta representación a través del cuerpo es una variante del *acting-out*.

Donald Winnicott sugirió que el niño necesita poder jugar solo en presencia de su madre: se trata de una etapa importante para el desarrollo de la creatividad ordinaria de la vida cotidiana.<sup>22</sup> La perpetuación de este tipo de *acting-out* me sugiere, no que Bourgeois intentaba llevar a cabo un autoanálisis (o, como mucho, solo de manera ocasional), sino que estaba tratando de entender algo, “jugando” en presencia de Lowenfeld:

Por qué me hizo falta tanto tiempo con L – / le pregunto si es lo usual anotar / los sueños y recuerdos como en estas páginas / lleva mucho tiempo pero me da la / “alegría de la creación” que solía sentir / después de trabajar además me fortalezo / el resultado no es “arte” inútil salvo como / una catarsis.<sup>23</sup>

En el ámbito del trabajo, las reflexiones escritas le brindan la “alegría de la creación” y la “fortalecen” pero no son “arte” y por lo tanto son “inútiles”; en el ámbito de la terapia se emparentan con las curas catárticas de fines del siglo XIX para tratar la histeria antes del psicoanálisis. Pero puede que el artista no posea la creatividad ordinaria de la que habla Winnicott; el hecho de jugar junto a un analista, trabajar en beneficio de su arte que, explica Bourgeois, “no es un juguete sino la realidad”<sup>24</sup>, acaso la haya ayudado a desarrollar una creatividad que no era ordinaria, desde ningún punto de vista.

---

celos, el otro / tipo consigue lo que yo quiero (te ciega de furia, te predispone / a hacer cualquier cosa). Torrente de odio e impulso destructivo. // La energía creativa parece estar relacionada con ese torrente de fuerza / emocional que se desvía apenas por obra de una mano que da tranquilidad. confianza en el buen [...] / sentido. Esa confianza que transforma el odio en obra [...]”<sup>25</sup>

Lowenfeld no la habrá reconfortado como un amigo o un miembro de la familia; sospecho que sus ausencias, de las que regresaba demostrando que podía aceptar el violento rechazo de Bourgeois (o la historia de su violento rechazo), y una presencia frente a la cual ella podía entender cómo transformar su producción artística, producían ese efecto “tranquilizador en el buen sentido”. De acuerdo con sus notas, Lowenfeld consideraba que el problema dominante de Bourgeois era su incapacidad para aceptar la propia agresión.<sup>26</sup> Ya en 1980, cuando lo veía durante otro período de análisis, ella podía escribir: “No olvido ni perdono / Es el lema del que se alimenta mi obra”<sup>27</sup>. No debía internarse en los corredores de la memoria como modo de vida pero sí hacerlo por su arte y sus “éxtasis”. Debía experimentar el pasado y “transferir a una escena de hoy / emociones que tuve hace 40 años [...] / pero estaba este éxtasis / presente hace 40 años... / *Vivo en el Pasado. Revivo cada día / partes de mi pasado* [...] / un absoluto malentendido / [...] dolor agónico”<sup>28</sup>.



La tarea que se impuso fue preservar las emociones vivas y sin pulir, pues sus esculturas habían de hacer consciente lo que todos experimentamos de manera inconsciente. Debía pasar de lo “abarcador a lo preciso”, algo que equipara con un desplazamiento de lo “inconsciente a lo consciente”<sup>29</sup>. Lo que capta de lo reprimido, de lo cual su historia individual es solo una instancia de lo que todos compartimos, debe insertarlo en el objeto artístico donde podamos comprenderlo: “En términos de escultura nos volvemos específicos y visualmente comprensibles y satisfactorios para mí y para el espectador”<sup>30</sup>. Así, ella debe tener más, no menos, síntomas; tanto las experiencias buenas como las malas deben intensificarse: “Caigo bien a la gente [...] / [eso] vive como un *sol en lo hondo / de mí [...] / pero soy capaz de matar a alguien / de rabia*”<sup>31</sup>.

No se trata simplemente, para Bourgeois, de convertir en literal y concreto lo que siente y experimenta; se trata de internarse en lo insoportable/incognoscible (que como tal está reprimido) y volverlo consciente de una forma visible. De ahí que sea difícil hacer asociaciones libres durante la terapia; ella debe hacerlas en el arte. Sus papeles ofrecen una red de asociaciones de ideas. Lo cual es algo distinto de la ausencia de censura que subyace a la “asociación libre” en cuanto sola y única (pero difícil) exigencia que se le hace al paciente que usa el psicoanálisis como terapia. Como todos sus objetos, *Spiral Woman* (Mujer espiral, 1984, fig. 41), que ella misma considera una escultura emblemática, ilustra este proceso asociativo: Lowenfeld se ha ido de vacaciones, de modo que para quedar a mano ella se distancia de él emocionalmente, lo que la aterra. Para trabajar debe sentirse frustrada y culpable; puede que la culpa surja de que quiere atacarlo; atacarlo verbalmente es también querer atacarlo físicamente: ella relaciona ese hecho con la violencia física que implica estrujar tapices (la infancia); ella le hace eso a él y se lo hace a sí misma:

*Me alejé de Lowenfeld / y la furia que sentí las últimas semanas proviene de ello [...] // La frustración (autoimpuesta e intolerable [junto con] / la Culpa son los enemigos nro. 1 y nro. 2 - / [...] la espiral / significa exprimirse, retorcer el lavado / escurrirle hasta la última gota - secarlo por centrifugado - retorcer a tu propio idiota / torcerle el brazo para obligarlo a hacer o hablar o dar / exprimirlo, he aquí pues el mensaje de mi espiral / que sigue y sigue dando vueltas desde que Lowenfeld se fue el 15 de julio. / [...] No olvides / esto Louise, que también todo ha sido difícil para Robert!!!<sup>32</sup>*

También: “mis espirales son un vacío. El vacío de la angustia”<sup>33</sup>, que se asocia con “el remolino de la histeria [...] / obedece a una forma de *ultraapretamiento cada vez más rápido / cada vez más fuerte...*”<sup>34</sup>, que se asocia con las vueltas que dan las niñas al jugar: *el dibujo / empieza con un golpe y sigue / en redondo [...] cada vez más rápido / como niñas que giran / cada vez más rápido*<sup>35</sup>. (Ver *Spiral Woman* [Mujer espiral, 1984].)

En *Spiral Woman* y en otras obras, ella esclarece, así como su relación con Lowenfeld, el hecho de que sus sentimientos tratan de la partida de él y de sí misma, dado que ella induce la frustración que producirá la furia necesaria para modificar su percepción y traducir la complejidad de sus sentimientos a la unidad de la escultura. Después, burlándose del análisis, se regaña en broma a sí misma en cuanto a Robert. Una segunda (y asociada) línea en la encarnación de *Spiral Woman* sale del vacío interior que indica la angustia acerca de la sexualidad (ver “La vida y la narración de historias” más abajo). El así llamado “proceso primario” que opera en el inconsciente es múltiple, no lineal; de manera consciente (“proceso secundario de pensamiento”) solo podemos tener un pensamiento por vez y el próximo le seguirá en una secuencia. Pero si ese pensamiento ha salido a la luz desde lo reprimido, sabrá de los muchos filamentos de asociaciones a partir de

los que ha crecido (“como un hongo del micelio”<sup>36</sup>); y de la misma manera lo hará el objeto esculpido o las piezas que se miran secuencialmente en una instalación.

¿Por qué la creatividad inusitada necesita apelar a la violencia, la frustración, la furia, todas ellas cualidades difíciles y socialmente peligrosas? A partir de las anotaciones de Bourgeois, podemos retomar las precondiciones de Winnicott para una vida creativa ordinaria y preguntarnos: ¿en qué se diferencia el artista extraordinario?

Winnicott propuso que el niño necesita haber sido capaz de destruir con su furia a la persona (denominada “objeto” en las teorías de las “relaciones objetivas”) de la que depende por completo; pero el objeto/persona debe sobrevivir. Parecería que Bourgeois sugiere que en el caso de una pasión creativa extraordinaria hay un aumento cuántico de esta energía/furia destructiva y que algo ha salido mal:

La energía contenida es tremenda. Es la energía sexual que tenía mi padre y que / Pierre aún tiene. Robert tiene muy poca, Alfred tiene muy poca, / mi madre tenía muy poca [...] / Los artistas en general tienen mucha. Pero no parece fluir muy / satisfactoriamente. En muchos casos yo sé que es más bien lo contrario / por supuesto que es “la” razón por la que se volvieron artistas.<sup>37</sup>

Puede que al artista le falte de alguna manera el consuelo: la persona a la que se ha atacado no ha resistido la furia destructiva; hay alguien que no sobrevivió. El consuelo “normal” de que la persona podría haber matado pero no lo ha hecho no se manifestó. Como resultado de la energía sexual, del odio que se derrama, la destructividad de los celos se ve reprimida. Pero la represa puede romperse y la energía puede brotar en otra parte: en una obra de arte. El arte es lo que sobrevive en el lugar del objeto/persona. En la obra de arte, la “vida” ha reemplazado a la “muerte”; la energía es sexual. La sexualidad es un componente esencial del “impulso vital”; cuando el niño celoso crece, los celos sexuales pasan a primer plano. Donald Winnicott, como bien se sabe, minimizó el rol de la sexualidad; no así Louise Bourgeois.

El trabajo analítico que Bourgeois continuó practicando consigo misma no alteró su estilo de vida pero sí la naturaleza de su producción artística. Después de una interrupción durante los primeros años de su análisis (un fenómeno común) encontró un nuevo impulso para la creatividad escultórica. Es probable que hablara en broma cuando le dijo a Richard Cork que nunca se había analizado y que si lo hubiese hecho (como sus “amigos” o colegas artistas, por ejemplo Yayoi Kusama) quizás se habría sentido peor. En ciertas etapas, suele ser el caso. Y sin embargo, bromas aparte, aunque vio a Lowenfeld intermitentemente por más de veinte años, en un sentido quizás no “se analizó” sino más bien “usó” el psicoanálisis.

Cualesquiera hayan sido sus valoraciones y sentimientos, su compromiso con el psicoanálisis parece nunca haber sido superficial: no se trataba de una “religión”, pero sin ninguna duda fue sumamente importante en lo intelectual, lo emocional y lo creativo; tomó de la disciplina lo que necesitaba, cuándo y cómo lo necesitaba.

## “La vida” y la narración de historias

*[...] el menor estímulo me afecta como un gran / evento [...]. De todo hago una historia terrible / donde las cosas van de mal en peor.*<sup>38</sup>

La relación entre el psicoanálisis y la narración es complicada. Bourgeois juega con muchos aspectos: “el artefacto es un objeto manufacturado; la obra de arte

es un lenguaje”<sup>39</sup>. Freud, tras intentar sin éxito la hipnosis, pidió a sus pacientes que cerraran los ojos y describieran lo que *veían*. De hecho, resultó ser que la clave era poner imágenes en palabras, en el lenguaje que nos hace humanos: la “cura por la palabra”. Entiendo que Bourgeois, esposa de un experto en arte primitivo,<sup>40</sup> tenía interés en establecer que aunque su arte estaba en deuda con aquél no era intelectualmente “primitivo”. Puede que ello haya sido importante para una mujer que “nació tanto como se hizo” feminista y que, como tal, se quejaba de la equiparación de lo femenino<sup>41</sup> con lo irracional/intuitivo (por oposición a lo racional/intelectual).

El objeto artístico de Bourgeois es un lenguaje consciente, intelectualmente serio, es tanto “verdadero” como “real”. No le daba mucho valor estético a los objetos que llamó “los juguetes” de Freud, la adorada colección del vienés de estatuillas griegas, romanas y egipcias. Los juguetes son solo juguetes; a diferencia del verdadero objeto artístico con forma, no son una realidad. Creo que lo que vemos aquí es que Bourgeois establece que su objeto artístico es tan real como la persona objeto. Está allí en lugar de la persona objeto. Pero es, sobre todo, un objeto social: “[...] *la arcilla son los otros y / el escultor es el yo*”.<sup>42</sup>

Tal como notó Bourgeois, hay algo inconsciente en la creatividad. Pero para pensar en su quehacer precisaba también pensar de manera verbal. Las notas que consigna para uso personal son eso. Pero hizo además otra cosa. Dado que las historias socializan al niño cuando la escultura/obra de arte está presente, ella necesitaba establecer la cualidad social de la obra mediante una historia. La escultura se homologaba con los otros incluida ella misma como “otro”; no los representaba, era ellos al nivel de la realidad artística.

Las historias que contaba Bourgeois se nutrían de las historias del psicoanálisis. La transformación en arte visual de sus ideas reprimidas y afectos censurados iría acompañada de un centón de ficciones lingüísticas. Aquello que en el análisis le resultaba “falsedad” fingida, una pose de “santita”, un tipo enmascarado y “mentiroso” de la feminidad,<sup>43</sup> ella lo usaba en el retrato ficticio irónico que hacía de sí misma como una niña abusada o una devota del psicoanálisis que no se analizaba. Hay una verdad en todas estas ficciones, pero no una verdad que ha de creerse o descreerse. Eso fue lo que el psicoanálisis en ciernes aprendió tras los primeros ataques de histeria: que a poco de hablar, contamos historias para vivir.

La historia habitual, que se ofrece como trasfondo y explicación de sus esculturas e instalaciones, una historia que la artista y sus críticos han repetido hasta el cansancio, es la de Sadie, la amante de su padre. No cabe duda de que esta experiencia (con sus ramificaciones) fue importante y aparece directa e indirectamente en sus obras. Pero incluso una historia complicada simplifica; da coherencia, con cierta picardía aquí, a lo que es múltiple. Durante el análisis, se revelarán cabos sueltos.

Una historia es la intersección del individuo y los otros: la historia del narrador es una versión individual única de la experiencia de todos. Bourgeois señala que ella no es diferente de la “Dora” o la “Frau Emmy” de Freud, pero que esta experiencia general y diversa debe volverse específica y unificarse para que todos puedan compartirla no como experiencia sino como lo que sobrevive: el arte. No envidiaba los penes en general; envidiaba el de Robert. Pero también sentía celos en general. Las historias que cuenta sobre este proceso en parte son provocadoras y graciosas porque le gustaba reírse y burlarse. Pero también porque las ofrece como un contraste, un contrapunto a la problemática de la metamorfosis en el arte visual, que es agónicamente difícil en lo emocional, intelectual y técnico. Las esculturas también pueden provocar y bromear pero, a diferencia de la narración, que no es el medio artístico que ella eligió, la escultura

debe ser verdadera: “[...] debo expresar, la verdad exacta / incluso si es repugnante [...] ¿Por qué Louise ‘necesita’ dibujar esto? ¿Y cómo o por qué disipa la angustia matutina?”<sup>44</sup> Compartir una historia conocida por todos es más fácil.

Cuando Freud descubrió a fines del siglo XIX que sus pacientes histéricas inventaban sus relatos de abuso paterno, proyectó el psicoanálisis no sobre la base del hecho real que aparentemente se había olvidado, sino sobre la de lo verdaderamente reprimido en tanto prohibido: el deseo. El niño era Edipo, que deseaba a la madre o al padre. Pero, como es sabido, la narración resurgió bajo otra forma. Freud descubrió que sus casos clínicos se leían como historias y que, durante el tratamiento, el analista hacía una “construcción” de una probable situación traumática ocurrida durante la infancia vulnerable del paciente.

Las notas apuntadas por Bourgeois en los años cincuenta acerca de su psicoanálisis yuxtaponen el desafío de encontrarse por primera vez en Estados Unidos en los años 40 con la experiencia de su infancia en Francia. Algo traumático los reúne: algo que se convirtió en la historia monolítica de Sadie y un amplio espectro de obras de arte visuales. Podemos hacer una construcción parcial: no es una reconstrucción porque ello implicaría que hubiese hechos verificables; es una historia probable.

Aunque Bourgeois apreciaba muchos aspectos de su vida en Nueva York –el círculo artístico de un marido conocido, su maternidad y la vida en familia, los rascacielos, el cielo azul en lo alto–, reclamaba también el derecho a ser infeliz. Todos la consideraban doblemente afortunada: por estar a salvo de la guerra y en una situación holgada. Pero, por buenas que fueran las nuevas circunstancias, seguía siendo una emigrada y los emigrados padecen, a menudo agudamente, alguna forma de desarraigo. Más aún, en presencia del horror casi todo el mundo quiere estar acompañado de gente a la que conoce, ama (y odia), incluso o especialmente cuando ello implica compartir el horror. Bourgeois creó “personajes” de gente importante para ella, e hizo hincapié en que no eran esculturas. Como espectadores, dado lo maravillosos que son, no podemos estar de acuerdo. Pero creo que ella tenía la intención de que fueran como esas figuras de madera o “camareros mudos” que solían ubicarse en las vastas habitaciones de las mansiones campestres para combatir la soledad. Bourgeois llevaba a su hermano de madera de habitación en habitación.<sup>45</sup> Quería estar en compañía de su grupo social (la familia llevada al lugar de trabajo, los lugares de trabajo permeables a las familias), del que se había visto forzosamente separada tanto por la Segunda Guerra Mundial como por el hecho de ser un ama de casa que pasaba el día sola en el hogar mientras los niños estaban en la escuela y el marido en el trabajo. Quedarse fuera de lo importante la hace sentirse abandonada, inexistente.

Su escultura me sugiere que la Bourgeois adulta, ausente del teatro de la Segunda Guerra Mundial que hasta cierto punto destruyó a su hermano Pierre (como a millones de personas), llenó ese espacio, ese vacío de no-experiencia, con la Primera Guerra Mundial. Tenía experiencias directas de esa Guerra, pues había acompañado a su madre y a su padre soldado desde el campamento militar al hospital cuando éste resultó herido. Aunque muy distinta a la Segunda, la Primera Guerra constituyó su imaginario. En sus obras, no vemos las bombas y explosiones de Nancy Spero, sino los efectos del combate cuerpo a cuerpo de la Primera Guerra. Bourgeois deja testimonio de su angustia y su dolor al recordarse a la edad tres años presenciando el horror.<sup>46</sup> La Segunda Guerra, que imagina desde la seguridad de Nueva York, está acosada por las prótesis de la Primera Guerra (reforzadas por su hermana mayor “lisiada”, Henriette). Como no pudo compartir una experiencia de semejante importancia con sus seres queridos, el presente se volvió un hueco invadido por el pasado; la “culpa del sobreviviente”

re-escenifica los antiguos crímenes. La Primera Guerra Mundial debe de haber sido aterradora para la niña pequeña que iba de la mano de su madre a los campos de batalla; a la adulta la inundan miedos de origen “desconocido”.

Esta “construcción” de una historia sobre un posible trauma vivido a los tres años nos conduce directamente a la historia que toda historia clínica debe ser. Durante las sesiones, el analista escucha con “atención flotante” las “asociaciones libres” del paciente, y algo del inconsciente del analista atrapa algo del inconsciente del paciente. Una vez que eso se traduce al proceso secundario de “construcción en el análisis”<sup>47</sup> y se presenta como historia clínica, se pasa al pensamiento lineal. La múltiple atemporalidad del proceso primario inconsciente se vuelve una narración del proceso secundario. La lectura de un texto, a diferencia de la escucha clínica, no brinda el contexto de los inconscientes que interactúan. En todas las historias clínicas desde *Estudios sobre la histeria*<sup>48</sup>, Freud plantea una tesis: demostraba las muy diversas maneras en que una persona atraviesa y destruye (o no logra hacerlo) el complejo de Edipo ilícito. Esta tesis da forma a las “historias” de Freud. Quiero insistir firmemente en que no podemos hacer un análisis salvaje, so pretexto de comprender a Bourgeois clínicamente; pero pese a esta restricción, sus notas y sus obras sí nos permiten trabajar con la hipótesis de una historia adicional, la de sus hermanas y hermanos (biológicos y sociales) y sus sucesores, pares, amigos, colegas, enemigos y personas afines, todas relaciones laterales sobre un eje horizontal.

La narración dominante de Bourgeois, su “historia”, se centraba en su padre y su madre; aunque los padres adquieren prominencia en sus notas “en borrador” acerca de su análisis, también lo hacen su marido, sus hijos adolescentes y después adultos, sus amigos, conocidos y colegas, su hermano y hermana, las “chicas” que trabajan reparando tapices en la casa familiar de Francia, los estudiantes y colegas de París: todos ellos conformaban los grupos sociales más amplios, pasados y presentes, que ella siempre señalaba. Quisiera ocuparme ahora, con la anuencia de Bourgeois, de este grupo social que deriva de las importantísimas relaciones fraternales y no sólo de la familia edípica:

El costo de la fijación de los Padres (uno de los costos) es / tu absoluta inhabilidad para tratar con hermanos / Mis celos intensos celos son odio de hermana.<sup>49</sup>

*Celos feroces / de hermanos y hermanas.*<sup>50</sup>

[...] furia / de un tipo muy especial / [...] celos de un hermano.<sup>51</sup>

Bourgeois no había tenido consciencia de los celos que sentía por Sadie; su furia consciente estaba dirigida al padre por hacer de Sadie su amante y a la madre por ser cómplice de ello. Louise quería a Sadie. Pero “quienes padecen histeria” (ver “La generización de la histeria” más abajo) aman lo que odian. Nada sabía ella de aquel odio, el odio del intruso que le roba a uno los padres (o la niñera). Durante su análisis se dio cuenta de que la persona que hace eso es una hermana o un hermano: “*Sadie es la verda / dera rival de Henriette y Pierre exitosa y mujer / el importante es Pierre, exitoso / y varón*”.<sup>52</sup> Sadie, que entró en su vida durante la pubertad, fue como su hermana Henriette, que era cuatro años mayor; pero también heredó las pasiones aún más intensas que Louise sintió de muy niña cuando nació Pierre, que era solo 13 meses menor que ella.

Se puede decidir qué hacer con lo que es consciente, pero frente a lo inconsciente se reacciona de manera imprevista. La historia sigue siendo la historia de sus padres; sus celos inconscientes de Sadie (en cuanto “hermana

mayor” y “hermano menor”, los predecesores de Sadie) deben ser transformados en obra de arte consciente y visto allí en su realidad y tratados allí; solo entonces pueden ser agregados a la ficción.

La Louise adolescente enloqueció de celos y de envidia cuando su hermana mayor, Henriette, preparó su ajuar. (Previamente la promiscuidad de su hermana la había hecho sentirse enferma.) Louise no tenía el menor deseo de casarse, solo deseaba intensamente que Henriette no lo hiciera. Henriette se casó, pero nunca pudo tener hijos. Mucho después Bourgeois hizo una escultura de ella embarazada. Afirmaba que la ficción de esa escultura era un acto de reparación (la tarea del que arregla tapices y un concepto kleiniano) por el daño que le había causado a Henriette con el mal de ojo de sus violentos celos: ¿había causado que su vientre se secara? La escultura debía ser verdadera. La contundencia de la figura basada en su hermana surge también de la crueldad de su concepción. Una vez que la verdad sale a la luz, ella puede contar una historia: y así cuenta la historia de que quiere reconciliarse con Henriette. Puede que lo haya hecho, pero eso no es lo que dice la escultura, excepto por el hecho de que ella se la ha dedicado a su hermana. El “permiso” que Bourgeois necesitaba para utilizar su odio (que es solo una versión extrema del odio común) proviene de que, durante su vejez, puede contarse y contarle a su audiencia una ficción psicoanalítica sobre la reparación. De niña Bourgeois hubiera necesitado que otra persona contara sus historias por ella: por tus celos, quieres matar a tu hermana, pero no puedes porque yo, tu madre, no te lo permitiré. Aquí en cambio aparece una historia distinta sobre dos hermanas afectuosas, Blancanieves y Rosarroja.

Henriette, que no podía tener hijos, y Pierre, que padecía neurosis de guerra, deben de haber sido horribles recordatorios de que la furia infantil no siempre deja sobrevivientes. De hecho nació otra hermana entre Henriette y Louise, y Louise era muy consciente de ser la tercera mujer en vez del esperado Louis. De lo que no parece haber sido consciente es del impacto que causó la muerte de su hermana antes de que ella naciera. Puede que su madre haya estado deprimida, una instancia arquetípica de la “Madre Muerta” de Andre Green<sup>53</sup>. Un sueño anotado en pleno análisis ciertamente sugiere esta posibilidad:

*De pronto una persona [...] me pregunta sabes qué es / un símbolo – Es una cosa que / pretende ser otra. / Sabes esa mujer a la que llamas / Madre. ella en realidad es “La Muerte” su / cuerpo es como un canasto de mimbre / debajo del vestido – estoy atrozmente / estupefacta de haber vivido tanto / sin saber y gracias a Dios sin / estar en conflicto con ella.<sup>54</sup> (Ver Spider [Araña] 1997).*

Es muy probable que la fantasía acerca del niño vivo indicara que ella era responsable de la muerte que veía en la mirada de su madre; de la depresión “mortuoria” de su madre. Puede que se dé cuenta de que al mirarla a ella, su madre ve a su hija anterior muerta. “Deseaba / y temía la muerte [...] / Siempre tuve miedo de morir – / identificación con una hermana muerta.”<sup>55</sup> Dondequiera que hay una madre hay siempre un hermano o hermana – vivo o muerto, en la mente del niño sí no en la realidad–.

“No me gustan las hermanas pobres ni lisiadas.”<sup>56</sup> De acuerdo con su manera de ver las cosas, Louise hubiera debido ser la primogénita y, por ende, habría tenido a los padres para ella sola antes de que naciera el segundo hijo: ¿dónde estaba el segundo hijo en ese momento? El hermano rival<sup>57</sup> existe bajo la forma de una hermana mayor. Pero existen también los celos furibundos cuando nace el hermano menor que la pequeña Louise ama en cuanto bebé que hubiera debido ser más de su propio ser-bebé y al mismo tiempo odia en cuanto persona

que ha tomado su lugar, reemplazado su misma existencia como el bebé de la familia. He sugerido que este “trauma fraternal”, aunque sumamente variado en sus manifestaciones, es un hecho universal que tiene que ocurrir: a partir de los efectos se forma el grupo social. Hay precursores en la vida neonatal y temprana del niño, pero alrededor de los dos años el niño pequeño recibe, o espera recibir, un hermano: lo espera con amor pero lo recibe con odio. Estos opuestos mezclados se transforman en la escisión socialmente aceptable de amar al propio hermano como a uno mismo y odiar al “otro” como a un enemigo. Resulta por demás evidente que el origen de esta escisión reside en la veloz reversibilidad con que se acoge al nuevo hermano.

Bourgeois leyó y utilizó la obra de Melanie Klein, que postuló la envidia original que siente el bebé de todo lo que la madre posee (y de ahí el amor/odio por ella) y el esfuerzo que hace más tarde por reparar el daño que la furia envidiosa le ha causado (“reparación”). Estas posiciones psíquicas “paranoicas-esquizoides” y “depresivas” preceden el complejo de Edipo y su organización y prohibición a través del complejo de castración. Entiendo que también preceden la organización del grupo social que (como el Edipo temprano según Klein) se manifiesta en una etapa más temprana: todos nacen en el seno de un grupo social; más obviamente aún Bourgeois, puesto que el negocio familiar estaba en su casa. Klein, para ilustrar su tesis de la envidia primaria de la madre, citó a San Agustín, que observa los celos que experimenta un bebé muy pequeño al ver cómo amamantan a otro. Winnicott propone un “trauma de separación” en el niño pequeño cuando llega el nuevo bebé. No cuestiono que el neonato de Klein envíe inconscientemente a la madre (que posee la leche deseada) y que para el niño pequeño, como nota Winnicott, separarse de su madre resulte traumático; solo sugiero que también existen los celos y el trauma en la relación lateral. Al privilegiar lo vertical, el psicoanálisis (como la mayor parte de nuestro pensamiento teórico), pasa por alto este eje horizontal.

Bourgeois tenía tres años cuando su madre la llevó al campo de batalla; Pierre, un año menor, se quedó en casa, es de suponer que con la niñera que Louise creía que él le había robado. La pérdida y el robo a menudo van juntos para Bourgeois:

Si quien está a mi lado obtiene estas cosas / siento el pellizco de los celos –  
aquello de él tiene / algo, yo nada [...] / él tiene algo que / me han robado [...] / de  
qué otra manera explicas que tienes / eso mientras que yo lo he perdido (lógica,  
evidencia) [...] <sup>58</sup>

A Louise se le habrá dicho que vendría un nuevo bebé; para un niño pequeño esto querrá decir más de sí mismo, a la edad de Louise, más atributos de niña. En cambio, el nuevo bebé es el tan deseado hijo varón, Pierre. Cuando ella llega a la edad madura su analista le sugiere que pierde el tiempo “deseando sus cosas” ¡porque él no va a dárselas!<sup>59</sup> (la referencia, por supuesto, no es a la niñera sino a la “envidia del pene” que se interpretaba por doquier en los años cincuenta del siglo pasado). Dicho bebé, en vez de ampliar el esplendor de la niña pequeña, de hecho le arrebató su posición y su identidad como bebé de la familia. Su madre le contó que, cuando Pierre nació y ella tenía solo trece meses y nunca había caminado, Louise se puso de pie y se alejó dando pasos: “*Cuando Pierre nació Mamá dijo – Louise se levantó / y caminó. Tal vez en ese momento yo sólo / tenía miedo de caer – Vértigo y / muchísimo miedo a los balcones*”<sup>60</sup>. Demasiado pequeña para nombrar los celos en aquel entonces, se alejó caminando desde su rol de bebé hacia la infancia. Aquel gesto quizás le haya sugerido a su madre que

ella era una buena niña a la que podía llevar consigo en sus viajes por los campos de batalla; puede que haya contribuido a la sensación que Bourgeois experimentó más tarde de que alguien le había arrebatado todo asidero. “No tengo nada de qué agarrarme. Jerry no me pertenece. / los celos han sido vencidos o / mejor dicho me he retirado.”<sup>61</sup> De ahí que ella padeciera vértigo, agorafobia y basofobia (temor a caer) durante su primer embarazo. Cuando Pierre, que supuestamente se había curado de su neurosis de guerra, sufrió un atípico episodio de violencia, Bourgeois quiso ir a verlo porque siempre lo había amado. Y era cierto. Los celos como móvil de la necesidad de “matarlo” al nacer habían sido prohibidos y se habían vuelto inconscientes, para desplazarse y entrar en funcionamiento más tarde en su vida: “No tengo nada / Robert tiene algo – se remonta directo –/ al nacimiento de Pierre”<sup>62</sup>.

El temprano enredo de envidia y posesión celosa de la madre kleiniana, de acuerdo con mi tesis, pasa a experimentarse como celos del hermano que arquetípicamente desplaza y reemplaza al niño pequeño que era el bebé. La edad del niño más grande y la experiencia del último niño y el hijo único son variaciones de este tema general, y quedan fuera del campo de este ensayo. Bourgeois fue la hermana del medio y, con el nacimiento de su hermano, se convirtió tempranamente en la niña pequeña. Con sus veloces oscilaciones, el amor/odio que llena el vacío causado por el hecho de que otro sea la persona que uno creyó ser hasta hace un momento, como es de esperar, se convierte en la rivalidad movilizadora que experimenta el niño más grande: tengo algo / Soy también alguien, soy hermano mayor, madre pequeña. Pero también puede resultar agobiante y, de ser inconsciente, llevará el destructivo sello distintivo del odio que habría debido reemplazar: “*Cuando las pulsiones agresivas se hacen a un lado por un / instante una descubre [...] celos y envidia*”<sup>63</sup>. “*Lo que él [Lowenfeld] dice es – tú misma tienes / cosas tan preciosas como las de él [Pierre] / que no reconoces*”.<sup>64</sup>

Todas las pruebas verbales y escultóricas indican que Bourgeois estaba encantada de ser madre de tres hijos varones: Michel, Jean-Louis y Alain. Mignon Nixon la considera convincentemente como la escultora que dio prominencia a la maternidad: “*un tangible, positivo / regreso a la madre. ayer al esculpir hice dibujos de / senos apretados unos contra otros; con una doble / actitud ser como una madre y apreciada por una madre*”.<sup>65</sup> Anne Wagner la ha alineado con las representaciones de maternidad de las pinturas rupestres del suroeste de Francia que tanto le gustaban a Bourgeois.<sup>66</sup> Aunque sin duda ello es cierto y muy importante, quisiera proponer otro enfoque. En un sentido, la maternidad es para siempre, pero, en otro, como todas las madres (y los padres), Bourgeois no era una madre todo el tiempo: ansiaba explícitamente que la reconocieran como un individuo particular dentro de un grupo social: “*no quiero ser uno no quiero ser dos. quiero / tener derecho a ser una y parte del grupo*”.<sup>67</sup> (Ver *One and Others* [Uno y otros] 1955). En su caso, el individuo era una mujer. Le preocupaba que Leonard Crammer la apreciara como artista y como madre pero no como mujer.

Si se quiere que la lucha en pos del feminismo tenga sentido, no puede pasarse por alto que a menudo se denigra y oprime, en cuanto mujer, a la madre idealizada. Bourgeois ha pasado una hora preparando una auténtica sopa de vegetales francesa; su segundo hijo, Jean-Louis, entra a la cocina, levanta la tapa y va directo a la alacena para abrir una lata de sopa de porotos; lo sigue su padre que, sin decirle una palabra a su mujer, confirma la decisión del hijo agregando que también hay salchichas envasadas.<sup>68</sup> Bourgeois, la acomodada mujer de clase media, se queda a un lado, tan inexistente como la ama de casa de la China prerrevolucionaria que decía “no hay nadie en casa” cuando el marido no estaba. Sin la política del feminismo, ¿qué puede hacer salvo gritar y golpear un pecho



masculino o dos? Pero si hace esto último, entonces no es una mujer como corresponde, por cierto no una “buena madre”: “las mujeres no se enojan [...] La Furia proviene [...] del inconsciente”; “los que se enojan son los hombres”<sup>69</sup>.

Los celos son la emoción que surge cuando alguien, como el nuevo bebé, ocupa el lugar de uno, haciendo que uno sea nada. Ser nada se funde con la experiencia repetida de Bourgeois de no tener nada. Lo cual, a su vez, produce un “vacío atroz”<sup>70</sup>, “atacar, lastimar [...] es / mejor que estar vacío”<sup>71</sup>. Cuando, durante su análisis, el vacío psíquico coincidió con una serie de vacíos en su vida de ama de casa y madre, la conjunción la orientó hacia el feminismo que su madre había adoptado y que ella estaba esperando: “vacío atroz / [...] nada / que mostrar [...] nada queda / lo que acabo de escribir lo han expresado / millones de mujeres”<sup>72</sup>. Le resultaba intolerable el vacío de la casa en la que se quedaba sola todo el día, como a tantas mujeres de la era de la “mística de la feminidad”<sup>73</sup>: “tú, tú tienes empleos y yo no tengo nada, nada, nada / [...] no tengo nada esta soledad, horrible / vacío”<sup>74</sup>. La solución, conocida como “alcanzar un equilibrio”, suena a algo que de alguna manera siempre sale mal:

Aunque cuando los niños se van / pienso que la soledad es indispensable para / trabajar, me siento sola sin ellos / su presencia dentro y fuera de la casa / a eso hay que adaptarse y a cierto ritmo. / 8 semanas lejos es demasiado<sup>75</sup>.

Pero, como sabía Bourgeois, el vacío es necesario si se ha de crear algo nuevo. Tal es la transición de persona a artista. Es además la historia de la histérica.

### **La generización de la histeria**

Tanto como sus notas, la hermosa escultura de bronce de un hombre llamada *Arch of Hysteria* (Arco de histeria, 1993, fig. 46) que se convierte en la “fea” muñeca de trapo de *Arch of Hysteria* (Arco de histeria, 2000) ilustra que para Bourgeois es importante tener conciencia de la generización de la histeria.<sup>76</sup> La histeria es (y debe ser) una condición universal sin género.<sup>77</sup>

Mediante su combinación de inteligencia intelectual y emocional, Bourgeois identificó algo absolutamente crucial: contra todas las ideas recibidas, la histeria es ego-sincrónica para los hombres pero no para las mujeres: “[E]l varón histérico es útil para la sociedad, mientras que la mujer histérica [...] se vuelve una carga”<sup>78</sup>. Hasta donde sé, todos los exámenes de su relación con la histeria la relacionan con la histeria femenina, de manera más obvia con respecto a su pose como la “Dora” de Freud. Pero Bourgeois se debatía por el derecho a ser una mujer con histeria “masculina”: con su violencia y creatividad.

La existencia de la histeria masculina es una condición *sine qua non* del psicoanálisis como teoría y práctica: debe ser una posibilidad humana general.<sup>79</sup> A fines de los años noventa del siglo XIX, Freud comprendió que la seducción por parte del padre que sus pacientes histéricas afirmaban haber padecido en la infancia (y que él halló en su propio autoanálisis) no explicaba las psicopatologías que revelan los procesos inconscientes que todos compartimos. Por muy extendidos que estén en la vida real esas abusos/seducciones (y lo están), no son una experiencia que tenga todo el mundo. En cambio, a todos se les prohíbe que lleven al acto su deseo incestuoso por la madre, lo que a continuación se reprime y en consecuencia se vuelve inconsciente. Los hombres, no más que las no-seducidas, no más que las mujeres, pueden quedar exentos de la posibilidad de cualquier padecimiento psíquico, como es el sueño de muchos.

En la concepción clásica del psicoanálisis, la histeria se entiende como el resultado de una imposibilidad particular de atravesar y dejar atrás el complejo de Edipo, quedando atrapado con la madre pre-edípica: una condición que se ajusta a lo femenino. Por cierto, hay algo de ese dilema en juego, pero el histérico o la histérica maduros replican la reacción del niño pequeño frente al bebé que toma su lugar y le roba lo que hasta entonces era su identidad como el solo y único bebé. Para el adulto, cualquier cosa, cualquier menudencia, puede cumplir el papel del “trauma fraternal” que originalmente amenazaba la aniquilación de aquel que se creía ser y del lugar en el que creía estar. Siente que no existe. Para explicarlo, busca un trauma en cada rincón. El histérico ha perdido su trauma. Todos nos sentimos histéricos en determinado momento y en determinado lugar; la persona creativa debe recurrir a esta posibilidad humana, no por su patología sino por su arte.

Mientras que la geometría, que Bourgeois había estudiado en la Sorbona, era “no violenta”, Bourgeois consideraba que la escultura sí lo era, cosa que le disgustaba. Era violenta porque cada vez que se creaba una escultura el pasado cambiaba, y una revolución así es necesariamente un acto de violencia. Lo nuevo presupone la erradicación de algo viejo; la violencia es endémica a la creación. También es endémico, en el caso del histérico, el descubrimiento de un trauma que provoca un vacío y que, aun siendo la fuente de una gran angustia, es también una condición previa para que emerja algo nuevo; para crear lo nuevo, Bourgeois se interna en la “*furia de la creación*”<sup>80</sup>.

En una anotación de 1952, Bourgeois comenta: “Tengo el problema de Pierre y voy a desmoronarme”<sup>81</sup>. Después de la Segunda Guerra Mundial, su hermano padeció una grave neurosis de guerra. Esta neurosis a menudo era confundida con la histeria y viceversa. En efecto, ambas son comparables: el soldado traumatizado experimenta como propia la muerte de los compañeros a su alrededor. Pierre, una persona amable, se volvió violento. La identificación con el trauma real o imaginado suscita la violencia del trauma y un terror al vacío causado por la experiencia de la aniquilación; una furia exigente y los cuidados más atentos del mundo devuelven al sufridor a su legítimo territorio. Para la histérica eso nunca se produce cabal ni permanentemente, de manera que el vacío, la frustración de no poder llenar el vacío, y las rabietas siempre se repiten. La experiencia central es igual para ambos sexos: el destino social es completamente distinto.

Para el hombre “normal”, al que se le ha inculcado de niño amar a su hermano como a sí mismo, el mundo se divide en su hermandad y sus enemigos; para él, físicamente *externalizado* (una característica masculina), lo correcto es ser el centro de atención. Para la mujer “normal”, la condición femenina está escindida en la “buena” y la “mala” mujer e *internalizada* físicamente, como para ser una santita o una “bruja castradora”: “tras este sueño [sobre una asesina] / tengo la [...] aguda impresión de que / mi análisis no vale nada pues / no tengo el coraje de no ser / una santita con L.”<sup>82</sup>. A través de su trabajo con él o ella sola en compañía de él o imaginándose allí, Bourgeois fue dándose cuenta de que necesitaba plasmar en su arte distintos aspectos de su violencia, su enfado, su furia, su frustración, sus celos y su agresividad –su histeria–; ¿era mucho pedir quizás? El hecho de que la violencia histérica de las mujeres se interprete como patología mientras que la de los hombres se legitime es quizás uno de los principales factores que sobredeterminan la ausencia mundialmente histórica de mujeres artistas.

De acuerdo con Bourgeois, su madre solía dejar en la mesa del comedor, de manera estratégica, algunas piezas de vajilla (reemplazables) para que su padre las hiciera pedazos en sus ataques de furia; cuando Bourgeois se enfrenta con una dificultad técnica en sus esculturas, a veces puede mencionar esta irracionalidad a Robert, que le dice, por ejemplo, que ella no puede “moldear

una jaula”. No acuerda, pero no lo dice: fue hecho, hace décadas<sup>83</sup>. Sin embargo, cuando eso u otra cosa no funcionaba, ella hacía añicos los objetos a causa de la frustración. Pero al internalizar todo, como es costumbre en la condición femenina, reflexiona a continuación que los pedazos rotos, cualesquiera sean, hacen eco de su propia sensación de fragmentación interna: “*Me identificaba con todo lo que estaba roto = estoy rota*”<sup>84</sup>. La furia en cuanto rasgo de la histeria parece provenir de la nada; contiene temor, frustración, energía, celos, cada uno conectado a los demás; una vez más me centraré en los celos:

[Robert] *tiene mucho miedo a mis escenas de celos /... no admite / que está celoso –asume el / desafío y se muestra a sí mismo que puede / hacerlo igual de bien –lo mismo con Gordon, incluso la mucama / toda esta gente que viene a la casa, todos los / amigos e invitados –Si él no es la estrella de una / cena destruirá a todos–*<sup>85</sup>

Louise y Robert se daban celos sexuales uno al otro, pero la prescripción social de lo que cada sexo debe hacer con la agonía de los celos, paradójicamente, volvía los de Robert aceptables, por lo tanto conscientes, transformables y utilizables, mientras que los de Louise debían permanecer ocultos. Digo “paradójicamente” porque, si seguimos a Freud, las mujeres son “más celosas”; pero, como empezó a darse cuenta Bourgeois, ese era el lugar que se les asignaba. Para el pueblo de los LoDagaa del norte de Gana una misma palabra significa “segunda esposa” y “celos”. No hay “segundo marido” (excepto entre hermanos gemelos). Cuando los celos de un hombre tocan sus raíces inconscientes la violencia que siente contra las mujeres va de la violencia completamente legitimada (muerte por lapidación por adulterio) hasta lo tolerado (golpear a la esposa) o lo comprensible (lo provocaron); en el caso de una mujer la define, y la define como “mala”. Puesto que los celos sin procesar constituyen una experiencia horrenda, la mujer se siente tan “mal” como la imputación que se le hace. Más aún, no hay contexto en que pueda transformar dicha imputación, dada la generalización social de la histeria; no hay ningún espacio socialmente aceptable para las reacciones violentas de una mujer.

La sexualidad histérica no-violenta se manifiesta bajo la forma del donjuanismo,<sup>86</sup> pero también, en los hombres, se da una sexualidad histérica de tal violencia que cae en el uso de prostitutas, el tráfico sexual y la violación. Tanto los histéricos como las histéricas poseen al mismo tiempo una sexualidad florida y genitualmente “frígida”. Esta sexualidad es no-procreativa; como lo es la sexualidad del niño o la niña pequeños que descubren el placer de jugar con otro niño. Hilary Robinson emplea las tesis de Irigaray para explicar el objeto giratorio de Bourgeois como la sexualidad que liga a hijas y madres.<sup>87</sup> Sin embargo, dadas las distintas morfologías, es de notar que el niño pequeño se topa de frente contra la persona o la cosa que desea, mientras que la niña revolotea alrededor en la mente de su compañero. Esto es lo que Darwin recordaba dolorosamente de su hija muerta Annie, que “hacía crema pastelera” mientras giraba y giraba en un torrente de enaguas; es la tarantela que baila la Nora de Ibsen al acercarse a su desesperación histérica. Es la sexualidad autoerótica y clitoridiana de la así llamada fase fálica (una vez más *Spiral Woman*).

La energía contenida de la que Bourgeois era tan consciente es lo que Freud llamó el “impulso vital”, que subsumió su manera anterior de focalizarse exclusivamente en la sexualidad. Bourgeois, en mi opinión con razón, reinstaura la preeminencia de la sexualidad. Pero como en la histeria, puede que la sexualidad se encuentre en todas partes salvo en la relación destinada a la procreación, donde la repugnancia, el asco y/o un tipo reactivo de violencia (como en el caso del niño pequeño asustado) quizás toma su lugar. La sexualidad notablemente abarcadora de la histérica (Flaubert tomó como modelo de Emma Bovary a

libertinas sexuales internadas en asilos) es una sexualidad clitoridiana; la igualmente conocida frigidez, el miedo que un niño pequeño tendría a la penetración de cualquier clase, es en la histérica el miedo a la penetración vaginal. Para el hombre un miedo exactamente análogo aparece en la violencia peniana reactiva que se manifiesta en la conquista y la violación: en ningún caso hay un interés por la penetración en pos de la procreación.

Sin embargo, el niño pequeño que se enfrenta al bebé recién llegado, no solo se identifica con él y experimenta una regresión hacia el estado de bebé, el varón no menos que la niña. Cuando se le pregunta de dónde sacará los bebés, responde que “de mí mismo”; provienen solo de él cuando juega a la mamá y el papá, al doctor y otros cientos de juegos con sus compañeros de juegos.<sup>88</sup> Pero ¿acaso la artista, como el pequeño y la histérica, no procrea consigo misma en compañía de otros artistas, en la mente y/o en la realidad?

¿Puede la artista desplazar las pasiones de la vida hacia la productividad del arte sin que aquellas se extingan? A Bourgeois la angustiaba no contar (tanto como llegar a contar) con una terapia que curara. Cuando dejó de sentir celos de Robert y, en la transferencia, se descubrió distanciándose de Lowenfeld (“eterna / dependencia –Ya está. *Me he despegado de Lowenfeld*”<sup>89</sup>), tuvo la seguridad de que resultaría beneficioso para ella o para su arte. Quizás la artista debe mantener viva la histeria “masculina”; las emociones deben quedar en bruto. Pero aunque Bourgeois conserva las preocupaciones de una mujer, estas deben ponerse al servicio del arte: “Mi obra debe conllevar una expresión de ira y furia / porque si me detengo lanzo golpes a mi familia”<sup>90</sup>.

## Celos

Los celos son completamente normales. Son una emoción que puede alumbrar una competitividad útil o una posesividad y autoestima que protegen a quien los siente: “Es la rebeldía celos? / no del todo no lo es –puedo aceptarlos (celos), pero puedo hacer algo mejor”<sup>91</sup>. “Soy el Señor, tu Dios, un Dios celoso.” Bourgeois: “soy celosa de mis símbolos”<sup>92</sup>. “*Quiero preservar todas / mis impresiones, mis pensamientos, como posesiones. / No quiero dejar escapar nada. No quiero perder nada* [...]”<sup>93</sup> Sin embargo, los celos que se sienten por otra persona que ocupa el lugar donde uno quiere estar ya mismo son un auténtico infierno: “*mis celos son mortales*”<sup>94</sup>; “es tremendamente doloroso sentir alguno de estos / celos mezquinos –es el mejor argumento / en contra de los celos”<sup>95</sup>. Más aún, casi todos los celos tienen un componente inconsciente, de manera que, en un extremo del espectro, hay celos que llevan a imaginar cosas: “*Celos que rayan con / la demencia –Los celos son mi emoción / más fuerte pero no se manifiestan*”.<sup>96</sup> En la obra de Shakespeare *Cuento de invierno*, Leontes ignora que ama a su “hermano” monarca, Polixenes, y enloquece de celos al imaginar un escarceo entre Polixenes y su esposa amada y embarazada, Hermione. Es relevante que, para Bourgeois, Leontes ha “bebido y visto la araña”. Los celos que llevan a imaginar cosas no son poco comunes.

Los celos enhebran como un hilo rojo las anotaciones personales de Bourgeois:

“1927 [...] / nunca es mi turno [...] / celos, ira, dolor [...] / volverse una santa”<sup>97</sup>; “*atra / vesada por los celos*”<sup>98</sup>; otras emociones se cruzan en los celos: “angustia / a causa de / los celos!!!”<sup>99</sup>; “En la ira / los celos se mezclan con la frustración”<sup>100</sup>; “*Cuando las pulsiones agresivas se hacen a un lado por un / instante una descubre* [...] celos y envidia”<sup>101</sup>; “*Furia contra la indefensión* [...] / [...] todo se convierte en celos, envidia y furia”<sup>102</sup>.

Quizás no he logrado aún transmitir la omnipresencia de los celos, de manera que deberé exponer el caso desde una perspectiva algo abstracta. Se puede pensar con más facilidad en algunas emociones que en otras porque se relacionan con deseos que, si se realizaran, violarían un código social; este código, en algunos casos, equivale a una ley cultural. Las ideas relacionadas con las emociones están prohibidas y el deseo de transgredir la prohibición se reprime (o se reprimen algunos de sus aspectos); así las ideas se vuelven inconscientes, lo que puede afectar la vida de una persona sin que la persona tenga conocimiento de ello. Entiendo que, además de remitir a tabúes sexuales, el deseo que los celos de Bourgeois evocan y que ella sabe reprimido solo en parte es el deseo de matar. La madre puede decirnos que no sentimos celos, pero no hay una ley en contra de hacerlo. Hay una ley en contra de matar: y Bourgeois sabe mucho acerca del deseo de transgredirla.

Una persona muy celosa quiere matar, quizás, como el niño pequeño, sin saber que ese acto es irreparable. Pero lo es, y matar familiares está (casi siempre) prohibido. La prohibición se asume y el deseo se vuelve inconsciente; los sentimientos que rodean el deseo se vuelven técnicamente preconcientes (descriptiva pero no dinámicamente inconscientes), lo cual quiere decir que con esfuerzo se puede acceder a esos sentimientos: “la culpa proviene / de / deseos / prohibidos más anhelos”.<sup>103</sup> Bourgeois se empeña en llegar a las ideas, los deseos y represiones verdaderamente inconscientes a los que la remiten esos afectos. Así, utiliza los celos para llegar al deseo inconsciente al que se refiere: el deseo de cometer un asesinato ilícito. Está el deseo edípico de matar al padre, pero la historia que cuento ahora es la del trauma fraternal que lo “precede”. Dado que está celosa del hijo que le robó a sus padres, quiere matar a Pierre, a quien ama. A diferencia de la posibilidad individual de que los padres mueran durante la infancia del niño, los hermanos (sobre todo entre los pobres de la tierra) mueren genéricamente o no aparecen y así deben parecer “muertos” en la mente del niño pequeño. Habida cuenta de la hermana muerta que la precede, puede que el deseo de matar a Pierre convierta su experiencia en una extensa culpa: “Estoy avergonzada [...] / Soy culpable / Esta sensación apareció quizás tan pronto como el segundo / día de mi vida”<sup>104</sup>. El monstruo de ojos verdes tiene muchas respuestas que dar.

La envidia y los celos son hermanos mellizos, no gemelos: envidia de algo que alguien posee, celos del lugar que alguien ocupa. Uno envidia a sus Maestros y Maestras (padres y madres), parecen tenerlo todo, y siente celos de sus pares (hermanos): “*Sueño atroz* [...] recibía a / otros escultores [...] / *siento muchos celos de ellos*”<sup>105</sup>. Puede que a los tres hijos de Bourgeois les haya resultado sumamente difícil tener a una artista por madre, y puede que a ella le haya preocupado el hecho de que, al relacionarse con ella, repitieran las cicatrices de las pasiones pasadas de su madre: “*La furia es imponente / se desvía hacia Alain* [...]”<sup>106</sup> Bourgeois temía seriamente el grado de violencia potencial de su hijo adoptivo; los celos de Michel por sus hermanos menores provocaron que, en una etapa, el matrimonio no se atreviera a dejar a los chicos solos. Esto debe de haberle ayudado a recordar su propia “furia descontrolada contra / los logros de mis hermanos”<sup>107</sup>. La obra de Melanie Klein privilegiaba la envidia sobre los celos, pero eso significaba subestimar la importancia de los celos. En un análisis clínico se espera que el paciente sienta envidia del analista madre/padre y celos de los pacientes que vienen antes y después de su sesión: relaciones laterales fuera de la transferencia analítica. Las relaciones laterales también involucran la sexualidad incestuosa, que está prohibida de manera menos estricta y puede desplazarse hacia una pareja legítima. Los celos remiten tanto al asesinato como al sexo.

En la mente, las relaciones laterales pueden invadirlo todo. Se diría que Bourgeois a veces mezclaba los Maestros y Maestras con las relaciones

laterales. Por ejemplo, durante los años 40 y 50, su arte pasó de ser el arte de una pintora hija de los surrealistas a su propio, idiosincrásico y explosivo retrato de ideas (peligrosas) expresadas a través de emociones encarnadas y expresiones corporales. En aquel momento, su rival más íntimo era su marido (lateral): “mi extrema / irritación con o más bien celos de / Robert a quien creía el éxito supremo / éxito como Pierre era el supremo / éxito”<sup>108</sup>; “Robert contra mí”<sup>109</sup>. Aun así, al mismo tiempo ella es consciente de que en su juventud luchó por formar parte del círculo de artistas y de ponerse al nivel de sus mayores. Así, más tarde, sueña que le propone al anciano Marcel Duchamp ser su novia durante su vejez. Para sorpresa de Bourgeois, él acepta. Robert está presente y trata (en vano) de hacerle ver lo horrendo que es que Duchamp parezca sugerirle que, así y todo, le dejará sus bienes espirituales pero que los materiales le corresponderán a su otra amante. Pareciera haber en este sueño un reconocimiento de la edad pero no de la verticalidad de la antigüedad o de la distinción generacional, celos también del rival lateral imaginado.<sup>110</sup>

En un sueño, o en cualquier otra manifestación de los procesos inconscientes, una persona puede reemplazar a otra. Bourgeois narra un sueño en el que, en la cama con Robert, golpea salvajemente a su marido en el pecho mientras dice “Maman, Maman”, pero él no la oye.<sup>111</sup> El niño pequeño a menudo intenta atacar el cuerpo de la mujer embarazada o parturienta. La madre y su sucesor (aquí, como tantas otras veces, el marido/pareja) ha traicionado, en la realidad o la fantasía, al niño mayor (o esposa) al intimar con una nueva persona (el bebé, el amante, la amante) de manera exactamente igual a como había intimado previamente con él. En general, las mujeres quieren matar a la otra mujer de sus amantes, el bebé que las reemplaza. Los hombres quieren matar a la madre que los traiciona y por consiguiente a la esposa que los traiciona tras prometerles que no repetirá sino que subsanará la infidelidad de la madre. En las fantasías asesinas, las mujeres reciben un doble revés (también, como sabemos, en la realidad). Bourgeois, sin embargo, desea atacar a los hombres a los que más afectan sus celos de adulta: “no es / a la mujer a la que quiero matar sino al hombre”<sup>112</sup>. Identificándose en un momento con Medea, se dirige en su fantasía a Robert: *si me dejas / si me abandonas* (Para Robt.) / [...] *si me separas / de ti mato, mato a tus hijos*<sup>113</sup>. ¿Es Pierre, el hijo que ella hubiera debido ser, el hermano que la desplazó, quien provoca su violencia, quien refuerza esta inclinación a matar hombres?

A través de sus celos, Bourgeois descubrió cuán serios eran sus deseos de matar: “Estos no son / celos son mucho más. / [...] *Mataré para robar – // Este plan requiere que se lo explore de nuevo porque / puede ser la fuente de la culpa*”<sup>114</sup>. Sentía, creo, miedo de reconocerse capaz de matar, y selecciona elementos de un bestiario personal que la lleven a transformar la posibilidad de matar en obras artísticas. Tiene un “jabalí [...] / más bien una tenia [...] / La necesidad de matar [dentro de ella]”<sup>115</sup>; “La tenia es la gula es el yo quiero”<sup>116</sup>; “La bestia interior que me despierta por la noche, es el odio”<sup>117</sup>; “el odio que me da ganas de matar / en otra parte se lo llama Tenia / una bestia que vive dentro de mí”<sup>118</sup>.

Con Lowenfeld parece haber llegado a ese asesinato; sueña: “robar pan en lo de Lowenfeld pero / resisto la tentación porque él si él entrara / yo tomaría un cuchillo y lo mataría.”<sup>119</sup>. De alguna manera sabía que los celos la conducirían a ese punto aterrador: “Miedo y desconfianza de la / transferencia celos”<sup>120</sup>. Lo cual parecería ser una explicación de su resistencia a la terapia como “cura” y de por qué no ceda a Lowenfeld. Pero también resiste la tentación del sueño de “matar para robarle”; ella también sabía (o llegó a saber) que por muy dolorosas que hubieran sido las muertes de su hermana, su madre y su hermano, ella no los había matado.

Más aún, Bourgeois debe no solo su sociofobia sino, en parte, también su sociabilidad a la alfaguara de los celos. Pues aunque los celos se manifiestan como una emoción social –la necesidad de destruir al otro– esta asociabilidad es solo el envés de la sociabilidad. Los celos hacen girar al mundo, tremendamente. Impulsan el hecho de que el niño debe dejar a la madre (a la que ha perdido por su hermano) para ir a unirse a sus pares. A esa madre perdida y al bebé intruso se los volverá a visitar en la edad adulta, en la persona/gente de la que el niño pequeño (que ha crecido) sea más cercano.

Cuando representamos las pasiones de nuestra infancia y de los aprietos del presente, ponemos con nuestros celos a nuestra madre (y a todos, como a Duchamp) a nuestro propio nivel: en su sueño Bourgeois creía que su marido era Maman. Pero la identidad del marido también se había desplazado en su mundo interior cotidiano: “En vez de ser una figura tabú de hermano – / se convierte en una figura de madre”<sup>121</sup>. Al exigir que se le dejara tener pasiones “masculinas” tanto como femeninas, Bourgeois estaba celosa de ambos miembros de aquel traicionero par originario (madre y bebé), como probablemente lo esté la mayoría de la gente, aunque se quede menos cerca de la superficie del caso, lo explore de manera menos incansable y haga menos uso de ello.

Las arañas de Bourgeois son muchas cosas<sup>122</sup>: Maman, urdidoras de relatos, tejedoras de úteros, prostitutas:

Él adoraba a las mujeres, pero vio / La malicia de estas mujeres en particular / Transformar, como por una conexión oculta, / El útero de cada mujer en una araña. / Su cara, voz, gestos, cabello se convierten en su tela. / Su perfume era un espanto flotante. Su mirada / Dejaba una mordida de araña...<sup>123</sup>

Los celos untan con su pátina diversos objetos. Furioso de celos e imaginando cosas, Leontes cuenta que ha bebido el cáliz envenenado de los celos y ha “visto la araña”<sup>124</sup>.

Bourgeois miró y vio la araña. Aunque no era nada necia se aventuró, emocionalmente, allí donde el sabio es comedido. Asumió sus celos y encontró debajo de ellos su ruido horrendo y sublime, los terrores y el éxtasis de la sexualidad lícita e ilícita –“*mi / centro es mi sexualidad*”<sup>125</sup>– y también del acto de matar: “El deseo de mirar, el deseo de matar / el miedo a ser una asesina, el miedo a mirar”<sup>126</sup>. A través del juego, el niño pequeño aprende la diferencia entre el deseo y el verdadero acto de matar. Leontes cree que ha matado a su esposa con sus celos que imaginan cosas, pero una vez que esa creencia se supera, Hermione, que previamente posaba como una estatua, revela que siempre ha estado viva y a la espera. Ovidio, en su historia sobre el escultor Pígmalión, transforma una estatua en una mujer; Shakespeare, una mujer en una estatua. Sirviéndose del psicoanálisis (a veces abusando de él), Louise Bourgeois, que conocía bien a Ovidio y a Shakespeare, transforma los celos de la vida en las sublimidades del arte.

## Notas

- 1 Quisiera agradecer a Mignon Nixon por su generosa amistad y saber. Este ensayo es para ella.
- 2 "Weekend", en *The Guardian*, 20 de octubre de 2007, p. 47.
- 3 "The Places That Scare You", en *ibid.*, 6 de octubre de 2007, p. 13.
- 4 Este ensayo se basa casi por entero en textos del Archivo Louise Bourgeois, Nueva York. No he considerado las obras de arte como tales. No obstante, sus notas, por supuesto, hablan de ellas, y he sugerido algunas esculturas que, creo, iluminan sus notas.
- 5 LB-0591 (nota suelta sin fecha, c. 1963).
- 6 LB-0133 (15 de noviembre de 1957).
- 7 Ver LB-0828 (nota suelta sin fecha, c. 1960).
- 8 LB-0452 (8 de febrero de 1952).
- 9 En conversación con Jerry Gorovoy, 5 de septiembre de 1990 (LB-0051).
- 10 LB-0543 (nota suelta sin fecha, c. 1960).
- 11 LB-0540 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 12 LB-0138 (7 de enero de 1957).
- 13 LB-0175 (27 de febrero de 1960).
- 14 LB-0066 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 15 LB-0450 (8 de febrero de 1952).
- 16 LBD-1952 (18 de julio de 1952).
- 17 LB-0076 (10 de marzo de 1965).
- 18 LB-0467 (8 de febrero de 1952).
- 19 LB-0224 (28 de septiembre de 1957).
- 20 LBD-1953 (7 de abril de 1953).
- 21 LB-0036 (17 de octubre de 1955).
- 22 Donald Winnicott, *Playing and Reality*, Londres, Tavistock Publications, 1971. (En español: *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1982.)
- 23 LB-0219 (13 de septiembre de 1957).
- 24 "Freud's Toys" ("Los juguetes de Freud"), en *Artforum*, vol. 28, n° 5, enero 1990, pp. 111-113, reproducido en Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 190.
- 25 LB-0455 (17 de diciembre de 1951).
- 26 LB-0158 (20 de marzo de 1964).
- 27 LBD-1980 (27 de enero de 1980).
- 28 LB-0566 (nota suelta sin fecha, c. 1956).
- 29 En conversación con Jerry Gorovoy, 29 de octubre de 1998 (LB-0559).
- 30 *Ibid.*
- 31 LB-0322 (1° de octubre de 1963).
- 32 *Ibid.*
- 33 En conversación con Jerry Gorovoy, c. 1994 (LB-0028).
- 34 LB-0245 (5 de marzo de 1957).
- 35 LB-0266 (28 de octubre de 1958).
- 36 Freud, Sigmund, "The Interpretation of Dreams" [1900-1], en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. IV y V, edit. y trad. James Strachey, London, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1964, p. 525. (En español: "La interpretación de los sueños", en *Obras completas*, vols. IV y V, ed. de J. L. Echeverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
- 37 LB-0457 (4 de diciembre de 1951).
- 38 LB-0176 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 39 "Freud's Toys", reproducido en Bernardac y Obrist, *op. cit.*, p. 190.
- 40 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Nueva York, Vintage Books, 1967 [1938].
- 41 Louise no solo iba a ser Louis, versión errónea de su padre, sino que era también Louise Michel, la heroína de la comuna de París, como la nombró su madre, una feminista confesa en una época en que el movimiento político estaba en suspenso. Bourgeois leyó y apreció *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir cuando el libro apareció en 1949. Meditó en su mantra: "Una mujer no nace, se hace", que siguió resonando durante décadas. Bourgeois pasó por aquel momento histórico y estaba a la espera de la llegada de la segunda ola del feminismo, pero aunque apreciaba a ciertas mujeres en particular, no parece haber tenido mucho interés por las mujeres en general.
- 42 LB-0630 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 43 Rivière, Joan, "Womanliness as Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, vol. X, pp. 303-313, 1929. Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, París, Editions du Seuil, 1982 (En español: *Seminario 20 Aun*, Buenos Aires, Paidós, 1982).

Todas las citas marcadas como "LB" o "LBD" refieren a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.



- 44 LB-0510 (nota suelta sin fecha, c. 1986).
- 45 Ver Gardner, Paul, *Louise Bourgeois*, Nueva York, Universe, 1994, p. 58.
- 46 Conversación con Jerry Gorovoy, c. 1994 (LB-0045).
- 47 Sigmund Freud, "Constructions in Analysis" [1937], en *The Standard Edition*, vol. XXIII, 1964. (En español, "Construcciones en el análisis", *Obras completas, op. cit.*, vol. 22.)
- 48 Freud, Sigmund "Studies on Hysteria" [1895], en *Ibid.*, vol. II, 1955. (En español, "Estudios sobre la histeria", en *Ibid.*, *op. cit.*, vol. 2.)
- 49 LBD-1986 (23 de septiembre de 1986).
- 50 LBD-1987. (1º de diciembre de 1987).
- 51 LB-0020 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 52 LB-0143 (12 de febrero de 1959).
- 53 "The Dead Mother", en *On Private Madness*, Londres, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1986.
- 54 LB-0257 (15 de enero de 1959).
- 55 LB-0230 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 56 Conversación con Jerry Gorovoy, 9 de febrero de 1994 (LB-0023).
- 57 Ver Juliet Mitchell, *Siblings: Sex and Violence*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- 58 LB-0642 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 59 LB-0323 (abril de 1964).
- 60 LB-0272 (29 de enero de 1958).
- 61 LB-0717 (nota suelta sin fecha, c. 1988).
- 62 LB-0562 (26 de mayo de 1959).
- 63 LB-0265 (10 de enero de 1958).
- 64 LB-0323 (abril de 1964).
- 65 LB-0464 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 66 Wagner, Anne M. "Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies." *Oxford Art Journal* 22, no. 2 (1999): 5-23.
- 67 LB-0046 (nota suelta sin fecha, c. 1968).
- 68 LB-0095 (5 de enero de 1967).
- 69 En conversación con Jerry Gorovoy, 9 de febrero de 1994 (LB-0023).
- 70 LB-0367 (abril de 1963).
- 71 LB-0376 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 72 LB-0367 (abril de 1963).
- 73 Ver Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, Nueva York, Norton, 1963. (En español: *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2009.)
- 74 LB-0651 (25 de agosto de 1961).
- 75 LBD-1950 (12 de agosto de 1950).
- 76 Las esculturas hacen referencia a Charcot, de cuya demostración radical y mundialmente famosa de la histeria masculina Freud dependía completamente. Mientras que reconoce el trabajo de Charcot, Bourgeois cuenta un cuento chino según el cual Charcot *negaba* la histeria masculina: muchos críticos han repetido esa mentira.
- 77 Ver Mitchell, Juliet, *Mad Men and Medusas*, London, Allen Lane/The Penguin Press, 2000.
- 78 En conversación con Jerry Gorovoy, c. diciembre de 1994 (LB-0024).
- 79 Ver Mitchell, *Mad Men, op. cit.*
- 80 LB-0566 (nota suelta sin fecha, c. 1956).
- 81 LB-0462 (24 de abril de 1952).
- 82 LB-0066 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 83 LB-0268 (agosto de 1960).
- 84 LB-0223 (5 de mayo de 1957).
- 85 LB-0333 (20 de febrero de 1964).
- 86 Ver Mitchell, *Mad Men, op. cit.*
- 87 Ver "Louise's Bourgeois's 'Cells'. Looking at Bourgeois through Irigaray's Gesturing Towards the Mother", en *n.paradoxa online: international feminist art journal* nº3, mayo de 1997, pp. 17-27.
- 88 Freud, Sigmund, "Analysis of Phobia in a Five-Year-Old Boy" [1909], en *The Standard Edition*, vol. X, 1964. (En español: "Análisis de la fobia de un niño de cinco años", en *Obras completas, op. cit.*, vol. 10), p. 94.
- 89 LB-0322 (1º de octubre de 1963).
- 90 LB-0081 (9 de noviembre de 1965).
- 91 LB-0664 (20 de diciembre de 1967).
- 92 LBD-1989 (29 de septiembre de 1989).
- 93 LB-0668 (nota suelta sin fecha, c. 1961).
- 94 LB-0153 (18 de marzo de 1964).

- 95 LB-0353 (nota suelta sin fecha, c. 1964).
- 96 LB-0591 (nota suelta sin fecha, c. 1963).
- 97 LB-0246 (c. febrero-marzo 1957).
- 98 LB-0710 (5 de marzo de 1961).
- 99 LBD-1985 (27 de abril de 1985).
- 100 LB-0094 (nota suelta sin fecha, c. 1964).
- 101 LB-0265 (10 de enero de 1958).
- 102 LB-0426 (cuaderno, c. 1961).
- 103 LBA-1958 (3 de abril de 1958).
- 104 LB-0158 (20 de marzo de 1964).
- 105 LB-0180 (9 de marzo de 1961).
- 106 LB-0132 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 107 *Ibid.*
- 108 LB-0175 (25 de febrero de 1960).
- 109 LB-0153 (18 de marzo de 1964).
- 110 LB-0764 (nota suelta sin fecha, c. 1964).
- 111 LB-0454 (3 de diciembre de 1951).
- 112 LB-0153 (18 de marzo de 1964).
- 113 LB-0050 (nota suelta sin fecha, c. 1986).
- 114 LB-0385 (nota suelta sin fecha, c. 1963).
- 115 LB-0356 (3 de marzo de 1964).
- 116 *Ibid.*
- 117 LB-0188 (nota suelta sin fecha, c. marzo de 1964).
- 118 LB-0207 (15 de marzo de 1964).
- 119 LB-0264 (nota suelta sin fecha, c. 1958).
- 120 LB-0309 (14 de julio de 1952).
- 121 LB-0654 (14 de noviembre de 1966).
- 122 Ver Bal, Mike, "Narrative Inside Out: Louise Bourgeois's Spider as Theoretical Object", en *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, pp. 102-26.
- 123 Hughes, Ted, *Tales of Ovid*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1997. (En español, hay diversas versiones de Ovidio, por ejemplo: *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2008.)
- 124 Shakespeare, William, *A Winter's Tale* [1612] (En español: *Cuento de invierno*, trad. de Marcelo Cohen, Norma, Buenos Aires, 2002).
- 125 LB-0107 (nota suelta sin fecha, c. 1996).
- 126 LB-0131 (29 de septiembre de 1955).



Louise  
Horsfield



## El retorno de lo reprimido

Philip Larratt-Smith

Para Donald Kuspit

Era evidente que su conducta rebasaba con mucho la esfera que corresponde a una hija; más bien sentía y obraba como una mujer celosa, tal como se lo habría esperado de la madre. Con su exigencia “o ella o yo” [...] se identificaba con las dos mujeres amadas por el padre: con la que amaba ahora y con la que habría amado antes. La conclusión resulta obvia: se sentía inclinada hacia su padre en mayor medida de lo que sabía o querría admitir, pues estaba enamorada de él.

Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria” (Caso “Dora”)\*

El síntoma histérico nace como transacción entre dos movimientos afectivos o instintivos contrarios, uno de los cuales tiende a la exteriorización de un instinto parcial o de un componente de la constitución sexual, y el otro, a evitar tal exteriorización.

Sigmund Freud, “Fantasías histéricas”<sup>2</sup>

Encontramos que muchos compulsivos han tenido alguna experiencia sexual en su primera juventud o después que no pueden superar. No es solo el arrepentimiento lo que les impide obtener dicha experiencia. Es el deseo de la repetición del placer sexual que sintieron y que son incapaces de borrar de sus recuerdos.

Wilhelm Stekel, *Compulsion and Doubt*<sup>3</sup>

He intentado demostrar que el temor al derrumbe puede ser un temor a un hecho del pasado que aún no se ha experimentado. La necesidad de experimentarlo es equivalente a una necesidad de recordar en términos del análisis de los psiconeuróticos.

D. W. Winnicott<sup>4</sup>

Admito que en lo que a ello respecta mi imaginación siempre ha superado los medios de los que dispongo.

Marqués de Sade, *Los 120 días de Sodoma*<sup>5</sup>

### Autorretrato

En varias oportunidades Louise me dijo que, de entre todas sus obras, *Janus Fleuri* (Jano florido, 1968, fig. 32) era su escultura preferida. Cada vez que le mostré una imagen a lo largo de los años fue como si hubiese un reconocimiento súbito en sus ojos azules. Si le insistía, ella comentaba las referencias clásicas y me preguntaba si veía pechos o penes en los objetos gemelos de su forma colgante, como si se tratara de una mancha de Rorschach. Me daba la impresión, con todo, de que Louise nunca llegaba al fondo del asunto, lo que era extraño en alguien tan elocuente, por no decir terminante, como lo era ella en cuanto a sus motivaciones y significados. Nunca llegué a discernir si se guardaba algo a propósito. Al considerar otras obras, ella hablaba con facilidad y naturalidad, casi en un fluir de la consciencia. Como una Sherezada de nuestros días, no podía menos que contar historias fascinantes. Pero *Janus Fleuri* no suscitaba ningún relato, ninguna anécdota biográfica, ninguna explicación de por qué ella la consideraba un autorretrato, como había escrito en 1969:

Traducción: Martín Schifino

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 86

---

X. *Cell* (Choisy), 1990-93  
Celda (Choisy)

Colgada de un solo punto a la altura de la vista del espectador, puede balancearse y girar, aunque lentamente, pues su centro de gravedad es bajo. Es simétrica,

como el cuerpo humano, y tiene la escala de las distintas partes del cuerpo a las que, quizás, hace referencia: una doble máscara facial, dos pechos, dos rodillas. Su posición colgante indica pasividad, pero su masa, concentrada abajo, expresa resistencia y duración. Es quizás un autorretrato: uno de muchos.<sup>6</sup>

Hacia el final de su vida Louise hablaba cada vez menos, aunque seguía trabajando. Me dio la sensación de que nunca me enteraría por ella de los significados elusivos de *Janus Fleuri*, ni resolvería el misterio de por qué esa escultura le resultaba tan importante.

### **Jano florido**

*Janus Fleuri* (1968) y sus variantes<sup>7</sup> pertenecen a una serie de esculturas acerca de objetos parciales que se caracterizan principalmente por la conjunción de opuestos binarios y una “reversibilidad de la perspectiva”<sup>8</sup> que permite que una forma se lea como falo o pecho, materna o paterna, somática o psíquica. Las distintas obras tituladas *Janus* descienden del mármol *Sleep* (Sueño, 1967, fig. 26), una forma fálica flácida que parece estar ovillada o encogida sobre sí misma, como si se replegara o se retrajera, y que también evoca el pecho materno que, en opinión de Freud, expresa el “deseo cardinal de dormir”<sup>9</sup>. En el *Janus Fleuri* colgante se han fusionado dos elementos semejantes a *Sleep* en una sola entidad híbrida,<sup>10</sup> y su naturaleza de doble faz es una representación simbólica de quién es Bourgeois y de qué desea.

Ernst Jones escribió que “solo lo que se reprime se simboliza y solo lo que se reprime requiere simbolización”<sup>11</sup>. Si *Janus Fleuri* es de veras un autorretrato de Bourgeois, solo puede serlo en la medida en que condensa y expresa el núcleo de su vida psíquica, de manera semejante al síntoma de la histérica. La escultura equivale a la famosa tos de Dora, la paciente de Freud, un “recuerdo-símbolo del funcionamiento de ciertas impresiones y experiencias (traumáticas)”<sup>12</sup>. En sus *Estudios sobre la histeria*, Freud invirtió su opinión previa de que las experiencias sexuales causaban el trauma, proponiendo que las fantasías sexuales estaban detrás de los disturbios psíquicos.<sup>13</sup> Los síntomas de la histérica son, pues, el residuo activo de una fantasía antes que una realidad, y se ligan “no a recuerdos verdaderos sino, antes bien, a fantasías construidas sobre la base de recuerdos”<sup>14</sup>.

Creada hacia el final de una severa depresión, *Janus Fleuri* encarna en forma simbólica el impasse edípico sumergido en el inconsciente de Bourgeois, que ella trabajó en su psicoanálisis con el doctor Henry Lowenfeld a partir de 1952. Para entonces ya expresaba inconscientemente su ansiedad de separación de maneras destructiva y arcaica en sus relaciones con los demás, y había dado forma a esa ansiedad en los *Personages* (Personajes) de madera de fines de los años 40. Rígidos, fálicos, semejantes a cuchillos, los *Personages* constituían un mecanismo de defensa desesperado, que a la larga perdió efectividad y no se sostuvo frente a su lucha edípica. Bourgeois –como las esculturas mismas, cuyas formas eran frágiles y se estrechaban hasta no ser más que un punto, de manera que no se sostenían en pie– ya no podía preservar su equilibrio psíquico. Ella misma escribió que “en el momento de Edipo nunca tuve la menor esperanza”<sup>15</sup>. Tras el miedo a la desintegración, la angustia paralizante, la agorafobia, las amenazas asesinas, los impulsos suicidas, la culpa y el odio de sí misma apuntados en sus escritos psicoanalíticos y en algunos equivalentes simbólicos de sus esculturas, residían los deseos reprimidos e incestuosos por su padre. La inesperada muerte de éste en 1951 conllevó la pérdida irrevocable del objeto amoroso prohibido y, simultáneamente, el retorno a la conciencia del deseo reprimido que sentía por él. Fue un golpe devastador a su precaria cohesión personal, que la sumió en una depresión de más de una década.

*Me da miedo la locura. Al menos, creo  
que mi hermano en su casa no sufre.  
Acaso yo desearía aquello de lo que  
tendría más miedo –estas dos líneas  
serían pertinentes palabra  
por palabra  
a mi trauma incestuoso.*  
Deseo lo que más temo. Demuéstralo  
Demuestra que lo deseas –Que inconscientemente  
me empeñe en acercarme me da  
placer me hace feliz – me da ganas  
de cantar, la transferencia en esto ayuda –  
Me vestiré para una figura paterna.<sup>16</sup>

### Historia clínica

Ya a mitad de los años 40 Bourgeois tomaba nota de sus conflictos psíquicos, el desgaste de sus relaciones matrimoniales, las pesadas responsabilidades de la maternidad y sus dudas paralizantes sobre su vocación y su carrera de artista. Las entradas de su diario dan muestras de la grave tensión psíquica que experimentó mientras se acercaba al colapso. El 10 de noviembre de 1945, escribe: “Easton / Estoy muy nerviosa / sujeta a repentino / pesimismo – // *Lo asumo y me desespero / al menor comentario de los demás // Me voy de Easton por la // mañana muy tambaleante*”<sup>17</sup>. El 28 de noviembre de 1947, el año de su segunda muestra de pintura, que incluía la serie *Femme Maison* (Mujer casa, figs. 2 y 3): “sigo en cama / vi y / miro / mis dibujos // *tristeza sin fondo de los días / sin trabajar* –”<sup>18</sup>. El 9 de mayo de 1949, el año de su primera exposición de esculturas de madera en la Peridot Gallery: “depresión terrible / quiero irme”<sup>19</sup>. El 9 de septiembre de 1949: “la *menstruación* de septiembre que / me aterrorizaba ha sido horrenda / antes de que viniera – // *nervios de punta durante / una semana = exacerbados / pensamientos eróticos, fantasías y deseos, / caigo enferma con un resfrío 5 días / en cama, vine a Nueva York – sola / sin la familia*”<sup>20</sup>. El 29 de octubre de 1950, a bordo de un transatlántico con rumbo a París: “no sé por qué / no me arrojo al océano”<sup>21</sup>.

Sus diarios también revelan que leía mucha bibliografía psicoanalítica, y mencionan a Freud, Melanie Klein, Anna Freud, Wilhelm Stekel, Otto Rank, Carl Jung, Wilhelm Reich, Karen Horney, Helene Deutsch: “autodestrucción bajo la / forma de la destrucción de mi / matrimonio // la etiología de la histeria según / Freud / los síntomas histéricos pueden / rastrearse siempre / en recuerdos sexuales reprimidos / que por lo general ocurrieron (se experimentaron) // puede que los recuerdos se vuelvan / conscientes mucho más tarde, durante / la pubertad // mi padre paseándose en camisa de dormir, agarrándose los genitales (22 de febrero de 1949)<sup>22</sup>; “*En un sentido profundo / los enojos hacen bien, son / una expresión de derrota / y una forma de orgasmo* – (30 de noviembre de 1949)”<sup>23</sup>.

Hay abundantes pruebas que indican cuán extensamente algunos conceptos y tropos psicoanalíticos informaban su concepción y práctica del arte: “eliminar / las nociones irrelevantes / al problema // la investigación psicológica / e intelectual y / emocional nos conducirá / a nuevas formas // la cualidad temblorosa / de una gota de lluvia que se desliza / por el vidrio de una ventana (15 de agosto de 1950)”<sup>24</sup>.

En 1950, pocas semanas después de su segunda exposición de esculturas de madera tallada en la Peridot Gallery el 2 de octubre, la familia Bourgeois-Goldwater partió a París, el 26 de octubre. El marido de Bourgeois, Robert Goldwater, uno de los primeros historiadores estadounidenses de arte que escribió sobre la relación entre el arte “primitivo” (o sea, no occidental) y el arte moderno, había obtenido una beca Fulbright para el viaje<sup>25</sup>. Pasaron diez meses en Francia, y residieron un

tiempo breve en la casa de infancia de Bourgeois en Antony, en las afueras de París, para después alquilar un departamento en 77 Rue de Daguerre, en Montparnasse. Mientras Goldwater se dedicaba a su investigación durante el día, Bourgeois tomaba clases de dibujo en la Académie de la Grande-Chaumière (como había hecho en los años 30), y sus dos hijos biológicos, Jean-Louis y Alain, asistían al Lycée Hoche.<sup>26</sup> Inesperadamente, el 9 de abril de 1951, el padre de Bourgeois murió.

Para cuando la familia regresó de París a Nueva York en barco –llegaron a destino el 1° de septiembre de 1951– Bourgeois estaba de luto por su padre. De acuerdo con su agenda, su primera sesión con el doctor Leonard Cammer tuvo lugar en el 132 de la calle 72 East a las 11 de la mañana el 24 de octubre de 1951, seguida por otras ocho sesiones ese mismo año. En 1952, por razones desconocidas,<sup>27</sup> lo cambió por el doctor Henry Lowenfeld, un freudiano ortodoxo muy interesado en la teoría de la creatividad. Lowenfeld era miembro del Psychoanalytic Institute de Nueva York y había publicado mucho, incluida una historia clínica en la que postulaba la disposición bisexual del artista. El diario de 1952 de Bourgeois consigna como fecha de su primera cita con Lowenfeld el 24 de enero. Después de su tercera y última exposición de *Personages* en la Peridot Gallery en 1953, Bourgeois se retiró del mundo del arte por más de una década, dedicándose a la escultura solo de manera intermitente.<sup>28</sup> Mientras tanto continuó su análisis con Lowenfeld, viéndolo al menos cuatro veces por semana y llevando extensas anotaciones del proceso, diarios y notas de sueños.

### **Impasse edípico**

Así como en la historia clínica que hace Freud de Dora la “naturaleza de su [la de Dora] disposición siempre la había hecho sentirse atraída por su padre”<sup>29</sup>, resulta claro al examinar el diario de Bourgeois de 1932, el primero que se conserva, que de niña tenía una fijación paterna poco usual. Las idas y venidas del padre, sus ausencias y regresos, son anotados como si fueran acontecimientos de suma importancia. Cuando él vuelve a casa hay que agasajarlo y entretenerlo como al legendario héroe conquistador. El mundo infantil está vivamente sexualizado, aunque la niña es solo parcialmente consciente de ello: su madre y su padre ya no se acuestan juntos debido a la enfermedad de aquella, él pasa de una relación extramarital a otra y Bourgeois, como Dora, es “de maduración precoz” y está “hambrient[a] de amor”<sup>30</sup>. Se siente herida por las burlas sádicas de su padre, que a menudo, como en el famoso episodio de la mandarina, revisten un fuerte carácter sexual.<sup>31</sup> Aún así se considera la hija preferida: lleva la forma femenina del nombre de su padre, se le parece físicamente, se distingue de su hermano y hermana por su inteligencia y belleza.<sup>32</sup> “*Besa a nuestro pequeño diamante rosado*”, le dijo una vez su madre a su padre. “¿No es ella, para nosotros, lo más hermoso y radiante del mundo?”<sup>33</sup> Fue ella la elegida para acompañar a su madre de un frente de guerra a otro a fin de visitar al herido Louis durante la Primera Guerra Mundial,<sup>34</sup> ella quien cuidó de su madre durante su enfermedad hasta su muerte prematura en 1932. Esos encuentros precoces con las realidades de la muerte (al igual que circunstancias más periféricas, como la presencia de un matadero cerca de la casa de Aubusson donde vivían sus abuelos) exacerbaron un miedo al abandono de por sí potente, que la afligiría durante toda su vida.<sup>35</sup> Karen Horney afirma que “en las situaciones familiares que son propicias al desarrollo de un complejo de Edipo, suele despertarse mucho miedo y hostilidad en el niño, y la represión de los mismos trae como resultado el desarrollo de la angustia”.<sup>36</sup> Parafraseando el diagnóstico de Freud de Dora, se diría que la constitución de Bourgeois se combinó con su “necesidad neurótica de afecto”<sup>37</sup> para predisponerla a una neurosis.



Bourgeois observó más tarde que “no entendía muy bien” el “melodrama a toda costa” que infectaba el “clima de invernadero de mi infancia”, pero que como resultado “el menor estímulo me afecta como un gran / evento” y “de todo hago una historia terrible / donde las cosas van de mal en peor”<sup>38</sup>. En efecto, gran parte de su escritura psicoanalítica se concentra en reclamos y reproches (a menudo autorreproches encubiertos), fórmulas catequísticas y plegarias y juramentos apotropáicos. Esas actividades exhaustivas, que revisten el carácter de ejercicios, incluso de penitencias, se utilizan para conjurar sentimientos generales de culpa y angustia pero también para impedir que ideas desagradables o deseos reprimidos penetren en su conciencia. Wilhelm Stekel sostenía que los días del neurótico compulsivo se “llenen con el examen de detalles diminutos” y “menudencias importantes” que sirven para “encubrir uno o varios hechos de su vida que le han resultado aciagos, y que no deben recordarse”<sup>39</sup>. A la luz de estas observaciones, la tendencia de Bourgeois a revisar constantemente los detalles del pasado parece no tanto el resultado de un deseo motivado psicoanalíticamente de excavar el pasado (aunque también lo es) como un mecanismo de defensa contra “la fantasía inconsciente que sirve para cumplir los deseos”<sup>40</sup>. Como tales mecanismos, este se relaciona con el principio del placer, lo que explica el hecho de que se repita sin fin y al mismo tiempo esté condenado al fracaso. Sus actividades compulsivas engloban así los objetivos complementarios de la autopreservación y la autogratificación.

Los psicoanalistas nos dicen que la sexualidad del niño se desarrolla a partir de la díada madre-bebé, de la que el niño debe separarse. Pero a diferencia del niño varón, amenazado con la castración por sus deseos incestuosos en una etapa posterior, la niña se da cuenta al comienzo de su fase edípica de que ya está castrada (o sea, le falta el pene), una condición por la que culpa a su madre<sup>41</sup> y que sirve así para iniciar la “transición que va de imitar a su madre a idealizar a su padre”<sup>42</sup>. De ahí la fijación paralela con el padre, el portador del pene, y su competitividad simultánea con y hostilidad hacia la madre en cuanto rival que compite por la atención del padre. En la niña que no atraviesa con éxito la fase edípica, la fijación incestuosa causa “exigencias excesivas de amor incondicional, celos, posesividad [y] odio a causa del rechazo”<sup>43</sup>.

*Nunca es mi turno—  
Mi padre y ella en Chartres,  
[...]  
Mi padre y Sadie*<sup>44</sup>

### Las reglas del juego

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

nas como malas en el sentido kleiniano, lo que es un punto de inflexión crucial durante el pasaje por la fase edípica.

El primer diálogo triádico tiene que ser el núcleo de la familia Bourgeois, Louis – Joséphine – Louise, una lectura que reúne el falo del padre y el pecho de la madre. En el umbral de la pubertad, un poderoso sentimiento de amor y celos por su padre coexistía con una solícita devoción por su madre enferma, lo cual no logra ocultar la fantasía incestuosa de tomar el lugar de esta última en el lecho conyugal. En una nota suelta de 1959, Bourgeois consigna diversas precauciones compulsivas que tomó para “proteger” a su madre de “gente” que quizás “la lastimara”, lo que equivale a decir que desplazó hacia los demás sus propios e inaceptables deseos de que su madre muriera. “Definitivamente / su muerte me alivió y me metí yo misma en su cama”: la afirmación combina una exteriorización simbólica de sus deseos incestuosos por el padre prohibido con una racionalización formulaica de las razones de su “alivio” que desplaza y difriza la fuente de su placer inconsciente: “cuando murió dije que al menos / ella ya no sufriría”. El hecho de que después Bourgeois mantuviese viva la memoria de su madre “como una expiación” no hace sino confirmar su sensación de culpa<sup>45</sup>. *Janus Fleuri* representa las polaridades e impulsos contradictorios del amor y el odio, pero también la posibilidad de la reparación: “yo quería mantenerla con vida (el / juramento) significa que estaba intentando o no / que muriera; entonces lo que sentía era una mitigada y / cruda agresión (es innecesario saber la / razón) = tenía ganas de matar – pero eso nunca / nadie se dio cuenta – actuaba como si fuese a salvarla<sup>46</sup>.”

Otra permutación del diálogo triádico es el ahora canónico triángulo amoroso de Louis – Sadie – Louise. Louis contrató a Sadie Richmond Gordon para que les enseñara inglés a Louise y a sus hermanos y la convirtió en su amante. Que Sadie fuera muy unida a Bourgeois y viviera bajo el mismo techo (como “un mueble cualquiera”, según la mordaz frase de Bourgeois<sup>47</sup>) volvió la relación harto traumática. Más aún, la relación de Sadie y Louis ocurrió cuando Bourgeois estaba llegando a la pubertad y tomando conciencia de su sexualidad (el diario de 1923, que se remonta a cuando Bourgeois tenía once años, registra que ella es consciente de que los chicos la miran). Pero así como Dora facilitó el amorío de su padre con Frau K. al pasar tiempo con Herr K., Bourgeois facilitó el romance de su padre al meterse en el papel de enfermera de su madre. No menos que su madre Joséphine, también ella es cómplice del amorío de su padre, lo que agrega una capa más a su culpa posterior. El amor que Bourgeois sentía por Sadie, con la intensidad típica de su edad, es análogo a los sentimientos que Dora abrigaba por el “adorable cuerpo blanco”<sup>48</sup> de Frau K.; era además una identificación inconsciente con su padre. Si “la figura paterna compuesta forma la base ideal del yo”<sup>49</sup>, entonces estas diversas configuraciones triangulares solo pueden haber contribuido al yo escindido de Bourgeois.

Los impulsos contradictorios que se desprenden de la configuración triádica conducen a la hostilidad asesina y la violencia. Volviendo a una postura pre-edípica, Bourgeois se siente castrada, desposeída del falo de su padre que considera suyo por derecho propio. Le resulta imposible identificarse con la débil figura materna de Joséphine, que ha sido reemplazada por Sadie en el lecho conyugal. Y, sin embargo, en última instancia la transferencia de hostilidad que hace Bourgeois de su madre a Sadie, de Sadie a su padre, produce solo confusión<sup>50</sup>:

Tengo el eslabón perdido – Matar  
 Matar – Apuñalar a muerte  
 [...]
   
 Sadie está detrás de todo –  
 [...]
   
*mis celos son mortales*  
*Mirar cómo se establece el triángulo*  
*Siento que son dos contra uno – contra mí*  
*con Alain y Robert contra mí*  
*los hombres contra la mujer*  
*y la pareja contra mí*<sup>51</sup>

En su vida posterior reproducirá esta dinámica con los hombres de su familia, con “*Alain y Robert contra mí*”. Atribulada por esa “pareja”, quiere, a la mejor manera edípica, separarla. Como implica el título de *Janus Fleuri*, su impasse edípico reprimido sigue floreciendo y dando frutos en el presente.

Bourgeois escribió después que “la historia de Sadie es casi tan importante en mi vida como la historia de mi madre. El móvil de las obras es una reacción negativa en contra de ella”<sup>52</sup>. Puede decirse que el relato de la “doble traición” del padre y la madre, llevada a cabo por Louis y Sadie, culmina en *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre, 1974, fig. 39), la puesta en escena de una fantasía asesina en medio de partes corporales fragmentadas. El impasse edípico suscita una “idea parricida” que expresa el “deseo de liberarse de una fijación paterna exacerbada” y “de unos celos que no le permiten al paciente compartir al padre con los demás hermanos”<sup>53</sup> (o, en el caso de Sadie, la hermana sustituta). En la descripción que hace Bourgeois de esta instalación, los niños devoran al padre autoritario para poner fin a su reinado. Sin duda alguna, su hostilidad asesina hacia su padre sugiere una regresión a la fase pre-edípica. Pero comerse al padre es incorporarlo en el propio cuerpo, una representación simbólica del acto sexual. La culpa que sobreviene a esa matanza no es sino una cortina que oculta la verdadera causa de la culpa, que se desprende de haber puesto en acto de manera simbólica su deseo reprimido de acostarse con su padre y haber usurpado el lugar de su madre<sup>54</sup>. Bourgeois manifiesta un temor obsesivo: “es seguro que si me robo un P / que le pertenece a ella pues mi padre le / pertenece entonces no estará contenta / y se vengará”. Esta venganza cobrará la forma del abandono (“que mi madre me abandone”):

*pero, tonta, no voy a*  
*amarlo simplemente quiero*  
*robarlo, despojarlo, y volveré a ti*  
*Las dos vamos a robárnoslo, nosotras*  
*vamos a comérnoslo.*<sup>55</sup>

Nicky Glover escribe que, según Klein, “el sentimiento de vacío” es “la angustia más honda que experimentan las niñas [y] es el equivalente al complejo de castración en los niños”<sup>56</sup>. El asesinato del padre en *The Destruction of the Father* es la revancha que se toma Bourgeois por el sentimiento de vacío que indica un complejo de castración (y que está tan en evidencia en sus escritos psicoanalíticos). Llenarse a sí misma con el padre cumple las “fantasías infantiles” más elementales, que se encuentran “asociadas con, por un lado, el amor y, por el otro, el hambre”.<sup>57</sup>

## En el momento de Edipo

Tuve un flashback de algo que nunca existió.  
Louise Bourgeois<sup>58</sup>

Como la deidad romana del mismo nombre, *Janus Fleuri* da cuerpo a la sensación del paso del tiempo. Sus partes gemelas apuntan en direcciones opuestas, miran metafóricamente atrás hacia el pasado y adelante hacia el futuro, como hace el paciente en el análisis. Al colgar de un solo punto y estar hecho de dos mitades idénticas, *Janus Fleuri* tiene la capacidad de girar, simbolizando la oscilación entre el trauma situado en el pasado y la neurosis –el *acting-out* del residuo traumático– situada en el presente. En términos mecanicistas, la fase edípica produce una separación de la madre y una reorientación hacia el padre (de pecho a falo), seguidas por una segunda separación del padre y una reorientación hacia el amante, que viene de fuera de la estructura del núcleo familiar. Atravesar con éxito la fase edípica, un proceso que supone la represión de deseos incestuosos inaceptables, produce un nuevo apego cuyo modelo es el “niño al mamar”, lo que Freud llama el “arquetipo de toda relación amorosa”, puesto que el objeto amoroso posterior es “en realidad un reencuentro [...] basado en la internalización previa”.<sup>59</sup> Si se la ve como un par de pechos, puede pensarse que *Janus Fleuri* ha vuelto a su posición original (la de la díada madre-niño). Al mismo tiempo, sus giros lentos y regulares describen la “dialéctica entre reencontrar un amor semejante al original y el deseo opuesto de hallar uno distinto del original que cure las heridas de la infancia”<sup>60</sup>: entre Louis y Robert.

Freud consideraba el complejo de Edipo el “problema nuclear” –si no de hecho el origen– “de la neurosis”.<sup>61</sup> En moneda freudiana, el símbolo “siempre es la afirmación de una formación de compromiso condensada, de deseos contradictorios o encontrados, de conflictos y resolución de conflictos [...] un indicador de la labor psíquica subyacente”.<sup>62</sup> *Janus Fleuri* es la condensación de relaciones objetales tempranas y dueñas de una base histórica que, al ser simbolizadas, acaban siendo absorbidas en una eternidad psíquica. Si se ve la escultura como falos duplicados, puede pensarse que *Janus* expresa el conflicto entre el deseo del padre y el del marido:

es el impulso autodestructivo, suicida  
el deseo suicida ha mermado y ha sido  
reemplazado por arranques destructivos contra todo  
lo que más quiero – mi marido – y mi trabajo  
*cuando estoy bien con mi padre quiero matar  
a mi marido*; la lealtad o fijación con el padre  
*cuando estoy bien con el presente quiero  
silenciar y destruir el pasado*<sup>63</sup>

Lo que entra en juego aquí es una oscilación entre el suicidio y el asesinato (es decir, la agresión contra uno mismo versus la agresión contra los demás) que puede estar recubierta de otra oscilación entre padre (el retorno de lo reprimido) y marido (la formación de compromiso). Aquí el impasse edípico de Bourgeois ha fomentado una crisis en dos frentes. Cuando cae bajo la influencia de su padre (o de otras figuras paternas)<sup>64</sup> desea “matar” a su marido, a quien Bourgeois forzaba a ocupar el lugar de su madre, y tomar su lugar para estar con su padre; cuando se encuentra bajo la influencia del “presente”, o sea de Robert, desea “destruir el pasado”, o sea a su padre, para estar con Robert.<sup>65</sup>

Estar con Robert quiere decir “transformar la sexualidad infantil reprimida en una sexualidad adulta capaz de orgasmo” y “liberar la energía paralizada en la lucha represiva”.<sup>66</sup> La costura central de *Janus Fleuri* se vuelve líquida y orgánica gracias al acto sexual logrado que une e integra el pecho de la madre, el falo del padre y el del marido.<sup>67</sup>

Segundo ejemplo: el deseo loco de ser  
deseada por un objeto sexual tabú  
deseo infantil.  
puedo demostrar que él me ama — sí  
que me ama más que a nadie — sí  
que su mujer es imposible — sí  
que él no la ama — sí  
que yo merezco ser amada — sí  
que lo merezco a él más que Sadie — sí  
que Sadie — me ama — sí  
que Sadie — lo hizo suyo — sí  
que Sadie — ya no lo desea — sí  
de manera que él es libre — sí  
de manera que hay esperanza — sí  
y entonces aparece de repente una aguja mental  
que me atraviesa (diarrea): estás muy equivocada<sup>68</sup>

### **Adiós Tristeza, Buenos días Tristeza**

En 1948 Louis Bourgeois visitó a su hija en el primer y único viaje que hizo a los Estados Unidos. El hecho quedó registrado en las notas sueltas: la fecha es el 4 de julio, y hay un círculo en torno a las palabras Niagara Falls.

Bourgeois, en el triple papel de hija, esposa y madre, va sentada en el asiento de adelante junto a su esposo Robert, que conduce. En el asiento de atrás están su hijo adoptivo Michel y, a su lado, el padre de Bourgeois, Louis. Forman un enredo inextricable, como un nudo enlazado aún sin ajustar.

“Siéntate adelante, así puedo mirar tu hermoso cabello”,<sup>69</sup> le dice el padre a su hija.

## Notas

- 1 Freud, Sigmund, *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria* [1905], Rieff, Philip (ed.), Nueva York, Simon & Schuster, 1963, pp. 48-49. (En español: "Fragmento de análisis de un caso de histeria", en *Obras completas*, vol. 7, ed. de J. L. Echeverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
- 2 Freud, Sigmund [1908], "Hysterical Phantasies and Their Relation to Bisexuality", en *Fragment*, op. cit. p. 117. (En español: "Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad", en *ibid.*, vol. 9.)
- 3 Stekel, Wilhelm, *Compulsion and Doubt* [1922], trad. Emil A. Gutheil, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1962, pp. 328-29.
- 4 Winnicott, Donald, "Fear of Breakdown" (c. 1963), Winnicott, Clare; Shepherd, Ray y Davis, Madeleine (eds.), *Psychoanalytic Explorations*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989, p. 90. (En español: "Temor al derrumbe", en *Exploraciones psicoanalíticas I*, Buenos Aires, Paidós, 1991.)
- 5 Marqués de Sade, *The 120 days of Sodom and Other Writings*, trad. de Austryn Wainhouse y Richard Seaver, Nueva York, Grove Press, 1966, p. 145. (En español: *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Akal, 1978.)
- 6 "Janus Fleuri", en *Art Now*, vol. 1, nº 7, septiembre de 1969; reproducido en *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father. Writings and Interview 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 91.
- 7 *Janus Fleuri* fue la primera de una serie de esculturas que Bourgeois hizo de Jano. Las otras son Janus (Jano, porcelana y bronce), *Hanging Janus* (Jano colgante), *Hanging Janus with Jacket* (Jano colgante con chaqueta) y *Janus in Leather Jacket* (Jano con chaqueta de cuero). Todas fueron hechas en 1968.
- 8 La idea proviene del analista británico Wilfred Bion. Ver Kuspit, "Symbolizing Loss and Conflict", en FN 19, p. x.
- 9 Rycroft, Charles, *Imagination and Reality*, Londres, Maresfield Library, 1968, p. 1.
- 10 De manera similar, la posterior escultura colgante de látex, *Fillette* (Niñita, 1969) retrata a la "niña" del título, cuyos pechos en desarrollo y el cuello de su uniforme escolar se asemejan a testículos y un prepucio respectivamente. En la obra de yeso *Le Trani Episode* (El episodio Trani, 1971), dos formas parecidas a pechos reposan una sobre la otra y, en el hueco que forman al juntarse, esconden un secreto. Esta serie también incluye las obras *Harmless Woman* (Mujer inofensiva, 1969), *Femme Couteau* (Mujer cuchillo, 1969-70) y *Fragile Goddess* (Diosa débil, 1969).
- 11 Citado en Freeman, Norbert, "Psychoanalysis and Symbolization: Legacy or Heresy?", en Ellman, Carolyn S.; Grand, Stanley; Silvan, Mark & Ellman, Steven J. (eds.) *The Modern Freudians: Contemporary Psychoanalytic Technique*, Northvale, N. J., Jason Aronson Inc., 1998, p. 83.
- 12 Freud, *Dora*, "Hysterical Phantasies", en *Fragment*, op. cit. p. 117.
- 13 Glover, Nicky, *Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School*, Londres, Karnac Books Ltd., 2009, p. 43.
- 14 *Ibid.*
- 15 LB-0204 (25 de abril de 1963).
- 16 LB-0269 (nota suelta sin fecha, c. 1957). El "hermano en su casa" hace referencia a su hermano Pierre Bourgeois (1913-1960), al que se le diagnosticó esquizofrenia y pasó la mayor parte de su vida en una institución para enfermos mentales en Villejuif.
- 17 LBD-1945. La familia Bourgeois-Goldwater tenía una casa de campo en Easton, Connecticut.
- 18 LBD-1947.
- 19 LBD-1949.
- 20 *Ibid.*
- 21 LBD-1950
- 22 LBD-1949.
- 23 *Ibid.*
- 24 LBD-1950.
- 25 En 1938 Goldwater había publicado el innovador *Primitivism in Modern Art* y, en 1957, se convertiría en el primer director del Museum of Primitive Art en Nueva York.
- 26 Su hijo adoptivo Michel se había quedado en los Estados Unidos.
- 27 Donald Kuspit ha especulado que Cammer quizás haya actuado como consejero y consultor más que como psicoanalista. De cualquier manera, las notas que Bourgeois escribió para Cammer sobre el proceso indican que ella ya se había comprometido a un análisis serio. (Conversación con el autor, septiembre de 2010.)

Todas las citas marcadas como "LB" o "LBD" refieren a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

- 28 Aunque Bourgeois tuvo una exposición en el White Art Museum, Cornell University, en 1959, consistía solo en *Personajes* exhibidos previamente en sus tres muestras en la Peridot Gallery. Recién en su exposición en la Stable Gallery de Nueva York en 1964 Bourgeois mostró obras nuevas.
- 29 *Fragment, op. cit.*, p. 49.
- 30 *Ibid.*
- 31 Se trataba de un truco que Louis aprendió en el ejército: hacía la forma de una mujer al cortar la cáscara de una mandarina, y quitaba la piel cuidando de preservar el ombligo. A continuación abría la figura de manera que el ombligo quedara donde estarían los genitales. Dijo: “creía que estaba haciendo un retrato de mi Louise, pero ella ahí no tiene nada”.
- 32 “Dijo ella, ¿ves a esta niñita? Le vamos a poner tu nombre. ¿Sabes que se te parece como una gota de agua a otra?”, en *Louise Bourgeois: Album*, Nueva York, Peter Blum Edition, 1994; reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 279.
- 33 En una carta de Joséphine a Louis, 20 de julio de 1929 (MB-0005). Bourgeois estaba de viaje con su padre.
- 34 Según Bourgeois, su madre no solo se volvió histérica sino además celosa: “Entonces se presentó una nueva fase en la vida de mi madre. Se puso celosa de las enfermeras del hospital. Y yo lo sentí. Sentí la enorme tensión que había entre ellas”. Bourgeois tenía solo tres años de edad en esa época. *Album*; reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.* p. 281.
- 35 Algunas de las obras colgantes, como *Fée Couturière* (Hada costurera, 1963, fig. 18) y *The Quartered One* (El descuartizado, 1963), hacen referencia a las reses que Bourgeois vio en aquel matadero.
- 36 Horney, *The Neurotic Personality of Our Time*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1937, pp. 160-61.
- 37 *Ibid.*, p. 159. En palabras de Freud: “Y esta temprana inclinación de la hija por el padre, y del hijo por la madre, de la que probablemente se halle una nítida huella en la mayoría de los seres humanos, no puede menos que suponerse más intensa, ya desde el comienzo, en el caso de niños constitucionalmente destinados a la neurosis, de maduración precoz y hambrientos de amor”, en *Fragment, op. cit.*, p. 49.
- 38 LB-0176 (nota suela sin fecha, c. 1959).
- 39 Las palabras pertenecen a Emi A. Gutheil, en su introducción a Stekel, *Compulsion and Doubt*, p. 9.
- 40 Freud, “Hysterical Phantasies”, en *Fragment, op. cit.*, p. 117.
- 41 Es la teoría de la envidia del pene, o monismo sexual fálico. Ver Janine Chasseguet-Smirgel: “Desde el momento en que la niña descubre la existencia del pene, un descubrimiento que precede a la fase edípica, hasta el momento de la pubertad en que descubre la existencia de su vagina, ella es, a sus propios ojos, un individuo castrado con un pene trunco: el clítoris. Este hecho la hace distanciarse de la madre que no le ofreció un pene y la lleva a desarrollar un complejo de Edipo para obtener el padre el órgano deseado... El deseo sexual de la mujer por el pene está absolutamente subordinado o ha sido aplanado por su envidia narcisista”. “Freud and Female Sexuality: The Consideration of Some Blind Spots in the Exploration of the ‘Dark Continent’”, en *Sexuality and Mind: the Role of the Father and the Mother in the Psyche*, London, Maresfield Library, 1989, pp. 18-19.
- 42 Kohut, Heinz, *The Restoration of the Self* [1977], Chicago, University of Chicago, 2009, p. 38.
- 43 Horney, *op. cit.* p. 161.
- 44 LB-0237 (nota suelta sin fecha, c. 1957). La mujer (“ella”) en Chartres es la madre de Bourgeois, Joséphine. Se hace referencia al episodio también en LB-0228 (otoño de 1959): “*Culpar a Rt [Robert] por dejarme / a oscuras – es culpar a Mamá / por no decirme lo que quería / saber: no instruirme. no / decirme lo que pasaba / dejarme a oscuras*, en el armario / de Chartres – *impedirme / ver*”. Louis, herido en la Primera Guerra Mundial, convalecía en un hospital en Chartres, y Joséphine, acompañada por la niña Louise, lo visitaba con frecuencia. Es de suponer que en el episodio al que se hace referencia Joséphine y Louis metieron a su niña pequeña en el armario y tuvieron relaciones sexuales. En conformidad con la teoría freudiana clásica, sin embargo, puede que Bourgeois haya solo imaginado el haber presenciado esa escena primaria.
- 45 LB-0124 (17 de septiembre de 1959).
- 46 LB-0654 (14 de noviembre de 1966).
- 47 “Child Abuse”, en *Artforum*, vol. 20, n° 4, diciembre de 1982, pp. 40-7; reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.* p. 133.
- 48 *Fragment, op. cit.* p. 54
- 49 Glover, *op. cit.*, p. 121.
- 50 “Robert que es una autoridad en / Historia y autenticidad y estudio / crítico de documentos es convocado / por Louise para establecer que / ella es la única / con

- derecho a estar junto / a Louis Bourgeois en una / galería de retratos.” Antes en la misma entrada de diario Bourgeois observa: “literalmente no puede vivir ni funcionar / sin la protección de un padre”. (LBD-1952, 12 de mayo de 1952.)
- 51 LB-0153 (18 de marzo de 1964). Apenas hace falta decir que el apuñalamiento simboliza la relación sexual genital. El impulso de “apuñalar” a Sadie ubica a Bourgeois en el lugar de su padre, que sí la “apuñaló”.
- 52 En ocasión de la retrospectiva de Bourgeois en el MoMA en 1982, la artista creó una proyección de diapositivas llamada *Partial Recall* (Recuerdo parcial) que se presentó junto a la obra y que más tarde se convirtió en un libro de edición limitada, *Louise Bourgeois: Album*, publicado en 1994. Primero se publicó una selección del mismo con el título “Child Abuse” en *Artforum*, vol. 20, nº 4, diciembre de 1982. La interpretación psicoanalítica que hace la propia Bourgeois de su infancia –y que de inmediato se convirtió en el lente crítico con que mirar su producción– proporcionaba a los críticos una herramienta hermenéutica que era tan estéticamente conveniente como ideológicamente agradable. La verdadera complejidad de su situación edípica se ha aclarado solo gracias al descubrimiento de sus escritos psicoanalíticos.
- 53 Stekel, *op. cit.*, p. 19.
- 54 Si en el esquema edípico estándar, el niño que desea a la madre (ello) es amenazado de castración por el padre (superyó), cabría imaginar que para la niña los términos se invierten, o sea que la formación del superyó está ligada a la ley materna.
- 55 LB-0649 (15 de abril de 1958). Véase también LB-0596 (nota suelta sin fecha, c. 1959): “el miedo (fobia) de / que me abandone mi / madre (Robt) es acaso / el miedo a las represalias de mi / madre por los deseos / incestuosos así que ahí está la respuesta”.
- 56 Glover, *op. cit.*, p. 51.
- 57 Eduardo Colombo, “Sexuality and Erotism: From Sexuality to Fantasy,” en Widlöcher, Daniel (ed.) *Infantile Sexuality and Attachment*, trad. de Susan Fairfield, Nueva York, Other Books, 2002, p. 71.
- 58 *De Ode À l’Oubli*, 2002, libro de tela y litografías color (colección del Museum of Modern Art, Nueva York).
- 59 Marvin Hurvich, “The Influence of Object Relations Theory on Contemporary Freudian Technique”, en *The Modern Freudians, op. cit.*, p. 27.
- 60 Bergmann, Martin S. [1987], citado en Bristol, R. Curtis, “What Freud Taught Us about Passionate Romantic Love”, en Scharff, David E. (ed.), *The Psychoanalytic Century: Freud’s Legacy for the Future*, Nueva York, Other Press, 2001, p. 227.
- 61 Stekel, p. 357. Karen Horney sostenía que el complejo de Edipo no era un “complejo primario” ni el “origen de la neurosis, sino [...] en sí mismo una formación neurótica”, p. 161.
- 62 Freeman, *The Modern Freudians, op. cit.*, p. 84.
- 63 LB-0153 (18 de marzo de 1964).
- 64 Considérense sus enamoramientos de Yves Brayer, un maestro de Bourgeois, y de Alfred Barr, director del MoMA.
- 65 Más aún: librarse del pasado le permitiría por fin ser esposa de Robert en vez de obligarlo a ser para ella una figura materna. “De pronto Robert ocupa un nuevo rol – / En vez de ser una figura tabú de hermano – él / se convierte en una figura de madre” (LB-0654, 14 de noviembre de 1966); según ella dijo después: “Necesitas una madre. Lo entiendo / Pero me niego a ser tu madre porque necesito una madre / yo misma”. (LBD-1975, 16 de marzo de 1975).
- 66 Wilhelm Reich parafraseado por Otto Fenichel en “Concerning the Theory of Psychoanalytic Technique”, en Fenichel, Hanna y Rapaport, David (eds.), *The Collected Papers of Otto Fenichel*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1953, p. 334. Fenichel reenvía al lector al libro de Reich *Character Analysis* (1949).
- 67 Aquí, de hecho, hay cuatro elementos involucrados: madre (Joséphine), padre (Louis), marido (Robert) y esposa (Louise). Considérese el comentario de Freud: “Estoy acostumbrándome a ver cada acto sexual como un proceso en el que están involucrados cuatro individuos”. Sigmund Freud a Wilhelm Fliess, 1º de agosto de 1899, Jeffrey Moussaieff Masson (ed. y trad.), *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*, 3ra ed., Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University, 1995, p. 364.
- 68 LB-0274 (5 de septiembre de 1959).
- 69 LB-0466 (14 de noviembre de 1951).







## L. Mignon Nixon

*Qué jugo te has sacado hoy – la espiral / significa exprimirse, retorcer el lavado / escurrirle hasta la última gota – secarlo por centrifugado – retorcer a tu propio idiota / torcerle el brazo para obligarlo a hacer o hablar o dar / exprimirlo, he aquí pues el mensaje de mi espiral / que sigue y sigue dando vueltas desde que Lowenfeld se fue el 15 de julio.<sup>1\*</sup>*

Louise y Lowenfeld. L y L. Gran L y Pequeña L. Los dos llegaron de Europa a Nueva York en 1938.<sup>2</sup> En 1952 se conocieron.<sup>3</sup> Con intermitencias, ella permaneció con él durante más de treinta años. Después de un sinfín de altibajos, de muchas noches de insomnio y peleas desagradables, de mucho miedo y “*colère*”<sup>4</sup> e innumerables viajes al diván del analista en Central Park West, al final ella estaba en la cresta de la ola, toda la ciudad la aclamaba; fue la primera mujer que tuvo una muestra retrospectiva en la historia del Museo de Arte Moderno. Ahora la Gran L era ella. Esto fue en 1982. Y de la otra L, Lowenfeld, ¿entonces qué?

*Le colère con L, lo dejo.<sup>5</sup>*

El 2 de enero de 1952 Louise Bourgeois llamó por teléfono a Henry Lowenfeld, el doctor L., y al día siguiente lo vio por primera vez; así comenzó un análisis que, con muchos hiatos, iba a continuar hasta que el analista muriese en 1985. Los meandros de este análisis épico –análisis interminable– están registrados crípticamente en un extenso conjunto de hojas sueltas que salió a la superficie cerca del final de la vida de Bourgeois, aportando un suplemento imprevisto al catálogo de diarios que ya se sabía que ella había llevado, y estaba reservado a la historia. Se diría que la revelación de los escritos psicoanalíticos de Bourgeois –un compendio de sueños, síntomas, recuerdos, fantasías, angustias, deseos y quejas entremezclados con dibujos, notas de lectura, reflexiones post-sesión y ocasionales pepitas de sabiduría analítica– es tan significativa para la historia del psicoanálisis como para la del arte. El descubrimiento de este material, tan heterogéneo, tan dolorosamente específico, puede considerarse un hallazgo propiamente freudiano, al menos si uno acepta, como propone John Forrester, que el psicoanálisis es una colección de materiales culturales en otro tiempo desatendidos; sueños, síntomas, fantasías, recuerdos tempranos, *lapsus linguae*. Forrester sostiene que fue a partir de estos recursos, de habitual desechados por vergüenza, que Freud diseñó una teoría del inconsciente.<sup>6</sup>

Los escritos de Bourgeois no solo expanden el archivo del psicoanálisis sino que lo transforman. En particular, llevan la agresividad femenina al primer plano de ese saber; hacen de ella su principal tema. La tónica de violencia y su fruto de ansiedad, culpa y miedo dominan estas páginas, con lo que precipitan el análisis y le dan dinámica a su esencia. El 14 de julio de 1956, leyendo a Melanie Klein, Bourgeois hace uno de sus raros comentarios sobre el tratamiento mismo. “(Parece que para Lowenfeld / este es / el problema básico) / lo que me da miedo / es mi agresividad) y este núcleo / encajaría / con Melanie Klein / y Freud).”<sup>7</sup> Bourgeois era una lectora atenta de Melanie Klein, y ahora sabemos que las teorías de esta tuvieron un papel temprano y prominente en su propio análisis.<sup>8</sup>

Traducción: Marcelo Cohen

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 102

XII. *Rondeau for L*, 1963  
Rondó para L

Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore / VAGA, NYC

Lowenfeld postuló la angustia de la agresividad –miedo a los propios impulsos destructivos y sus efectos dañinos– como problema básico de su analizada, una clásica posición kleiniana. A lo largo de toda su vida artística Bourgeois rendiría elaborado homenaje a esta teoría, cuyo alcance su trabajo también expande decisivamente. Rompiendo una y otra vez el tabú cultural que pesa sobre la agresión materna, por ejemplo, creó obras en que la angustia de la agresividad se extiende provocadoramente a la relación de la madre con el niño. A medida que la ira o “*colère*” crece, y se actúa en la escena doméstica, las vicisitudes de la furia y el remordimiento caen bajo el escrutinio superlativamente escrupuloso de la escritora del diario. “Estaba tan furiosa que / me daba miedo lo que / podía llegar a hacer. Tuve que recurrir a todo / mi autocontrol y me / impidió responder / mi propia violencia / me dejó paralizada”, escribe el domingo 9 de mayo de 1954,<sup>9</sup> Día de la Madre en el calendario comercial de bolsillo.

Sin embargo, la actitud de Bourgeois hacia el psicoanálisis, su analista y la cultura que trata la agresividad femenina de modo tan distinto a la de los hombres no es en absoluto sumisa. El análisis, observa con frecuencia, tiene el fin coercitivo de hacerla más “aceptable”, de adaptarla a las expectativas culturales sobre la feminidad.<sup>10</sup> Respecto al comportamiento femenino sus diarios y cuadernos analíticos son mordaces. Enumera secamente que de una buena esposa, madre y anfitriona se espera que sea amigable, lisonjera y limpia. “*He terminado mi labor casera / La casa está limpia 2PM -/ Me merezco la siesta. Estoy leyendo lo que escribe Simone / de Beauvoir sobre el destino atroz de / las mujeres.*”<sup>11</sup> Hace listas de “remedios” para la ansiedad social: “1) prestar completa atención al otro / 2) escucharlo y comprender lo que dice / 3) responder yendo al grano—” “¿Y si no dice nada?”, inquiera. “Bien señalado”, se contesta. “Como sea no abandones / el barco— dale aliento —” [...] “¿Cómo?”, insiste. “Mirándolo a los ojos con una sonrisa”, propone. “¿No tendría que decirle un cumplido?”, se pregunta. “No, es demasiado grosero — le podría parecer condescendiente / ¿quién soy yo para repartir cumplidos como una rosa / pétalos de bendición es una necesidad?”, cae la ácida réplica. Pero: “Usa los ojos y la expresión / para incitar un sentimiento amistoso [...]”, aconseja.<sup>12</sup>

Bourgeois se lamenta del clima coercitivo del tratamiento analítico y su objetivo de hacerla más socialmente aceptable. Echa chispas de que se le asignen incómodas horas de “ama de casa”. Se angustia por los honorarios de Lowenfeld, que agravan su dependencia financiera del marido, el profesor, y para generar ingresos independientes abre el Erasmus, un pequeño local de libros e impresión. Por momentos el ritual todo del análisis le resulta profundamente descorazonador. Considera la posibilidad de interrumpirlo... y no lo hace. Implausible como era en el frío de los 50, con visiones del “ama de casa feliz” bailando en las cabezas de los publicitarios y fantasías de “infanticidio” acechando en las de las mujeres atadas al hogar, para Louise Bourgeois la situación analítica se convirtió –por insistencia suya– en un marco dentro del cual examinar las tendencias agresivas de la mujer y la madre.<sup>13</sup>

“Cuando no ‘ataco’ no me siento viva”<sup>14</sup>, reflexiona, dando voz a un sentimiento muy esperado de los artistas hombres de su generación, cuya “*colère*” tan a menudo se celebra como estímulo viril para el arte.<sup>15</sup> Lidiando con sus impulsos agresivos, que son el “problema básico” del análisis y una fuente de sufrimiento intenso, pero también un síntoma de la represiva autoridad patriarcal a la cual ella reta en defensa de su propia integridad, Bourgeois produjo una carpeta de escritos sin precedentes sobre un tema que por demasiado tiempo el psicoanálisis no logró abordar: ¿Qué enloquece a las mujeres?

*Louise elle est maligne.  
cette pensée me plait +  
J'ai écrit ces pages pour  
me soulager d'un  
feeling malheureux  
de guilt, mon agression  
me fait peur  
me rend guilty*<sup>16</sup>

En estos escritos, penoso catálogo de autoexamen en que se pone a rendir cuentas cada día, incluso a veces cada hora, Bourgeois reconoce debidamente los placeres de su talante desagradable (“*Louise es maliciosa/ esta idea me gusta*”) y el dolor del efecto boomerang (“*mi agresividad/ me da miedo/ me da culpa*”). En una casa con tres chicos varones el tabú cultural sobre la agresión materna es sostenidamente violado.<sup>17</sup> Como su arte, estas notas de análisis, el expediente final de la escritora Louise Bourgeois, tienen relevancia política y ética. Implacable pero sin lacerarse, Bourgeois relata los “hechos psíquicos” de la vida –para usar la expresión de la psicoanalista kleiniana Hanna Segal– entre los cuales descuellan los impulsos destructivos, incluso contra sus hijos.<sup>18</sup>

La decisión de ofrecer a estudio sus notas de análisis, de exponer para cualquier lector su registro fiel de la flaqueza humana, es una invitación de Bourgeois a compartir su atento y paciente interés en todo lo que tenemos de peor: todo. Este gesto corre parejo a la inclinación entera de su arte, que tiende a la responsabilidad. En tanto arte de la subjetividad, las más de las veces, excepto por el compromiso feminista, se considera la obra de Bourgeois políticamente abstinerente. Algunos cuestionan incluso su fidelidad al feminismo, como si también estuviera viciada por la exploración de la experiencia subjetiva, incluida la de ella misma. No hay en esto nada de sorprendente. Porque la escisión entre lo subjetivo y lo social puede postularse como condición definitoria del discurso político, incluso de la izquierda, y en la crítica política del psicoanálisis es un rito invocarla. Bourgeois nunca alegó una significación política de su arte. Pero, devota como era ella de examinar las vicisitudes de las pasiones, y las fantasías de la vida cotidiana, si hay una significación política en su arte es precisamente el cuestionamiento de la división psico-social. El rechazo de los mitos culturales de la relación materno-infantil es fundamental para su empeño y, esto es quizás crucial, comienza antes del tratamiento analítico. Bourgeois lleva a la terapia preguntas indagatorias sobre la maternidad y usa el psicoanálisis, tanto en la teoría como en la práctica, para explorar la dinámica de la subjetividad materna en el arte.

*Portrait of Jean-Louis* (Retrato de Jean-Louis, 1947-1949), una efigie tallada del joven hijo de la artista, inicia la serie de figuras de madera, o *Personages* (Personajes), que Bourgeois produjo a mediados y fines de la década de 1940. La escultura atestigua las angustias de lo que más tarde la psicoanalista Rozsika Parker llamaría “posición depresiva materna”. Extendiendo a la madre la posición depresiva del niño, Parker sostiene que bajo el peso de la responsabilidad maternal se reaviva el hilo de la angustia infantil, con sus sentimientos anexos de desamparo, frustración y persecución, y que la culpa y el remordimiento circulan en ambas direcciones por el eje de la relación materno-filial.<sup>19</sup> De casi 1,80 m de altura, pesado y oscilante niño-rascacielos sin brazos, en precario equilibrio sobre piernas finas como cables, el frágil retrato tiene un aire de figura apotropaica, de tótem contra la agresión. “Estaba tan furiosa que me daba miedo lo que podía llegar a hacer”, declararía Bourgeois en 1954. La toma analítica decía

así: “Es mi propia agresividad lo que me da miedo”. En *Portrait of Jean-Louis* el tema ya había encontrado expresión emblemática.<sup>20</sup>

Aun si –especialmente si– el psicoanálisis descuida a la madre como sujeto, Bourgeois explora su interioridad. Me la imagino llegando al umbral del consultorio, presentándose a la puerta de L como la figura central de *Quarantania I* (1947-1953): un poste flaco entorpecido por tres garrotes abolsados y colgantes, apéndices con connotaciones de gravidez y deber materno. Los paquetes, que penden pesadamente de la cadera, invierten la forma ahusada de la figura, volviéndola cabeza abajo para hacerla objeto, con una economía formal que implica una economía física. Porque la permanente preocupación artística de Bourgeois son las relaciones. Los *Personages* están de pie en grupos. Aun aislado, un *Personage* lo está para *alguien*. Bourgeois trastabilla en el umbral del análisis en carácter de madre, con sus “objetos” a remolque.

Nunca he sentido que el análisis / se estancara o se volviera inútil / si me des-  
espero es porque siento que / nunca vamos a terminar con las obras. Cuantos /  
más escombros una limpia más profundamente se da cuenta de que / todavía  
hay demasiado que limpiar.<sup>21</sup>

A través de un relato propio y contemporáneo, los escritos de Bourgeois recién descubiertos confirman algo que en su arte siempre ha sido manifiesto: que estaba profundamente compenetrada con el pensamiento psicoanalítico. Los diarios del tratamiento proporcionan abundantes pruebas de su interés por la literatura psicoanalítica, que había leído extremadamente bien y siguió estudiando activamente hasta el final de su vida.<sup>22</sup> El círculo vicioso de agresividad y culpa es un estribillo constante y las reflexiones son de un sesgo inconfundiblemente kleiniano. Pero Bourgeois no se inclina ante ninguna autoridad. Tiene un arco de referencias de enorme amplitud y una independencia intelectual firmísima.

El descubrimiento más significativo que permiten hacer estos papeles, con todo, es también el más fundamental: que Bourgeois se analizó principalmente con un analista y por un período muy largo. Así queda iluminado el proceso por el cual, con su arte, pudo ampliar tan dramáticamente el alcance del pensamiento psicoanalítico. Es importante que su diálogo creativo con el psicoanálisis estuviera modelado por la dinámica del encuentro analítico, que las intervenciones teóricas se afirmaran en la praxis y que Bourgeois exigiera del psicoanálisis lucidez no sólo intelectual sino curativa. Como paciente y como artista, como mujer y como madre, como sujeto social y sexual, como ser humano sufriendo, jugó su suerte con los Lowenfelds de este mundo; y logró que descollara.

Bourgeois expresa una decepción crónica con el proceso. Una y otra vez le falla. Le destroza las esperanzas. Se hunde en la depresión, la angustia, la *colère* y la desesperación. Pero no se rinde. “Nunca he sentido que el análisis / se estancara o se volviera inútil / si me desespero es porque siento que / nunca vamos a terminar con las obras.” Las referencias directas a Lowenfeld y las sesiones de análisis son escasas. Escribe para el análisis, no sobre él; registra sueños, sensaciones, peleas, ataques, miedos, conversaciones, frustraciones, recuerdos, acusaciones. “No subestimes las listas / de asociaciones”, se aconseja el 10 de febrero de 1954,<sup>23</sup> como persuadiendo a palabras titubeantes de que entren en la página. Escribe sobre la escritura misma y se encarga de preguntarle a L “si es lo usual anotar / los sueños y recuerdos como en estas páginas / lleva mucho tiempo pero me da la / ‘alegría de la creación’ que solía sentir / después de trabajar [...]”. Más abajo en la misma página hasta esa satisfacción en sordina, porque apunta a una conexión perdida con su arte, se desvanece bruscamente.

“*Tantas de mis notas parece [sic] remotas y / extrañas salvo mientras las estoy / escribiendo, no comunican nada / ni siquiera a mí.*”<sup>24</sup> Clasifica sus angustias, reflexiona sobre sus relaciones y se alienta con un humor negro. “*De mal en peor digo: he aquí / mi lema.*”<sup>25</sup> O bien: “Hay algo peor que la depresión y es el / miedo a la depresión: pensamiento para la semana”.<sup>26</sup> Algunas de las reflexiones más dolorosas están volcadas con la misma precisión con que la Bourgeois madre registra a lo largo del día la evolución de la fiebre de cada hijo enfermo. Así, el 29 de enero de 1958 a las 6.15 de la mañana: “No tengo por qué vivir en un mundo vacío / mundo de vacío (Marie Bonaparte)”.<sup>27</sup>

El ritmo de este discurso interior queda interrumpido por las vacaciones del analista, y en la cesura que es su ausencia L cobra en los diarios vida de protagonista. “Hay un berrinche cuando el *fugitivo* vuelve / cuando él se va quedo aturrida y florece [sic] cuando / regresa (cómo voy a dormir cuando no está)”, pregunta la insomne indignada.<sup>28</sup> El analista es un cautivo que se fugó, la paciente una tirana esclavizante. “Sería interesante ver si cuando vuelva / exploto”, cavila.<sup>29</sup> Al contrario que el fugitivo, es seguro que el analista regresará. La pronosticada “explosión de reproches”<sup>30</sup> encontrará su blanco. Será para Lowenfeld.

Si bien con la aparición de los escritos analíticos de Bourgeois es presentado Henry Lowenfeld, lo cierto es que el analista ha estado allí todo el tiempo, no sólo como presencia silenciosa y sombría sino en forma concreta, crípticamente perpetuado en una obra de 1963, *Rondeau for L* (Rondó para L, fig. 17). En poesía, especialmente en la poesía francesa, el rondó es una forma asimétrica e intrincada. Tiene una pauta de rima compleja y estribillo. Gira y gira, insistiendo en sus ritmos improbables, y de pronto va a reposar pasajeraamente en el estribillo.<sup>31</sup> La identidad de “él o la” L en cuestión significó un persistente misterio menor, incluso para Jerry Gorovoy, que fue ayudante y confidente íntimo de Bourgeois durante muchos años y siempre había supuesto que era Louise.<sup>32</sup> Otra posibilidad parecía una homonimia: Rondó para *elle* [que en francés se pronuncia como la letra L.]. Pero entonces, cuando se abrieron los cuadernos de análisis, L saltó de la página. Aparecieron los sueños de L. Los encuentros con L, que en los diarios de una L antes habían pasado inadvertidas, cobraron un significado nuevo. El elegante floreo de la inicial de L, doble de la firma de Bourgeois, se hinchaba y fluía, se alzaba y caía con el vaivén de los tiempos. Parte integral de los diarios de los 50 y los 60, en años posteriores L se retrajo, pero nunca desapareció del todo. El L de *Rondeau for L*, confirmó Bourgeois, era Lowenfeld.<sup>33</sup>

*Estoy / decepcionada con Lowenfeld que no ha / obrado la cura que prometió. Lo mismo / siento con todo / falsas expectativas.*<sup>34</sup>

Con todo, *Rondeau for L* no sobresale en el arte de Bourgeois, ni en el cuerpo de obras que produjo a comienzos de la década de los 60, como un objeto más conscientemente psicoanalítico o tocado por el psicoanálisis que otros: todo el arte de ese período de Bourgeois está dedicado a cuestiones de subjetividad, y en particular al tema de la emergencia; la emergencia del sujeto. Los interiores en sombras, revelados a través de vistas parciales en encuentros íntimos con el objeto, entrañan una subjetividad en proceso. Formas incipientes parecen tomar forma más que tenerla. En *Amoeba* (Ameba, 1963-65, fig. 23), un grávido, borboteante túmulo de yeso se inflama desde la pared, como masa que leva, con una perforación como un agujero para espiar, suerte de ojo-oreja-boca que es vínculo con el exterior. *Feé Couturière* (Hada costurera, 1963, fig. 18) cuelga del techo como un nido; el cascarón protector sugiere tanto apiñamiento comunitario como extrema precariedad, y evoca la vulnerabilidad del pichón. Un motivo

típico, el *Lair* (Guarida, 1963), sondea y defiende la interfaz entre el sujeto y el mundo. Corporiza el intrincado nudo de la relación. A veces un *Lair* ofrece un exterior amorfo sólo para revelar un mundo interior intrincado (un ejemplo de esto es *Homage to Bernini* [Homenaje a Bernini]). O bien dentro y fuera aparecen entrelazados en una espiral e intercambian posiciones casi como en una cinta de Moebius. Ver un *Lair* es seguir la pista de un movimiento y perder el rastro.

Tomado en conjunto, el cuerpo de obras definido por el tema del *Lair* dramatiza el dinámico proceso de cambio. Bourgeois no lo retrata como una tendencia inequívocamente positiva. A menudo es desgarramiento, incluso una dislocación violenta.<sup>35</sup> O bien lo resiste con firmeza. Introversión, inercia, aislamiento y autorreclusión acicatean la tendencia a emerger hacia el alivio. La dinámica de exposición y retraimiento, de expulsión y repliegue, de exilio y refugio alternativamente impulsa y aquieta este proceso. La energía inquieta de los *Lairs* es la de las pulsiones, y su estructura emblemática es la espiral, una forma simbólica de la negatividad psíquica –círculo vicioso, vórtice descendente– que, inversamente, también galvaniza el dinamismo del cambio. Mediante una forma rudimentaria, discontinua, los *Lairs* evocan estados del ser infantiles en los cuales miedo, angustia, y *colère* están en su apogeo y amenazan al ego incipiente, totalmente indefenso, con enardecidos torrentes de sentimiento. Así, al menos, es como describe Melanie Klein la situación del niño. Para ella, la subjetividad cobra forma bajo la presión feroz de las pulsiones físicas; los mismos desbordes de emoción que asedian ferozmente al yo también le posibilitan –lo impelen a– adaptarse y cambiar. Y para Klein las pulsiones infantiles sobreviven en la vida adulta y vuelven a afluir en momentos de tensión, cuando las experiencias cotidianas de abandono, pérdida o rechazo pueden amenazar la integridad misma del self.<sup>36</sup>

Klein describió la mecánica de la psique en términos de posiciones. Y una posición, como ha observado atinadamente Juliet Mitchell, es un lugar donde “a veces uno se aloja”.<sup>37</sup> En los *Lairs* resuena esta metáfora. Con tanto de nido como de cueva y panal, de útero como de entraña, hacen pensar en refugios y trampas, lugares en que se puede estar alojado pero a veces también prisionero, o simplemente atascado.<sup>38</sup> Con su sugerencia de morada temporaria, escondite secreto o fortaleza impenetrable, dramatizan las vicisitudes y vulnerabilidades del cuerpo acosado por las pulsiones. Para Klein, la subjetividad se alza a través de las pulsiones, y se forma y re-forma en la presión de la confusión atávica sensorial y emotiva. En respuesta, postula, el sujeto-en-formación conjura defensas rudimentarias y en su momento es despojado de ellas, dentro del juego de dos posiciones. La primera de estas es la posición llamada paranoico-esquizoide, una defensa claramente maniaca contra el sentimiento de persecución, en la cual se lanzan furiosos ataques contra objetos hostiles que abandonan, abruman u ofenden al yo vulnerable. A su vez los excesos lacerantes de la posición paranoico-esquizoide promueven una posición depresiva, en la cual el ego deplora su ira y el daño que ha infligido al objeto amado en la fantasía. Pues se revela que el objeto perseguidor es la otra cara del objeto amado. Y este descubrimiento devastador precipita no sólo culpa y remordimiento sino miedo a que la propia mano del niño haya puesto el mundo en peligro (puesto que para el niño, como para cualquiera de nosotros, el “mundo” es lo que conoce).<sup>39</sup> El yo beligerante, en su frenesí defensivo, teme haberse varado en una tierra yerma; teme languidecer en lo que Judith Butler, con penetración, ha descrito como “un mundo sin objetos”.<sup>40</sup>

Aun sin el análisis –o tal vez, decisivamente, sobre todo sin el análisis– el arte de Bourgeois habla con elocuencia de la agresividad y sus consecuen-



cias en la vida doméstica y social. En *Personages* como *Portrait of Jean-Louis* (Retrato de Jean-Louis), *Dagger Child* (Niño puñal, 1947-1949, fig. 5) y *Portrait of C.Y.* (Retrato de C.Y.) la angustia de la agresividad surge como tema capital. Las técnicas de corte e incisión –y, en el caso de *Portrait of C.Y.*, el puñado de clavos metido en la boca o el corazón de la figura– señalan emociones terminantes: ira, miedo y el cercenamiento que infligen la separación y el duelo. La disposición de los *Personages*, exhibidos en pares y grupos directamente en el suelo, como si fueran personas, convoca la dinámica social a través de la cual se provoca la adversidad emotiva. Según Melanie Klein, la vida cotidiana, con sus afrentas rutinarias, sus decepciones y sus anhelos, suscita sentimientos de una intensidad similar a la del duelo.

Bourgeois modeló sus primeras esculturas durante la guerra y poco después, estando en Francia alejada de la familia y los amigos. Según ella misma dijo, evocan aislamiento, nostalgia del hogar y el deseo de la “fugitiva” de escapar a la culpa.<sup>41</sup> Efigies erguidas, rígidas, flacas, incluyen “un hermano portátil; un poste que se puede transportar” de cuarto en cuarto.<sup>42</sup> Con sus funciones apotropaicas y fetichísticas, en los *Personages* resuena la sugerencia freudiana de que la raíz del miedo a la pérdida, y del duelo mismo, está en nuestras fantasías agresivas: que tememos la pérdida o la muerte del otro como castigo por nuestro deseo oculto de que el otro muera. En respuesta a este miedo inventamos protecciones mágicas para el amado y para nosotros, tótems y amuletos para mantener a raya los peligros que acechan en nuestro interior y que encuentran expresión dramática en la enfermedad y la guerra.<sup>43</sup> Para Klein, el duelo se extiende a las relaciones vivas, a pérdidas que imaginamos haber causado y lamentamos con una angustia nacida de una culpa que puede adoptar la forma defensiva de cólera.<sup>44</sup> “Destrucción del objeto amado”, escribe Bourgeois en el borde superior de la página el 8 de mayo de 1954, víspera de ese Día de la Madre, en que estuvo “tan enojada que me daba miedo lo que podía llegar a hacer”: “destruir lo que más / se amó es una manera de / apaciguar el sentimiento de culpa”.<sup>45</sup> El marco es el escenario doméstico y los protagonistas los íntimos de Bourgeois, pero la tendencia a esta angustia se remonta por dentro a las pulsiones infantiles y por fuera a la guerra.

Tal como la describe Bourgeois, en sintonía con el postulado kleiniano de que las experiencias más tempranas de angustia persisten durante toda la vida, la dinámica subjetiva y social de la maternidad está infundida de miedo. Bourgeois recuerda la aguda frustración que le causó que su hijito Alan se negara a comer, dormir y hablar, reduciéndola así a una rabia impotente. En otra página enumera pérdidas de la vida: “perder paciencia”, “perder el juicio” y “perder el control” comparten lista con “perder a una persona”, “perder contacto” y “perderse la vida”.<sup>46</sup> Con este simple gesto –un “listado de asociaciones”–, traza el vínculo entre la pérdida del otro (perder a una persona) y el derrumbe interno (perder el control), reivindicando rigurosamente todos los ítems, no como experiencias pasivas (pérdidas), sino como acciones (perder). Las consecuencias éticas y políticas de este balance se inscriben vívida e intrincadamente en el arte de Bourgeois antes incluso del comienzo del análisis. Cuando en *Portrait of Jean-Louis* ese arte viola el tabú cultural de la ambivalencia maternal, desbarata el mito de lo materno como trascendencia de la agresividad.

En 1938 (año en que tanto Louise Bourgeois como Henry Lowenfeld emigraron a Nueva York), respondiendo al ascenso del fascismo en Europa, Virginia Woolf escribió que “el mundo público y el privado son inseparables [...] las tiranías y servidumbres de uno son las tiranía y servidumbres del otro”.<sup>47</sup> En breve, la guerra empieza en casa. Para Woolf, la escisión entre lo público y lo privado, por la misma violencia que entraña, promueve la guerra. Bourgeois suscribe esta

visión. Desde mediados de la década de 1940 –apenas terminada la guerra y en un momento de juicio moral planetario– hasta el final de su vida, su obra tiende a un autoexamen inflexible, un análisis riguroso de lo que Gertrude Stein llamó porfiada realidad de “la guerra de adentro”.<sup>48</sup>

(estoy) me siento estafada porque fue una mera transferencia de sentimiento / y yo esperaba resultados que / obviamente no podía obtener / de gente indiferente –monto una farsa de hostilidad / contra Lowenfeld cuando ‘se va por 6 semanas’ / Si no te parto el cuello es por miedo a la policía.<sup>49</sup>

Vista por detrás, *Rondeau por L* es un tosco bulto de yeso, inerte, casi amorfo. Tiene más o menos el tamaño de una cabeza grande y está sentada de lleno sobre el trasero. Tiene un peso resistente. Esta intensidad se vuelve más dramática en los posteriores vaciados de la obra en bronce. Vista de adelante, la pieza es un *Lair*, con un agujero sombrío, lo bastante grande para meter un puño, abierto desde el centro. A la izquierda de este orificio hay una manija. Quien tenga unos dedos como los de la escultora podrá meter un puño en la boca, agarrar la manija con la otra mano y hacer girar la obra sobre la base, forcejear con ella como si fuera manipulable, un objeto para uso psíquico.

¿Qué hace entonces este objeto útil? Está ahí sentado. Está ahí y así-mila. Se podrían extender las metáforas analíticas. Contiene. Es algo que asir, que atrapar, algo a lo que aferrarse, algo que llenar, que atacar. En el arte de Bourgeois, es un nuevo tipo de sustituto. Los *Personages* eran efigies de “personas faltantes”.<sup>50</sup> Representaban a la familia y los amigos dejados en Francia en los años de guerra –como el hermano portátil– y también a recién llegados, entre ellos sus hijos; personas cuya ausencia, como es el caso en *Portrait of Jean-Louis*, era un efecto de la angustia de agresividad. Los *Personages* son grandes como personas y literalmente ocupan su lugar. Rígidas, frágiles y vulnerables, son figuras de duelo, abarcadoras estatuas apotropaicas, fetiches y guardianes de los muertos. Defienden de la agresión y suscitan o ejercen la protección en el ámbito social de la familia y el grupo. En palabras de la propia artista, son figuras que “funcionan”.<sup>51</sup> Y una función decisiva del *Personage* es representar a alguien que, como dijo una vez Bourgeois, “falta en mi inconsciente”. Durante la guerra, observó, había experimentado la nostalgia y el miedo a la pérdida típica del emigrado, el fugitivo cuya angustia tiene un componente de culpa. “Lo importante no es que los perdí porque murieron [...]”, elaboró. “No murió ninguno; lo único es que faltaban en mi inconsciente.”<sup>52</sup>

Lo que aviva el duelo, sugiere Bourgeois siguiendo a Klein, es tanto el miedo a perder como la pérdida efectiva; y la culpa lo amplifica o mortifica. Su hermano Pierre, abandonando en Francia durante la guerra, se transforma en “hermano portátil” a ser transportado de cuarto en cuarto; siempre a mano, su presencia como *Personage* significa que “falta” no sólo realmente sino también en la fantasía. Parecidamente, *Portrait of Jean-Louis* representa al niño faltante, alienado por la ira. Los *Personages* reemplazan a los que “faltan en” –no de– el inconsciente; la condición de personas faltantes les garantiza roles prominentes en las fantasías de duelo. Para Klein el duelo, como famosamente lo caracterizó Freud, es un “trabajo”, una labor de pérdida, pero también está estrechamente ligado a las angustias infantiles de abandono y represalia, de aniquilación del otro por haber amenazado con destruirnos.

*Rondeau for L* también es un sustituto. Puede incluso tomárselo como un “analista portátil”, una efigie que, para la ocasión, ocupa el lugar del fugitivo: el huido Lowenfeld, que, escabulléndose a sus vacaciones estivales, ha aban-

donado a la tirana, la “maliciosa” pequeña L chica.<sup>53</sup> Aquí el proceso dinámico de hacer un objeto va estrechamente ligado al proceso analítico, en el cual la figura del analista tiene un papel significativo. Más aún que los *Personages*, que la artista insistía en que había que manejar, arreglar y trasladar pese a su fragilidad evidente, *Rondeau for L*, provisto de un orificio oscuro y una práctica manija, es un objeto que invita a tocarlo. Supone una relación duradera. “*Qué jugo te has sacado hoy*”, dice Bourgeois, escupiendo la pregunta. “La espiral”, sigue la nota yendo más lejos, como si generase asociaciones frente a la reticencia del analista a eludir este reto incontestable, “significa *exprimirse, retorcer el lavado / escurrirle hasta la última gota – secarlo por centrifugado – retorcer a tu propio idiota / torcerle el brazo para obligarlo a hacer o hablar o dar / exprimirlo*”. Y secamente la nota termina: “*he aquí pues el mensaje de mi espiral / que sigue y sigue dando vueltas desde que Lowenfeld se fue el 15 de julio*”.

Con su forma fálica y su equilibrio precario, indefensa como está por la falta de brazos, *Portrait of Jean-Louis*, esa temprana figura apotropaica de un niño, solicita protección. Es un fetiche de lo que la crítica literaria Sara Ruddick ha llamado “amor conservante”.<sup>54</sup> En contraste, *Rondeau for L*, con su dinamismo turbio y retorcido, su solidez, su oscuro agujero, indica censura y maltrato, contiene las emociones o deja que le resbalen por la espalda abultada. Como sustituto del analista ausente –de vacaciones, o meramente reluciente o insatisfactorio, un chasco, un “idiota” al que hay que retorcerle el brazo para que “haga o hable”– *Rondeau for L* también parece representar el proceso analítico y permitir que su labor tenga continuidad. Al menos eso se desprende de la fornida presencia del objeto. Si Lowenfeld “falta” en el inconsciente, también es allí una presencia fija.

Fue un cambio de “la rigidez a la flexibilidad”, dijo en una ocasión Bourgeois para explicar el brusco cambio de los *Personages* erguidos a las piezas de yeso moldeado de los 60.<sup>55</sup> El tallado y el corte implican cercenamiento y en los *Personages* están vinculados a un trabajo de duelo que subraya la vulnerabilidad del rígido objeto de agresión. Inversamente, el moldeado y el vaciado son procesos de autoperpetuación. Dan testimonio de maleabilidad y transformación, aunque también de la energía negativa de la resistencia y el círculo vicioso de la agresividad. Melanie Klein sostiene que la dinámica de la emergencia de la subjetividad se puede asir, bien que tenga muchas sombras, y para describir el drama se apoya en un sugestivo juego de metáforas escultóricas. El yo infantil procura “construir” un mundo interior con recursos del mundo externo, empezando por el cuerpo de la madre.<sup>56</sup> Pugna por darse sentido lidiando con el otro, que al principio percibe como parte de su cuerpo. Siguiendo esta lógica, el *Lair* construye un interior y un exterior estructuralmente implicados uno con otro, pero discontinuos: lo interno no necesariamente revela la forma externa. Por lo tanto, podría describirse el *Lair* diciendo que representa la subjetividad en proceso de emergencia, cuando la interacción entre interior y exterior está en su punto más volátil, dinámico y fluido; o en el de mayor rigidez y defensa. Y si cabe pensar en el *Lair* como exploración, efectivamente “desde cero”, del proceso por el cual la subjetividad cobra forma, *Rondeau for L* podría dar testimonio del rol vital que juega en el proceso el otro, el objeto.

*Rondeau for L* pertenece a un cuerpo de trabajo que evoca el doloroso nacimiento de la subjetividad. Desde el comienzo la crítica ha descrito esas obras en estos términos. Evaluando los *Lairs* en 1964, el crítico Daniel Robbins se refirió a su “nacimiento blando” y mantuvo que “exploran toda la gama de intrincadas relaciones entre lo interior y lo exterior”.<sup>57</sup> Lucy Lippard declaró que el arte de Bourgeois volvía el arte “del revés”.<sup>58</sup> Bourgeois solía retener y reutilizar como obras los reves-

timientos de látex de los *Lairs* de yeso: esta práctica refuerza la significación de la matriz de la que surge un objeto pero es un objeto en sí misma. “Ha habido un cambio de la rigidez a la flexibilidad, y un cambio de la verticalidad recta a formas y estructuras en espiral que dentro de una piel envolvente se abren para revelar ritmos internos”, señalaría más tarde la propia artista.<sup>59</sup> Como sabemos ahora, el paso de la figura-como-objeto a los “ritmos internos” o una dinámica interior ocurrió tras la etapa más intensiva del análisis de Bourgeois con Lowenfeld.

En 1964, luego de más de una década sin muestras individuales en Nueva York, Bourgeois expuso un nuevo grupo de esculturas, entre ellas *Rondeau for L* en la Stable Gallery. “Melancolía, como si el escultor no hubiera tenido ganas de trabajar”: así respondió un crítico. Se refería en particular a unas pocas piezas de látex, un material viscoso que se usa en el moldeado y Bourgeois había empezado a emplear para las esculturas mismas; para aquel crítico, una de las piezas era poco más que “un bulto de apariencia semilíquida”.<sup>60</sup> Desinfladas, pegajosas e informes, las obras eran provocativamente desublimatorias, desafiantes en su rechazo a la expectativa de que la escultura “dé una forma”.<sup>61</sup> Lo cierto es que durante los años de análisis Bourgeois no había tenido muchas ganas de trabajar... en esculturas. Atendía su arte esporádicamente; montaba y volvía a trabajar sobre montajes que podrían describirse como meditaciones sobre el problema de la fragmentación.<sup>62</sup> Entre ellos había una nueva serie de figuras, afines a los *Personages*, pero hechas no mediante tallado sino ensartando pedazos de madera cortada y pintada, de tamaño diverso, en postes de metal. El protocolo de estas figuras es similar al de una lista: por cualquiera de los dos extremos del poste pueden agregarse o quitarse elementos, que es posible reordenar indefinidamente. Son obras que recuerdan el precepto de Bourgeois de no subestimar nunca el valor de las listas asociativas, y el lugar capital que ocupan las listas en sus diarios y dibujos, y le dan expresión concreta como modo de preparar el terreno para el cambio.

Tal vez en los 50 Bourgeois no se sintiera muy inclinada a trabajar –aunque la década dejó muchas obras importantes–, pero el trabajo que hizo en análisis le transformó el pensamiento sobre y de la escultura. “Qué pertenece a la escultora y qué pertenece a su psicoanálisis”, se preguntó una vez.<sup>63</sup> La pregunta toca una cuestión que está en el centro de *Rondeau for L*, tan medular que la imagino enroscada al fondo de ese agujero del tamaño de un corazón. El cuerpo de obras del que forma parte *Rondeau for L* marca un nuevo comienzo. Es imposible imaginar nada más diferente de lo que lo precedió. Es un signo de ruptura y de riesgo. La negativa a “dar una forma en vez de dejar que una forma ocurra”<sup>64</sup> y la premisa de que el vaciado podía considerarse escultura anuncian una revisión agresiva de qué podría ser el arte de esculpir. La pregunta axilar de la obra de Melanie Klein y del análisis infantil se formula así: “¿Cómo es estar al comienzo de la vida?”. Sin inmutarse, Klein responde que la vida temprana se vive bajo la férula de la pulsión de muerte, una “negatividad fundamental” que –como Jacqueline Rose ha observado– ella y sus seguidores “sitúan en la base de la subjetividad”.<sup>65</sup> Poner la muerte al comienzo de la vida, sostuvieron los críticos de Klein, era fundar el sujeto en su aniquilación, aplastarlo por anticipado. Sin embargo los escritos de Klein rebosan de vigor vital. Lo negativo se rinde al pensamiento y se vuelve algo a veces utilizable.<sup>66</sup> Volviéndose contra la muerte, el impulso de muerte preserva aun si también destruye.<sup>67</sup> El arte de Bourgeois trabaja en este plano: se enfrenta con la dinámica negativa que también perseguía Klein. Y entonces: ¿qué revelan los escritos de Bourgeois –el hallazgo de que *Rondeau for L* es para “ese” L– acerca del fundamento de esta tendencia definitoria en una experiencia particular del encuentro psicoanalítico?

La del análisis es una experiencia de transferencia. “Si no te parto el cuello es por miedo a la policía”, proclama Bourgeois, articulando su enérgica objeción a las seis semanas de vacaciones de L. Analiza brevemente un sueño en que se siente estafada por una “transferencia de sentimiento” e impulsada a montar una “farsa de hostilidad” contra Lowenfeld, objeto de sus propios “sentimientos transferidos”. La ausencia del analista, parece, despierta no sólo deseo de su presencia sino un reflejo de su rol sustituto como objeto de transferencia: un reemplazante de aquellos que “faltan en la conciencia”, como ella describió una vez a los *Personages*. El analista se vuelve así la quintaesencia de la persona faltante, el foco multiuso de las angustias de y miedos a la pérdida. La propia visión lúcida de que la ira contra Lowenfeld es una “farsa de hostilidad”, una “transferencia de sentimiento”, dispara la frustración hacia el propósito de violencia. Podría partírle el cuello por haberla dejado sola con ese sentimiento transferido, si no tuviera “miedo a la policía”.

En el relato de Klein, el origen de la transferencia está en los primeros meses de vida, en las vicisitudes de las pulsiones. “Sólo podemos apreciar plenamente la interconexión entre las transferencias positiva y negativa”, escribe, “si exploramos el juego temprano entre amor y odio y el círculo vicioso de agresividad, angustia, sentimiento de culpa y agresividad aumentada”.<sup>68</sup> Para Klein, la transferencia negativa es el meollo del análisis, su hueco más profundo: el lugar donde más palpable y viva está la espiral descendente de agresividad y violencia. Y como un tributo al potencial negativo de la transferencia podría verse *Rondeau for L*. Su solidez implacable connota un poder que permanece.

En 1951, el año anterior al del encuentro entre L y L, Alfred Barr compró *Sleeping Figure* (Figura dormida) para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La artista envió una nota prometiendo entregar la pieza “en orden de trabajo”. Luego, instruyó, le correspondería “al propietario ocuparse de ella utilizando todas sus posibilidades”.<sup>69</sup> El lenguaje es característico. La obligación del propietario no es proteger, conservar o apreciar este objeto excepcionalmente delicado, esbelto y en equilibrio precario, sino usarlo. Así es como pensaba la Bourgeois artista, y ésta es la disposición mental que llevó al análisis. Pudo usar al analista y explotar las posibilidades que ofrecía. Comparando la teoría psicoanalítica, o cualquier teoría, con lo que es el objeto en psicoanálisis, Juliet Mitchell ha argumentado que la teoría solamente sobrevive si es activamente usada, y de una forma práctica. La admiración y la emulación –lo que Klein podría llamar actitudes de transferencia positiva– son un modo de “relacionarse” con un objeto; el uso requiere una abordaje más manual. Una teoría es puesta a prueba y admite cambios.<sup>70</sup> “Uso de un objeto” podría ser la frase que encapsule la vocación artística de Bourgeois. La fidelidad de ésta a su experiencia fue absoluta. Si invocaba a Melanie Klein, Anna Freud o Karen Horney, era con una voz propia e inconfundible. No ponía el análisis en pedestales ni permitía que las teorías descansaran tranquilamente en sus estantes. Las manejaba con la misma ferocidad que a L y ese trabajo generaba preguntas artísticas y teóricas nuevas y a veces intimidantes. Bourgeois trataba la teoría psicoanalítica como un objeto a ser usado, tal como su escultura concebía al otro como objeto útil en el sentido creativo que describe Mitchell. *Rondeau for L*, compendio del uso del analista y el análisis, atestigua la potencia transformadora de ese principio. L es adecuadamente homenajeadado como objeto: no era nada menos.

*La violencia, la pena y el odio se ha [sic] aliviado / Tomé en mis brazos mis recuerdos (malos / o buenos), los acuné y los calmé.*<sup>71</sup>

## Notas

- 1 LB-0322 (1 de octubre de 1963).
- 2 En 1938 Louise Bourgeois se trasladó de París a Nueva York después de casarse con el historiador del arte estadounidense Robert Goldwater. Viviría en Nueva York hasta su muerte en 2010. Henry Lowenfeld, un judío alemán que había huido de Berlín a Praga tras el ascenso del nazismo, emigró a Nueva York el mismo año. Viviría allí hasta su muerte en 1985. Ver Muller, Thomas, *From Charlottenburg to Central Park West. Henry Lowenfeld and Psychoanalysis in Berlin, Prague, and New York*, Frankfurt, Editions Déja-vu, 2000.
- 3 Bourgeois empezó a analizarse con Henry Lowenfeld en enero de 1952.
- 4 Bourgeois usa la palabra “colère” (ira, cólera, rabia) a menudo y de un modo característico. A veces es la única palabra de una entrada de su diario, como podría usarse “jaqueca” o “angina” para resumir un día.
- 5 LBD-1953 (7 de abril de 1953).
- 6 Forrester, “Collector, Naturalist, Surrealist”, en *Dispatches from the Freud Wars. Psychoanalysis and its Discontents*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998.
- 7 LB-0158 (20 de marzo de 1964).
- 8 Para una reflexión sobre el diálogo y las desavenencias de Bourgeois con el psicoanálisis kleiniano, ver Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press/October Books, 2005.
- 9 LBD-1954 (9 de mayo de 1954).
- 10 Bourgeois, por ejemplo, escribe: “en la medida en que la motivación / de mi análisis fue un deseo de ser ‘acceptable’ he sentido / la necesidad de que hubiera un pequeño interés (amabilidad o ayuda) por parte de Robert [Goldwater]” LB-0175 (27 de febrero de 1960).
- 11 LB-0693 (nota suelta sin fecha, c. 1964).
- 12 LB-0744 (31 de octubre de 1964).
- 13 La ironía “ama de casa feliz” fue acuñada por Betty Friedan en *The Feminine Mystique* (1963). Sobre el infanticidio como síntoma trágico de la represión de la ambivalencia materna en la cultura patriarcal, ver Rich, Adrienne, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, Nueva York, Norton, 1976.
- 14 LB-0019 (nota suelta sin fecha, c. 1965).
- 15 En una conversación con Jerry Gorovoy del 9 de febrero de 1994, Bourgeois sigue insistiendo en esta cuestión. “Como en sus 52 [años] nunca vi a mi madre enojada, cuando me enojo siento vergüenza [...] Los que se enojan son los hombres, las mujeres se supone que huyen o se callan la boca. Cuando una se enoja se siente un hombre y eso la enoja todavía más. Esto a mí me hace gritar, me ataca la identidad. A los hombres los admiran por enojarse [...] Cuando las mujeres se enojan se vuelven feas y la gente se les ríe [...]” LB-0023.
- 16 LB-0511 (11 de mayo de 1962). Traducción: “Louise es maliciosa / esta idea me gusta y / he escrito estas páginas para / aliviarme de un / desdichado sentimiento / de culpa, mi agresividad / me da miedo / me da culpa”.
- 17 31 de octubre de 1964: “Me hago un peinado muy lindo / me lustro los zapatos y al fin salgo / para ahorrarle a Rbt [Robert Goldwater] otro discurso / qué dije. Le reproché / cosas que me / hizo— amenazas / para darme coraje voy a terminarlo / conmigo y con J.L. [Jean Louis] / terrible [...] / luego de estas dos páginas le monté a Rbt mi terrible ataque suicida mensual.” LB-0744.
- 18 “From Hiroshima to the Gulf War and After. Socio-Political Expressions of Ambivalence”, en Steiner, Jon (ed.) *Psychoanalysis, Literature and War. Papers 1972-1995*, vol. 27, Londres y Nueva York, New Library of Psychoanalysis, 1997. Rosalyn Deutsche discute la significación de las ideas de Segal sobre lo que el psicoanálisis ofrece en una situación de guerra en “Hiroshima after Iraq”, en *October*, vol.131, n° 7, invierno de 2010.
- 19 Parker, Rozsika, *Mother Love/Mother Hate: The Power of Maternal Ambivalence*, Nueva York, Basic Books, 1995.
- 20 En un relato muy posterior y mucho más ligero que el que aportan los diarios del momento, Bourgeois ofreció este balance de la “colère” materna como inspiración para su obra. “Quería hacerlo como un rascacielos porque es una estructura norteamericana maravillosa, el carácter de Nueva York... Ahora bien, si me contradecían –y no me gusta que me contradigan– era capaz de agarrar una pieza y romperla contra la mesa. Explico esto porque por entonces me enojé con Jean-Louis, que se acuerda por qué, él era chico. Estrellé la pieza contra la mesa de trabajo. Se rompieron las piernas. En el original se ve la rotura. ¡Así que la escultura estaba realmente viva!” Citado en Gardner, Paul, *Louise Bourgeois*, Nueva York, Universe, 1994, pp. 61 y 64.
- 21 LB-0540 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 22 En conversación con Jerry Gorovoy del 29 de julio de 2010. Gorovoy recuerda que en las últimas semanas de vida Bourgeois le leía a Winnicott.

Todas las citas marcadas como “LB” o “LBD” referen a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

- 23 LB-1954 (10 de febrero de 1954).
- 24 LB-0219 (13 de septiembre de 1957).
- 25 LB-0143 (12 de febrero de 1959).
- 26 LB-0523 (15 de mayo de 1959).
- 27 LB-0272.
- 28 LB-0540 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 29 *Ibid.*
- 30 *Ibid.*
- 31 Agradezco a la poeta Anna Maria Hong, que me ayudó a comprender las características esenciales de la forma rondó.
- 32 En conversación con Jerry Gorovoy, 29 de julio de 2010.
- 33 *Ibid.*
- 34 LB-0677 (20 de junio de 1965).
- 35 “[...] en escultura, hay un cambio, incesante, / cualquier cambio es evidentemente una violencia / contra el orden que cambia. LB-0267 (28 de enero de 1958).
- 36 Bourgeois escribe sobre este tema con frecuencia: “[...] el menor estímulo me afecta como un gran / evento de todo hago una historia terrible donde / las cosas van de mal en peor – los amigos se vuelven / enemigos, los hijos conspiran contra los padres / los padres cocinan a sus hijos y sus hermanos / y las hermanas intrigan unas contra otras y se espían para eliminarse”. LB-0176 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 37 Mitchell, Juliet (ed.), “Introduction”, en Klein, Melanie, *The Selected Melanie Klein*, Nueva York, Free Press, 1986, p. 28.
- 38 Al respecto Bourgeois observa: “El lair es para recluirse y descansar. Pero la seguridad del lair también puede ser una trampa”. Citado en Gardner, *op. cit.* p. 100.
- 39 Melanie Klein, “A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States” (1935), en Mitchell (ed.), *op. cit.*
- 40 “Moral Sadism and Doubting One’s Own Love. Kleinian Reflections on Melancholia”, en *Reading Melanie Klein*, Phillips, John y Stonebridge, Lindsey (eds.), Londres, Routledge, 1998, pp. 186-187: “El esfuerzo por salvar al otro de la destrucción es motivado por un deseo de conservar y mantener a ese otro perdido, de revertir o prevenir la pérdida del objeto precisamente para no transformarse en un yo sin objeto de apego, un yo en un mundo sin objetos, un yo que morirá por falta de amor”.
- 41 “La fugitiva piensa en los que dejó.” Esto “aumentaba el sentimiento de que quería hacer algo por ellos. Eran puras intenciones. Me sentía inerme para hacer lo que fuese”. Citado en Wye, Deborah y Smith, Carol, *The Prints of Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1994, p. 37.
- 42 Bourgeois, citada en Lippard, Lucy R., “Louise Bourgeois: From the Inside Out”, en *From the Center. Feminist Essays on Women’s Art*, Nueva York, E.P. Dutton, 1976, p. 240.
- 43 Freud, Sigmund, “Mourning and Melancholia” (1917), en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XIV, ed. y trad. de James Strachey, Londres, Hogarth Press, 1953-1964. (En español: “Duelo y melancolía”, *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
- 44 Klein, Melanie, “Mourning and its Relation to Manic Depressive States” (1940), en Mitchell (ed.), *op. cit.*
- 45 LBD-1954 (8 de mayo de 1954).
- 46 LB-0225 (27 de septiembre, c. 1959).
- 47 Woolf, Virginia, “Three Guineas” (1938), en *A Room of One’s Own/Three Guineas*, Barrett, Michele (ed.), Londres, Penguin Books, 1993, p. 270. (En español: *Tres guineas*, Lumen, Barcelona, 1977.)
- 48 Stein, Gertrude, *Wars I have Seen*, Londres, Brilliance Books, 1984 [1945]. “¿Qué hay dentro de una que le hace saber todo sobre la guerra?”, cavila Stein, p. 9.
- 49 LB-0731 (31 de junio de 1965).
- 50 Las palabras faltante y perdido aparecen a menudo en las descripciones que hace Bourgeois de los *Personages*. En 1976 le dijo a Susi Block: “Me faltaba cierta gente que había dejado atrás. Era una forma tangible de recrear cierto pasado perdido”. Ver “Entrevista con Louise Bourgeois”, en *Art Journal*, vol. 35, n° 4, verano de 1976, p. 373.
- 51 “Brief Account of Career” (c. 1965), publicado en *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 77.
- 52 Citado en Kirili, Alain, “The Passion for Sculpture: A Conversation with Louise Bourgeois”, *Arts*, vol. 63, n° 7 marzo de 1989, p. 72.
- 53 No estoy insinuando que la artista se volviera literalmente a esa escultura en momentos de furia transferencial, sino que mediante su realización la escultura corporiza la energía transferencial. Agradezco a Deborah Wye que me haya ayudado a esclarecer este punto.

- 54 Ruddick, Sara, *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*, Londres, Women's Press, 1989, p. 70.
- 55 "Brief Account of Career", en Bernadac y Obrist, *op. cit.*, p. 77.
- 56 Klein, Melanie, "Mourning and Its Relation to Manic Depressive States", en Mitchell (ed.) *op. cit.*, p. 148: "En la mente inconsciente del niño se está construyendo un mundo interior, en correspondencia con sus experiencias reales y la impresión que obtiene de las personas y del mundo exterior, aunque alterado por sus propias fantasías e impulsos".
- 57 Robbins, Daniel, "Sculpture by Louise Bourgeois", en *Art International*, 8, 20 de septiembre de 1964, p. 30.
- 58 Lippard, Lucy R., "From the Inside Out", *op. cit.* p. 241.
- 59 "Brief Account of Career", en Bernadac y Obrist, *op. cit.* pp. 77-78.
- 60 Vivien Raynor, "Louise Bourgeois", en *Arts*, 38, marzo de 1964, p. 63.
- 61 *Ibid.*
- 62 En un raro comentario sobre la escultura, Bourgeois escribe: "Mis piezas escultóricas (en general figuras) / no son solo un estudio de la forma – representan / estados emocionales generalmente de tipo / doloroso– como por ejemplo 1º) ahogamiento inminente (bajo el agua) un tema muy viejo - / 2º) visita temida. expectación / aprensiva [...] LB-0134 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 63 LB-0506 (nota suelta sin fecha, c. 1958).
- 64 Raynor, *op. cit.*, p. 63.
- 65 Rose, Jacqueline, "Negativity in the Work of Melanie Klein", en *Why War? Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*, Oxford, Blackwell, 1993, p. 149.
- 66 La pregunta con que se enfrenta al análisis kleiniano es: "¿Cómo puede pensarse un agujero negro; la negatividad?". Así la formula Rose, en una metáfora que resuena en los *Lairs*, p. 172.
- 67 Para una discusión de este hilo en la obra de Bourgeois, ver Nixon, "The Death Drive Turned Against Death", en *Fantastic Reality*, *op. cit.*, pp. 165-208.
- 68 Klein, Melanie, "The Origins of Transference" (1952), en Mitchell (ed.), *op. cit.* p. 209.
- 69 Louise Bourgeois a Alfred Barr, Jr. (c. 1951). LB-0684 (nota suelta sin fecha, c. 1951), reproducido en Bernadac y Obrist, *op. cit.* pp. 62-63. La "estatua debería estar en orden de trabajo cuando se entregue [...] Luego corresponde al propietario ocuparse de ella utilizando todas sus posibilidades, tales como: Debería hacerse funcionar la estatua en diferentes entornos [...], a veces en un piso repleto, a veces en soledad". Aunque más adelante en la misma carta Bourgeois reconoce la imposibilidad práctica de que el curador obedezca la indicación de mover la escultura por dentro del museo y al aire libre, de posición horizontal a vertical y a toda situación y postura concebibles –de utilizar "todas sus posibilidades"–, el espíritu de la instrucción está claro: los *Personages* no son sólo objetos estáticos de contemplación estética sino también objetos de uso psíquico.
- 70 Mitchell, Juliet, "Theory as an Object", en *October*, nº 113, verano de 2005, pp. 27-38.
- 71 LB-0012 (nota suelta sin fecha, c. 1972).







## En lucha con el padre Louise Bourgeois y su estética de la reparación

Elisabeth Bronfen

Si durante toda la vida Louise Bourgeois se consideró una arqueóloga, si excavó incansablemente su pasado para descubrir la fuente de una angustia constante, una de sus fantasías primarias más pertinaces gira en torno a la escena del crimen doméstico. En una entrevista con Donald Kuspit lo explicó así:

Lo que me asustaba era que durante la cena mi padre no paraba de alardear, dándose aires, y a medida que su figura se agigantaba, nosotros nos sentíamos más pequeños. Pero de pronto, se producía un clima de terrible tensión, y entonces lo agarrábamos –mi hermano, mi hermana, mi madre– lo agarrábamos los tres y lo poníamos sobre la mesa, le arrancábamos las piernas y los brazos, lo descuartizábamos. ¿Me explico? Lo golpeábamos hasta reducirlo completamente y luego lo devorábamos. Asunto terminado. Es una fantasía, pero a veces vivimos nuestras fantasías.<sup>1\*</sup>

Exhibida por primera vez en 1974 en Greene Street 112, *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre, fig. 39), también llamada *Le Repas du Soir* (La comida de la noche), no sólo reconstruye este drama criminal; también da prueba de la ambivalencia que entra en juego cuando se expone a la luz una fantasía íntima. La violencia que Bourgeois imaginó de niña en su casa de Antony es revivida, no mentalmente sino como escena esculpida, recreada en otro tiempo y otro lugar en beneficio de un público al que ella invita a compartir la reanimación. Más todavía: con la corporización de la fantasía en un marco claramente establecido –una caja oscura, iluminada teatralmente con luz roja, colocada en un espacio de exhibición– se disuelven siniestramente los límites entre lo animado y lo inanimado, el pasado y el presente, el otro y el self.

Recordando lo que desde el comienzo fue una reconfiguración imaginaria de la familia real, Bourgeois resucita el pasado como retorno de sus propios fantasmas psíquicos. Lo que la artista revive no es la comida vespertina real sino cómo la remodeló ella en su realidad mental. La recreación trae el pasado al presente, mientras congela el afecto recuperado en un tercer espacio virtual que mantiene la tensión entre la angustia original y sus efectos duraderos. Al mismo tiempo, la reconstrucción se vincula con la creencia mágica en la omnipotencia del pensamiento, que para Sigmund Freud era uno de los elementos clave de lo siniestro. Al transformar en alucinatória escena escultórica, recuerdos a los que opta por no renunciar, Bourgeois ejerce control sobre la agresión paterna que está en la médula de la fantasía vivida. Manipula la recreación y decide qué se mostrará y qué permanecerá oculto a la vista. Pero igualmente importante es señalar que llegamos al escenario del crimen después de que el hecho ha ocurrido. Lo que vemos, oscuramente encajonado, es la escena del crimen, no una reconstrucción del crimen mismo. Antes que el acto real de devorar al padre desmembrado, en tanto duplica espantosamente la cena cotidiana, se exhiben los restos de esta segunda comida. En la reanimación escultórica del drama fantaseado, en vez del crimen paterno de alardear queda en primer plano el asesinato.

Mientras se nos llama a imaginar la presencia de la madre y los dos niños, primero cautivados por la descarada jactancia paterna, luego sus captores, se nos muestra lo que queda una vez que tuvo lugar la violencia desatada por la agresiva

Traducción: Marcelo Cohen

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 118

---

XIV. *The Destruction of the Father*, 1974

La destrucción del padre  
Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore / VAGA, NYC

usurpación de la mesa que perpetró el padre. Relegados al rango de evidencia, esos fragmentos de cuerpo obedecen a una articulación ambivalente. Por un lado, poniendo de relieve que se ha cometido un crimen mientras elimina a los actores, Bourgeois da voz a la culpa que su impulso asesino reclama. Justamente porque en la mesa se exhiben vaciados de yeso y látex que recuerdan los miembros del padre descuartizado, cabe ver la comida (*repas*) escultórica como emblema de la necesidad filial de reparar (*reparer*) el daño que infligió la fantasía. Por otro lado, puesto que el único cuerpo aún presente es el del padre, ahora pasivo en su jactancia, también se podría decir: dentro de la caja oscura, en el plano de la escena teatral que allí se exhibe, el padre desmembrado sigue hablando sin parar, bien que en una reconstrucción orquestada por la hija. En su destrucción, debemos suponer, el padre es tanto más poderoso. Al fin y al cabo de él trata la instalación, mientras que los que han sobrevivido al asesinato, desaparecidos del escenario, sólo están presentes en las huellas del acto que cometieron.

De este modo Louise Bourgeois indaga astutamente en el equívoco poder de las reparaciones diferidas; conmemora el mismo crimen que deberían expiar. En una tardía entrada de su diario, el 13 de marzo de 1997, después de conjugar el verbo *reparer* (reparar), añade: Comer en una mesa, devorar también una forma de “*hagamos tabla rasa*”.<sup>2</sup> En este sentido, *The Destruction of the Father* pone literalmente sobre la mesa lo que debe borrarse de la tabla mental: resucita como alucinación en lo real lo que fue devorado en la fantasía; sin embargo, nada se despeja. En cambio se erige un monumento al padre, cuyo exhibicionismo obsceno simplemente ha migrado de una persona real a una figura de fantasía, y se lo recuerda en un reensamblaje de sus miembros dispersos. Si durante la guerra los espías se libraban de las pruebas tragándoselas, Bourgeois se regodea en presentar los restos de una resistencia personal contra la tiranía, sosteniendo el antagonismo entre su acto de destrucción y el retorno fantasmático del padre.<sup>3</sup>

Con todo, la ambivalencia que habita esta recreación de una escena de crimen doméstico va aún más allá. Mientras reformula la historia familiar que hay detrás de *The Destruction of the Father*, Bourgeois hace observaciones conectadas con un aspecto más de la compulsión a la repetición. Inconsútilmente, la reparación física se transforma en un complejo gesto de reapropiación en que hija y padre intercambian posiciones. La aterradora mesa de la cena familiar, presidida por un padre que se ha sentado a refocilarse, con la madre tratando al principio de satisfacer al tirano mientras los niños callan, reducidos a un estado de incapacidad completa, también emerge como escenario de una batalla por la posesión del derecho a la autoexpresión excesiva. En el relato que Eleanor Munro incluyó en su perfil de la artista tenemos una versión un poco diferente:

Está la mesa de una cena y se ve que pasan toda clase de cosas. El padre está fanfarroneando, contándole al público cautivo lo grande que es, la cantidad de cosas maravillosas que hizo, cuánta gente mala rebajó hoy. Pero esto sigue un día tras otro. En los niños crece un resentimiento. Un día al fin se enojan. Se masca la tragedia. El padre ha repetido la pieza una vez más. Los niños lo agarran y lo ponen sobre la mesa. Y se convierte en comida. Lo despiezan, lo desmembran. Se lo comen. ¡Es, como verás, un drama oral! Lo irritante era su continuo agravio verbal. Así que fue liquidado: tal como él había liquidado a sus hijos.<sup>4</sup>

En este caso la historia se cuenta, no como confesión personal de uno de los actores de la cena, sino como cuenta un ritual el espectador distanciado que quiere que la leamos como relato mítico de venganza. Significativamente, la madre está ausente de la escena de combate transgeneracional, mientras los

chicos le hacen al padre lo que el padre les hizo a ellos, cobrándose literalmente en especies. Si la compulsión del padre a contar los redujo a la nada, ahora ellos lo suprimen a él. Yendo más allá, comerse al padre egoísta que ha estado alimentándose de su atención, exigiéndoles compasión y reaseguro sin dejarles espacio para sus necesidades emocionales, también conlleva otro giro hacia lo literal. A la dura demanda del padre de compartir esas historias, los niños responden compartiendo realmente su carne, con lo que la distinción entre palabra y carne paternas se vuelve obsoleta. Sin embargo para la hija artista, que conmemora el acto de destrucción recreándolo, hay más en juego que el simple recuerdo de un castigo ritual. Si el ataque pone fin al discurso abusivo del padre, también señala el momento en que el silencio previo se vuelve locuacidad estética. Incorporando al padre, por empezar, esa hija se hace cargo irónicamente de lo que estaba en la raíz de la fantasía asesina, a saber el acto de proyectarse en narración. Cuando comenta la escena esculpida por ella, no sólo está reivindicando para sí el derecho a decir la última palabra y juzgando al padre que la juzgaba sin cesar. También sitúa su acto, cáusticamente, a la par de otros relatos míticos de insurrección filial, del *Tito Andrónico* de Shakespeare al *Moisés y la religión monoteísta* de Freud.

Por último, estos comentarios, que tanto recapitulan una escena íntima de fantasía como revelan la historia oculta de una escultura, también resaltan el profundo compromiso emocional de Louise Bourgeois con la agresión como fuerza impulsora de su trabajo artístico. En sus escritos vincula consistentemente la presencia paterna con una fuerza destructiva: “*Cada vez que entraba mi padre / nosotros dejábamos de existir*”<sup>5</sup>, anota, por ejemplo. Pero si bien recuerda que, cada vez que llegaba a la casa, el padre introducía una intensidad de emociones que transformaba la infancia en “*gran Melodrama, / sufriendo intenso, deseos de amistad, espera / ferviente de elogios o apoyo, / miedo al castigo, las culpas, las vergüenzas, todo dado / con dificultad / y ‘a regañadientes*”<sup>6</sup>, también admite que la obra de su propia fantasía a menudo cobra un cariz violento: “*de todo hago una historia terrible / donde las cosas van de mal en peor [...] / los hijos conspiran contra los padres / los padres cocinan a los hijos*.”<sup>6</sup>

Así pues, si acusa al padre de proclividad a la destrucción, también la comparte con él. Por cierto, el gesto de hacerse cargo del padre tiene en ella doble faz. Mientras en el plano de la fantasía dibuja escenas de competencia con la autoridad paterna, en su obra de escultora está empezando a manejar la deuda involucrando al padre como una de sus fuentes de inspiración decisivas. Se apropia del poder aniquilador que atribuye a la presencia de él (y sobre todo a la palabra) de modo de reconfigurar el legado en su propio lenguaje artístico. Sin duda, como confiesa en una entrada de diario del 24 de mayo de 1978, “es por la identificación con / el agresor o con Dios // que los manipulo, que ellos no me / manipulan a mí”.<sup>7</sup> El impulso asesino exhibido en *The Destruction of the Father* surge como eje del giro que su obra dio a comienzos de la década de 1970, cuando centró el interés en dominar los miedos personales y angustias que exponía.<sup>8</sup> Pero la reconstrucción de la fantasía de devorar al padre es algo más que el exorcismo catártico del demonio de la artista. Se hace cargo de la compleja deuda con el padre; identifica el abusivo poder verbal de este como fuente de la reconstrucción destructiva de ella, que toma activa posesión de un pasado que la posee.

---

Volver a *The Destruction of the Father* teniendo en mente el comentario de la propia Louise Bourgeois me permite leer la obra no sólo como trabajo catártico mediante una de sus fantasías primarias seminales. Sostengo que la obra también puede entenderse como reflexión acerca de qué entraña la fantasía viva en el acto

de re-esculpir un pasado traumático. En este sentido funciona como clave para entender cómo el psicoanálisis llegó a informar el proceso estético de Bourgeois en términos más generales. Según Freud, el trabajo de la fantasía no se limita a convocar un objeto imaginario; lo pone en escena como drama visualizado de realización de deseos. Invariablemente, la fantaseadora está presente en el texto de la escena, y asume múltiples roles en la escenificación del deseo en la que toma parte. Pero, como responsable única de la organización de la forma, la autora de la fantasía siempre es también espectadora privilegiada, tanto dentro como fuera del escenario. Ciertamente, el placer que la fantasía le proporciona tiene relación con la posibilidad de controlar los miedos imponiendo un drama visible y coherente a lo que de otro modo serían afectos indeterminados. Por muy claustrofóbica que resulte la remodelación de la cena, es inequívocamente una escena teatral compuesta por ella. Los túmulos bulbosos que cuelgan del techo y cubren el suelo fueron creados por Bourgeois. Ella calculó cuidadosamente cómo disponer sobre la mesa los vaciados de patas de cordero y pollo entre los redondeles ovoides.

Al mismo tiempo, las fantasías son representaciones mentales de afectos que dan sentido a angustias y deseos inconscientes, regulando el modo en que llegan a cobrar voz. Antes que velar verdades incómodas, las encriptan en textos dramáticos que emplean la retórica de la distorsión psíquica de los sueños. Como tales, las fantasías facilitan un compromiso entre el material inconsciente que insiste en llamar la atención sobre sí y el censor psíquico que protege al Yo de una articulación demasiado traumática del saber reprimido. Leer *The Destruction of the Father* como performance emblemática del trabajo de la fantasía significa, pues, hacer foco en la desestabilización del significado que pone en juego. Antes que nada está el marco, el establecimiento de un escenario que a la vez refleja y refuta aquello que Freud había llegado a llamar la otra escena del inconsciente. Se ha exteriorizado un material psíquico íntimo, permitiendo así que nosotros, espectadores distanciados, participemos visualmente del remodelado escultórico de los restos del padre, al tiempo que, claramente, estamos imposibilitados de entrar en la escena teatral encajonada y movernos por ella. Fijos en la posición de la mirada frontal, se nos confina a atisbar las formas bulbosas que circundan la mesa; pero se nos impide mirar detrás o debajo, al modo en que tampoco podemos penetrar en los oscuros recovecos de donde parecen surgir, ni en los pliegues del telón que hace de fondo. Se nos ha escenificado como *voyeurs* de una distorsión grotesca del exhibicionismo paterno.

Si implícitamente no hay salida para los que están en escena, para nosotros los espectadores no hay entrada. Además de llegar cuando el crimen ya ha sucedido, nos topamos con la cuarta pared invisible de un tácito escenario teatral. La siniestra presencia del padre en ausencia, tema puesto sobre la mesa en la oscura, melo-dramática exposición de su desmembramiento, se vuelve parte del efecto estético. Subrayando que algo se retrae a lo que la vista suele captar, Bourgeois nos absorbe en la recreación de la fantasía vivida, al modo en que el retorno de lo reprimido a la conciencia siempre sufre restricciones. Por cierto, mientras que la puesta en escena del deseo esquivo la prohibición encriptando el conocimiento inquietante al cual la fantasía da una voz oblicua, la escultura que lo reactualiza instala una retórica de la duplicidad. Sólo tenemos acceso restringido a la reconstrucción, que juega tentadoramente con nuestro deseo de verlo todo, a la vez que le prohíbe satisfacerse. Si en la fantasía narrativa el padre liquida a los hijos con su palabra insultante, en la re-escenificación Louise Bourgeois asume el agresivo poder paterno disminuyéndonos a nosotros. Al forzar los ojos para explorar los oscuros pliegues y recovecos, nos encontramos constreñidos en nuestro poder visual.

Por lo demás, lejos de estar protegidos de la cercanía asfixiante de unas formas ominosas que poco espacio dejan a cualquier movimiento en el esce-

nario, sentimos, aunque distanciados y bajo constricción, la atracción afectiva del montaje. Se nos abre paso a un secreto aunque nunca vayamos a penetrar enteramente porque, como en todos los sueños, la visualización dramática está sobredeterminada. El excedente de patas de pollo moldeadas funciona como una doble visión, metonimia de los miembros que los niños arrancaron al padre, pero también del ave típica de una cena burguesa. Los ominosos bulbos, a su vez, pueden verse como pechos, embellecidos hasta el grotesco, que ejercen presión sobre el padre reconstruido como si contuvieran su espacio. Pero la sensación de asfixia que producen también recuerda cómo, en la descripción de Bourgeois, los niños se sentían empequeñecidos, minimizados por los alardes que salían de la boca del padre y la exigencia emotiva que entrañaban.

Aparte de esto, en la dramatización visual de *The Destruction of the Father* se yuxtaponen tres argumentos de la fantasía. Si al comentar la obra Louise Bourgeois empieza por la experiencia de la inhabilitación –“con su maltrato verbal mi padre me está comiendo”– para pasar luego a la rebeldía activa –“me estoy comiendo a mi padre para terminar con él”–, en su recreación de la fantasía vivida suelda ambos momentos en una escena criminal doméstica, temporalmente doble, que tanto atestigua la destrucción del padre como la reconstrucción de su presencia terrorífica: “Han devorado a un padre”. Una vez más, cabe tomar el encajonamiento de la escena esculpida como gesto astuto hacia el equívoco poder que hay en juego en toda recuperación de un pasado doloroso. En el acto de recapturar la destrucción del padre queda fijada la agobiante intensidad afectiva que la hija llegó a atribuir a su presencia. El padre desmembrado va a yacer sobre la mesa para siempre. Retenido en su destrucción está su retorno fantasmático. Así vista, la escena contiene la agresiva omnipotencia del padre en ambos sentidos de la palabra: mientras reduce la potencia estratégica paterna circundándola con las formas bulbosas, la conserva en el recinto de un espectáculo visualizable. Pero también hace entrar en juego un aspecto más del sitio elegido para rememorar la cautivante captura. Como explica la artista en una entrevista con Christiane Meyer-Thoss, “una guarida es un lugar protegido en donde es posible refugiarse. Tiene una puerta trasera por donde se puede huir”. No siempre es una trampa, pero, como ella misma añade maliciosamente –transformando la inhabilitación en poder– “la forma que tengo de ser activa es construir yo misma una trampa. El miedo a que me atrapen se vuelve deseo de atrapar el otro”.<sup>9</sup>

Está claro que en *The Destruction of the Father* los perpetradores del crimen (así como la artista que recrea la escena) se han escabullido por una salida trasera que nosotros no vemos y a la cual por cierto no tenemos acceso. Pero si la obra es emblemática de cómo Bourgeois transforma el miedo a ser atrapada en cumplida captura del otro, lo que no está tan claro es a quién se refiere esto. ¿Al padre, cuya ingestión se ha recapturado? ¿Al pasado, que se ha estado alimentando de ella a la vez que ella se alimentaba de él? ¿O a nosotros, absortos como estamos por el espectáculo de este festín sobredeterminado? Por lo demás, si en general Bourgeois conceptualiza la escultura como un refugio, un recurso que le permite enfrentarse con un pasado que no puede abandonar ni aceptar, cabe preguntarse de qué manera esta obra sobre la muerte de un padre, exhibida por primera vez un año después de la muerte de su esposo, sintetiza cómo su arte recupera compulsivamente y trabaja el trauma, dando plasticidad a los recuerdos y volviendo así a poseerlos. Para explicar las tensiones inscritas en la relación con sus padres, en una entrada de su diario titulada “Una visión catastrófica” (6 de enero de 1993), Bourgeois anota: “cuando yo nació mi padre y mi madre / se peleaban como perro y gato, / el país se preparaba / para la guerra y mi padre / que quería un hijo varón, me tuvo a mí [...]”.<sup>10</sup> Una vez que se ha visto como hija de dos contiendas,

familiar y nacional, profundiza el conflicto interiorizándolo: se convierte en campo de batalla de la guerra privada de los padres. “Louise”, afirma, “tenía el cerebro de la / madre y las emociones del / padre”.<sup>11</sup> ¿De qué manera *The Destruction of the Father* recoge y reconfigura entonces su idiosincrásica novela familiar?

Mientras que en sus reminiscencias el padre es insensato, dependiente de la atención de los otros pero vulnerable en su exhibicionismo compulsivo, la madre, paciente y analítica, siempre trata de contentar al marido y sobre todo, después de la guerra, de tolerarle las transgresiones amorosas. Por su parte, la Louise niña, acosada por un miedo persistente a que la batalla entre los padres termine privándola del amor y la atención que cree que se le deben, se forja, haciéndose indispensable, como la única que intenta complacer al padre y la madre a la vez. De las meditaciones que Bourgeois escribe sobre sí misma surge una pauta general cuya marcha es paralela al psicoanálisis que emprendió en 1951 tras la muerte real de su padre. Una y otra vez propone un vago sentimiento de carencia emocional y miedo al abandono como catalizador de la furia y del dolor físico que se le infligió, y del que busca desquitarse en los otros, sólo para descubrir que ninguna venganza la va a satisfacer realmente porque, para empezar, el sentimiento inicial de desposesión estuvo sobredeterminado. El 12 de marzo de 1953, reviendo su malestar psíquico sobre la distinción entre un padre emotivo y una madre analítica, anota: “en la situación analítica / la depresión está conectada con mi padre- / la cólera está conectada con mi / madre”.<sup>12</sup>

Pero esto no es todo acerca de cómo llegó a considerarse el botín de la disputa entre los padres. Bourgeois reconstruye su nacimiento como escena de una doble interpelación sexual. Cuando imagina la decepción que habrá sentido el padre al enterarse de que su tercer hijo era otra niña, atribuye a la inteligente madre el siguiente ardid: “Como no le faltaba imaginación, dijo ‘¿Pero no ves que a esta niña la vamos a llamar como tú? ¿No te das cuenta de que la criatura es tu viva imagen?’”. En esa fantasía, el padre sentimental responde: “Caramba, tienes razón. Es muy linda y es idéntica a mí”. No obstante, ella termina subrayando el precio que tuvo que pagar por alinearse con la madre en el engaño: “Así que yo seguí el plan, se entiende, pero lo que él me hizo sentir fue que supuestamente debía realizar su sueño de un descendiente exitoso”.<sup>13</sup> La falta de no ser varón muta en un sentimiento de obligación de satisfacer al padre; sentimiento que imita el incesante esfuerzo de la madre por apaciguar a su marido. Una vez más entra en juego la retórica del fetichismo. Para apropiarse de la condición de hijo en contra de su sexo biológico, Louise erige un monumento a la falta misma que debe tapar declarando que es el adecuado descendiente del padre. Igualmente destacable es que el parecido sea detectado por la madre; como en la fantasía vivida de la destrucción del padre durante la cena, ella está confabulada con su hija. Ambas comparten el deseo de mitigar la decepción del padre por la falta de un hijo que transmita el apellido de la familia, como se unen para hacerle creer que la hija es su vivo retrato.<sup>14</sup>

En un sueño anotado el 4 de noviembre de 1953 se encuentra una escena exactamente opuesta:

subimos al vagón y yo le pregunto / a mi padre si puedo llevarle el equipaje / él dice no gracias pero yo agarro / una valija grande y chata y medio se parte / en dos por las bisagras; estoy turbada entonces / digo puedo llevarte la valija / y lo hago cuando después de transportarla / bajo la vista veo que son / dos húmeros –pienso que / están llevando la pata de cordero / que a estas alturas ellos ya se han comido. / Tres cuartas partes del balde están llenas de / un líquido rosa sanguinolento un poco / gelatinoso / cuando me fijo mejor veo un cerebro entero flotando / y me despierto horrorizada / pensando Lo que mi madre / puso ahí es mi cuerpo; / entonces ella me llama en voz alta / y dice ‘Louise, sabes / que ese baúl rojo tuyo / que está en el compartimiento / del equipaje tiene agujeros’.<sup>15</sup>



No sólo se empeña en llevar la valija contra la negativa de su padre, que así parece rechazar la sucesión que ella reclama. El equipaje que comparte con él, y contiene su propio cuerpo en disolución, es en sí mismo frágil y se descoyunta no bien ella lo agarra con violencia. Y una vez más es la voz de la madre quien, al señalar los agujeros del baúl rojo de Louise –que en la trama del sueño suplanta la gran valija chata paterna–, hace la conexión dentro de la vulnerabilidad que hija y padre comparten.

De los escritos de Bourgeois surge un esquema de cambiantes identificaciones con el padre que va de la demanda de amor exclusivo a la expresión de un odio asesino. Una y otra vez ella se presenta compitiendo enconadamente por atraer su atención, necesitada de eliminar a todos los rivales, deseosa de ser la primera en la vida emocional del padre o no ser nada. Al mismo tiempo siente por él una envidia agresiva porque, bien que lamentable en sus transgresiones, ese hombre fue recompensado con placer, éxito y prestigio social. No sólo lo encuentra repetidamente culpable de haber exigido a los hijos obediencia y sumisión completas. También lo coloca en el centro de los muchos desarrollos fantásticos que giran en torno al sentimiento de haber sido abandonada, traicionada, estafada y desprotegida, lo que disparó un ciclo de impotencia emotiva, luego ira y por fin deseo de reparar aquello que en el calor de la furia había fantaseado con destruir. Sin embargo, parte integrante de la soterrada sensación de fracaso en obtener lo que cree que le era debido es un no menos intenso sentimiento crítico del carácter letal de sus celos, de su deseo de matar a quienes juzga como traidores. En todos los casos las fantasías se remontan a la conflictiva identificación con los padres, y localizan las dos caras de su proceso estético en la cargada herencia doble. En una tardía entrada del 30 de abril de 1992, recuerda: “en la vida real *me identifico* con la víctima / en mi arte soy la asesina. // Se suponía de mí que debía hacerme perdonar / por ser mujer, / al final la crueldad contra mi misma / fluye en crueldad contra los otros / la motivación es el deseo de agradar.” La destrucción violenta que necesita esculpir en su material es atribuida a la madre; el dolor y la venganza que la impulsan a remodelar el pasado, a su vez, son concebidas como herencia paterna. En la misma entrada del diario añade: “Heredé la racionalidad / de mi madre, pero el corazón loco / de mi padre”.<sup>16</sup>

En última instancia, con todo, el “padre” de los escritos opera como significante compuesto de las muchas figuraciones de la autoridad paterna, entre ellas los maestros, el analista y Dios, a todos los cuales desafía sin cesar al tiempo que se admite incapaz de funcionar sin su protección.<sup>17</sup> Así pues, aun cuando su trabajo artístico se nutre del deseo de destruir a un padre que en su parecer no dio la talla, también reconoce que trabaja para recuperar el amor de él. Como, dentro de su sostenida compulsión a la reparación, tiene total conciencia de que cualquier retorno al padre real es imposible, sabe que debe transferir la necesidad a uno de los sustitutos, el más prominente de los cuales es en sus escritos Robert Goldwater. Por un lado adscribe a su esposo el rol de legitimizar el linaje que reclama, basándose en un parecido falso. El 12 de mayo de 1952 anota: “Robert que es una autoridad en / Historia y autenticidad y estudio / crítico de documentos es convocado / por Louise para establecer que / ella es la única / con derecho a estar junto / a Louis Bourgeois en una / galería de retratos.”<sup>18</sup> A fin de que ella aparezca sola junto al padre por toda la eternidad, además de la madre son descartados de la estirpe los hermanos. Pero la necesidad de un segundo padre que sancione el sitio usurpado por ella para sí indica cuán frágil es el terreno en que basa su audaz reclamo.

Por otro lado, justamente porque se lo enrola para certificar el parecido entre ella y el padre, el esposo también puede ser relegado a la posición maternal. Anticipando siniestramente la recreación macabra de la cena familiar, el 8 de

marzo de 1952 escribe: “el silencio pétreo de mi madre / en la cena / su manera de ser crítica / mi padre se va / desesperado / esquema de escapar de la casa // Robert me convierte en mi / padre”; y añade: “todo el día en la cama”.<sup>19</sup> La depresión suicida que llegó a incapacitarla, al punto de que durante los primeros años de psicoanálisis le resultaba difícil salir de la casa, se alinea con el legado paterno tanto como los inmensos celos que la impulsan a eliminar al resto de la familia de la galería doméstica de retratos. En la idiosincrásica novela familiar, al marido, por otra parte, se le encarga afirmar la alianza de Louise con la posición del padre, bien en respuesta a su demanda de autenticación, bien oponiéndosele con el silencio.

A veces la similitud entre el padre real y el sustituto está en primer plano; por ejemplo, cuando Bourgeois reconoce que solo toma entera conciencia de cuánto odiaba a su padre en la irritación y los celos extremos que le provoca su marido. Al cabo, el 18 de marzo de 1964, los representa enfrentados entre sí: “El deseo suicida ha mermado y ha sido / reemplazado por arranques destructivos contra todo / lo que más quiero –mi marido– y mi trabajo / *cuando estoy bien con mi padre quiero matar / a mi marido*; la lealtad o fijación con el padre / *cuando estoy bien con el presente quiero / silenciar y destruir el pasado*.”<sup>20</sup>

En ningún caso, sin embargo, cambia la pauta cíclica de destrucción y creación. En contrapeso a la intensa necesidad de amor y aprobación del padre y el marido, hay un deseo de destruirlos, so culpa de no estar a la altura de sus expectativas, seguido de la culpa que ese deseo provoca. Dentro de la triangulación entre ella y sus dos figuras privilegiadas de autoridad paterna, la insistente pugna con el pasado se articula, bien en la incapacidad causada por una depresión suicida, bien en la violencia de la recreación artística. Pero la fantasía representaba el sentimiento innato de abandono y la necesidad de venganza y reparación sobre todo en relación con el padre y sus sustitutos, frente a la pérdida real el sentimiento de desposesión se amplifica. Una de las aseveraciones más reveladoras del vínculo entre las dos figuras paternas aparece el año en que *The Destruction of the Father* es exhibida por primera vez. El 9 de marzo de 1974 Bourgeois anota: “más que un colapso / es un desequilibrio: / cuando murió mi padre perdí el equilibrio; / cuando murió Robert quedé en estado de / *shock* por un año”.<sup>21</sup>

Para entender el desequilibrio que produce en la vida psíquica el derrumbe momentáneo de la posición del padre, vale la pena recordar que, en *El malestar en la cultura*, Freud describe al superyó como un infligidor de castigo de proporciones góticas generado por el propio neurótico. “Su agresividad es introyectada, interiorizada”, argumenta, “y devuelta allí de donde provino; es decir, es dirigida hacia el yo”. Alimentarse de la agresividad propia, a su vez, redundaba en una escisión psíquica, un enfrentamiento de parte del yo contra el resto; una parte “que ahora, en forma de ‘conciencia’, está dispuesta a ejercer contra el yo la misma dura agresividad que el yo habría querido satisfacer en otros individuos, extraños”.<sup>22</sup> El sentimiento de culpa, según Freud, es entonces el resultado de un combate del yo contra sí mismo, una forma de autocastigo en el curso del cual la violencia que ese yo querría imponer a los otros es reconducida hacia el self. En tanto una de las fantasías seminales del idiosincrásico drama psíquico de Louise Bourgeois, cabe ver *The Destruction of the Father* como demorada recapitulación del modo en que miedo, agresividad y culpa se alimentaron mutuamente. En la obra, la asunción de la fuerza de la violencia propia se vuelve a poner en escena como acto de devorar al padre. En confluencia con los escritos de Bourgeois, la escultura aparece como palimpsesto en donde se inscriben los muchos modos que en la vida de la fantasía adoptó la culpa por haber usurpado el lugar del padre. El odio dirigido hacia fuera, hacia un compuesto de figuras de autoridad

paterna que amenaza con el castigo, y el odio suicida dirigido hacia dentro como autocastigo por cobrarse tan violento desquite cuando el padre real deserta.

Más que renunciar a la agresión por miedo a su conciencia (o la venganza exterior), no obstante, Bourgeois reivindica la culpa como una de las principales fuentes de energía de su trabajo. Tanto en sus escritos como en sus instalaciones, comerse al padre es un poderoso tropo de cómo, incorporando una autoridad punitiva externa, la hija puede hacerse cargo del acto de castigo ella misma. Por terribles que sean sus efectos psíquicos, esta culpa (con el padre explícitamente identificado en las notas como fuente de la depresión) también abre una posibilidad de autodeterminación. Marca una transición de ser objeto de abuso a apoderarse de las amenazas externas. Ahora la hija es agente de la agresividad, tanto si construye dramas que amenazan al otro como si se abandona a la depresión inducida por la culpa. Al cabo, en un acto catártico basado en el remordimiento retrospectivo, recrea y esculpe, como instalación, una escena de fantasía que gira en torno al miedo que suscita un padre, la destrucción que ese miedo impulsa y la necesidad de reparación.

Mientras que la compensación estética conmemora la misma agresión que procura vencer, la potencia que brinda reside en el pasaje de tolerancia pasiva a enfrentamiento y confesión activos. En la instalación, usando retazos de sus materiales para dar forma a fantasmas, Bourgeois puede aprovechar la misma energía agresiva. Al mismo tiempo, vemos inscrito en la obra cómo su intensa identificación con el padre era inherente al poder destructivo que le atribuía. El 7 de marzo de 1952, una escena de fantasía particularmente escalofriante, titulada “insomnia”, pone de relieve ese intercambio letal:

hay un niño en una / cuna [...] / viene un hombre, pone el pie / enorme en la cuna.  
El niño / se asusta y muerde el / pie que se le viene encima. / Entonces el hombre  
mata / al niño a golpes - éste se queda / muerto 38 años / después no está muerto  
del todo / y el médico lo sacude / hasta sacarlo de la cuna. // en la cuna de al lado  
/ no se puede sacar otro niño / ni sacudiéndolo y allí / se queda muerto / con los  
ojos abiertos todavía - / el segundo / niño se llama Pierre Bourgeois.

Como corolario, conjugando fantasmáticamente su nuevo hogar con el que abandonó en 1938, añade: “cena en un restaurante italiano / es una cena en Antony. / *colère* porque / soy mi padre”.<sup>23</sup>

---

Al lanzar una queja contra el padre exactamente con el mismo gesto en que presume de parecerse, Bourgeois revela una deuda más con el pensamiento psicoanalítico. Fascinada con la histeria, que los surrealistas habían elogiado como el mayor descubrimiento poético del siglo XIX, busca ella también inspiración en los *Estudios sobre la histeria* que Freud escribió en sus comienzos. Famosa por no ir acompañada de lesiones orgánicas detectables, esa alteración psicósomática ya había entrado en los anales del discurso médico como expresión del deseo insatisfecho. El descubrimiento aportado por Freud fue la pertinacia con que sus pacientes, a menudo hijas muy inteligentes de familias burguesas victorianas, se aferraban a la incapacidad física. Como si se empeñara en postergar la satisfacción a cualquier precio, cada vez que lograba recuperar un acontecimiento del pasado de ellas que ayudase a explicar el sufrimiento psíquico presente, desarrollaban con gran vigor síntomas nuevos. En las notas escritas paralelamente al psicoanálisis que empezó en 1951, Bourgeois manifiesta esa doble conciencia que Freud detectó en sus pacientes: exceso emotivo

y autorreflexión astuta. Repetidamente anota que el amor que uno recibe nunca es suficiente, que siempre falta algo. Al mismo tiempo, en una infatigable actuación de todas las permutaciones posibles de su descontento psíquico, toma del discurso de la histérica sobre todo en el rol que en su persistente radionovela familiar atribuye al padre.

La exagerada decepción que Louis Bourgeois le provoca es la medida exacta de una adoración igualmente excesiva; el reto a la autoridad es la medida de su amor. La insistencia en la traición y la privación del amor de él se presenta descaradamente como demanda de aprobación. Consciente hasta la afectación de que quiere complacer al padre y sus sustitutos por miedo a que la rechacen, también reconoce que exagerando esta actitud devela la violencia medular del reclamo de atención exclusiva. El 5 de mayo de 1957, respecto a su insaciable búsqueda de una figura paterna fiable, apunta: “*también habrá que abandonar y renunciar / a este nuevo padre / porque es la eterna causa perdida. de la ambivalencia / hacia el padre viene una necesidad de dos: / el viejo padre malo y el nuevo y maravilloso*”.<sup>24</sup> Idealizar al padre y denigrarlo son dos caras de la misma moneda. Cada nuevo padre tiene que resultar defectuoso para que también pueda reemplazarlo, incapaz como será de cumplir la promesa excesiva que ella proyecta en él. Como la intensidad que mueve su obra, debe conservar el dolor psíquico, muy a la manera en que una y otra vez necesita destruir obstáculos en la fantasía para reconstruirlos en esculturas y dibujos. Como las histéricas de Freud, sin duda Bourgeois ama a sus fantasmas. En febrero de 1964 escribe: “Si intento explicar a mi padre es para hacer / que él se perdone y además romper el embrujo que sus palabras / y su conducta siguen teniendo en mí”.<sup>25</sup> Para que el equilibrio entre miedo, agresión y culpa se mantenga, sin embargo, hay que mantener siempre ocupada la posición del padre a quien puede dirigirse el reto. El exorcismo de los demonios psíquicos sólo puede concebirse como intento incesante, una confianza en desarrollos futuros predicada sobre la certeza del sostenido retorno del padre.

El uso productivo de las percepciones del psicoanálisis entrena también un equilibrio de la deuda con ambos padres. “Hoy en mi obra hay una fuerte motivación emocional”, explica, “pero se mantiene en una especie de prudencia formal. Las dos cosas tienen que marchar juntas. La motivación es emocional o asesina o como quieran llamarla, pero la forma tiene que ser absolutamente estricta y pura”.<sup>26</sup> Si uno reformula estas afirmaciones en términos de novela familiar, puede suponer que el tema de la persistente radionovela familiar de Bourgeois es la intensa pasión que ella siempre atribuyó al padre, junto con el odio, el miedo y el amor que el hombre inspiraba. Por su parte, la perfección formal deriva de la callada racionalidad de la madre. *The Destruction of the Father* pone a la vista un hallazgo arqueológico; develando una fantasía, explica la causa de una angustia. Al mismo tiempo, precisamente porque hurga en material inconsciente, porque esculpe en el retorno de lo reprimido la forma de un padre desmembrado, Bourgeois muestra el proceso que permite dominar el miedo. Basada en la confianza en un inconsciente en el cual está a gusto, su afirmación de la capacidad del artista para “saltar de inmediato por encima de la conciencia” tiene sin embargo doble faz.<sup>27</sup> Si puede confiar en el inconsciente y su arsenal de representaciones melodramáticas de violencia y venganza filial, todas las cuales giran en torno a los abusos del padre, es porque también confía en la moderación de la madre cuando se trata de remodelar este material en obras de arte. En el tercer espacio de la instalación, silencio materno y lenguaje paterno se encuentran, reconfigurados como conversación entre emoción intensa y perfeccionismo formal.

Si, volviendo una vez más a *The Destruction of the Father*, la observamos

a través de la escritura de Bourgeois informada por el psicoanálisis, los oscuros recovecos, las sombras y los pliegues abren sugestivamente un emplazamiento mental. Forzados a reconocer que no todo lo que se recobra del inconsciente puede hacerse visible, empezamos a entender que en el proceso de traducción algo queda oculto en la oscuridad, no perdido pero todavía indeterminado. El material que no se ve directamente se demora en escena junto con las prominentes formas bulbosas y los vaciados de miembros. Los oscuros recovecos que dan profundidad contienen un poder afectivo propio, un potente mensaje sobre la recuperación de astillas de un pasado que sólo puede recrearse como montaje de partes arrancadas. Velando tanto como revela, el acto de reparación implica a la vez separarse y compartir. Louise Bourgeois reconoce tajantemente que, a la vez que se canaliza un pasado traumático, hay que asumir la separación del padre. En un sagaz contrapunto a la estremecedora identificación con el padre en *"insomnia"*, escribe: *"Cada hoja de hierba / tiene derecho a ser considerada / examinada / separada y / diferenciada / de las demás / no es solamente un derecho / es una necesidad, una obsesión / Yo no soy mi padre"*. Y una vez más, a modo de reflexión, concluye: *"Lo que no soy me define / Tal vez no sepa qué soy, pero / sé qué no / soy"*.<sup>28</sup> Más que mera negación, el énfasis en la palabra "no" es sobre todo una marca de confianza. Compararse con una hoja de hierba es una manera de invocar la conexión biológica con el padre que la engendró, y a la vez insistir en la singularidad de cada retoño natural. Remarcando la separación, puede reparar el vínculo.

Como sucede con la vibrante resistencia de la histérica, la declaración de qué no es uno, requiere una posición del padre contra la cual postularse. Si bien es imposible cualquier forma inequívoca de autoconocimiento, porque ésta siempre está tan inconclusa como el pasado y sus tribulaciones, confiar en el conocimiento de qué no es uno se demuestra una forma muy viable de definirse. "Soy mi padre." "No soy mi padre." Para la incansable arqueología psíquica de Louise Bourgeois ambas proposiciones son ciertas. En el plano de la reparación, el oxímoron subraya el drama de la fantasía. Exorcizar un pasado traumático remodelándolo no es un acto de duplicación de la ofensa sino un ingenioso trabajo de autodiferenciación. Por muy penoso que sea volver a una escena de crimen doméstico, implica confianza en que una formalización artística rigurosa controlará todo retorno del conocimiento reprimido. Si Bourgeois se negó a renunciar a sus historias de abandono psíquico es, pues, porque le permitían revelarse a sí misma y a los otros, una y otra vez, para poder manipularlos en beneficio de su propia condición de artista y mujer. Vengarse del padre equivale así a reconocer la deuda con la misma autoridad paterna que está desafiando. No sólo porque todo ataque requiere un objeto, como cualquiera de las demás formas de amor, sino también porque Bourgeois necesita reafirmar constantemente que la sucesora del padre es ella. Única autorizada a estar junto a él en su imaginaria galería de retratos, ella es también una entidad única. En el retrato doble que exhibe en *The Destruction of the Father*, semejanza y diferencia se mantienen mutuamente a raya, dejando el caso escurridizo y concluyente, es decir totalmente abierto.

## Notas

- 1 *Bourgeois*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Contemporary Artists, 1988, p. 25.
- 2 LBD-1997.
- 3 Cuando Marie-Laure Bernadac, refiriéndose a un dibujo en el cual afirma estar comiéndose un niño, le preguntó si se la podía comparar con Medea, Louise Bourgeois contestó: “La única forma de hacerlos desaparecer [a los niños] es comérselos, lo mismo que en la guerra los espías se libraban de las pruebas tragándoselas”, “Entrevista con Marie-Laure Bernadac”, en *Pensée-Plumes*, cat. de exhib., París, Museo Nacional del Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, 1995. Reproducido en Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 296.
- 4 *Originals: American Women Artists*, Nueva York, Simon & Schuster, 1979, reproducido en *Ibid.*, p. 115.
- 5 LB-0315 (nota suelta sin fecha, c. 1964).
- 6 LB-0176 (nota suelta sin fecha, c. 1959).
- 7 LBD-1978.
- 8 En la entrevista con Donald Kuspit explica: “*The Destruction of the Father* trata del miedo, el miedo normal, común y corriente, el miedo real y físico que sigo sintiendo. Lo que me interesa es la capacidad de dominar el miedo, ocultarlo, huir de él, enfrentarlo, exorcizarlo, avergonzarse de él y finalmente, tener miedo a tener miedo. Ese es el tema”. Y añade: “Y una vez que pude mostrarlo en la obra –ahí está– me sentí otra persona”, en *Bourgeois*, op. cit., pp. 21-24 *passim*.
- 9 *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*. Zurich: Ammann Verlag, 1992, p. 136.
- 10 LBD-1993.
- 11 LB-0016 (nota suelta sin fecha, c. 1992).
- 12 LBD-1953.
- 13 Louise Bourgeois, *Album*, Nueva York, Peter Blum Edition, 1994, reproducido en Bernadac y Obrist (eds.), op. cit., p. 279. En otra versión, Bourgeois asume ella la posición de la madre, y afirma: “Yo era la viva imagen de mi padre. Fue mi primera suerte. Tal vez por eso me trató como al hijo que siempre había querido. Yo tenía suficientes dotes para satisfacerlo. Esa fue mi segunda suerte”, en Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: op. cit.*, p. 185. Respecto a la tensa cuestión de la descendencia, es interesante observar que Louise Bourgeois no daría a sus tres hijos varones el apellido del padre, Goldwater, sino el suyo.
- 14 La fantasía revela más que una mera rivalidad entre vástagos, ya que la pobre salud mental del hermano varón le impidió asumir su papel. Ese hermano murió en 1960 en una institución psiquiátrica.
- 15 LBD-1953.
- 16 LBD-1992.
- 17 El 1º de junio de 1952 escribe: “Literalmente no puedo vivir ni funcionar/ sin la protección de un padre”. LBD-1952.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 LB-0153.
- 21 LBD-1974.
- 22 Freud, Sigmund, *Civilization and its Discontents*, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XXI, James Strachey (ed.), London, Hogarth Press, 1961, p. 123. (En español: *El malestar en la cultura*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979). El 20 de marzo de 1964 Bourgeois anota astutamente que según su psicoanalista, Lowenfeld, el problema fundamental de ella es que le tiene miedo a su propia agresividad. (LB-0158.)
- 23 LBD-1952. Como recuerda Jerry Gorovoy, cuando *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre) se exhibió por primera vez, Bourgeois puso una pieza de bronce titulada “Pierre” sobre las colgaduras negras del fondo de la instalación. Pero después nunca volvió a incluir ese retrato de su hermano.
- 24 LB-0223.
- 25 LB-0333 (20 de febrero de 1964).
- 26 Louise Bourgeois, *Album*, reproducido en Bernadac y Obrist, op. cit., p. 285.
- 27 Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois*, op. cit., p. 119.
- 28 LB-0569 (nota suelta sin fecha, c. 1965).

Todas las citas marcadas como “LB” o “LBD” refieren a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

---

XV. *Fillette*, 1968  
Niñita

Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore / VAGA, NYC





LB



## Más allá del retorno de lo reprimido: el arte infraterreno de Louise Bourgeois

Paul Verhaeghe y Julie de Ganck

Puesto que los miedos del pasado tenían conexión con las funciones corporales, reaparecían a través del cuerpo. Para mí la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura.<sup>1\*</sup>

El hombre llegó a ser hombre cuando hizo arte; no artefactos –tengámoslo en cuenta–, como señala la propia Louise Bourgeois.<sup>2</sup> Dado que carecemos de una piedra de toque final, toda interpretación tiene carácter especulativo, y repetidamente Lacan nos advierte: “Cuidense de comprender”. El período en que todo objeto alargado se interpretaba como falo y toda abertura como vagina no ha quedado tan atrás. ¿Cómo podemos entender la relación entre el arte y el artista, entre el arte y el amante del arte, sin caer en ready-mades psicológicos? El hecho de que Louise Bourgeois tuviera casi de por vida una relación con el psicoanálisis no facilita las cosas. Al contrario: toda artista mujer que se pasee por Nueva York con un falo desmedido bajo el brazo está clamando por atención psicoanalítica. Y si bautiza la pieza con el título de *Fillette* (Niñita, 1968, im. XV), no menos inevitable es la interpretación feminista, y con buenas razones. No sorprende que la cantidad de escritos sobre Bourgeois sea equiparable a la amplitud de su obra. Para coronar todo esto, escritora prodigiosa como era, a lo largo de sus muchas noches de insomnio ella misma produjo diarios e innumerables notas sueltas, en un intento a veces desesperado de dar palabras e imágenes a lo que la obsesionaba.<sup>3</sup>

Junto con otros dos empeños típicamente humanos, la religión y la ciencia, el arte da testimonio de la esencia del hombre. Diferentes como pueden ser, los tres comparten una meta y una actitud: controlar la naturaleza impredecible –la madre naturaleza– por medio de un sistema simbólico. En primer lugar, consecuentemente, esto significa que el hombre ya no es parte de la naturaleza; en segundo lugar, que el uso de símbolos –sean religiosos (lápidas, campanas), científicos (fórmulas) o artísticos– nos brinda un poder mayormente ilusorio sobre lo que Lacan llama lo Real. Ciertas zonas de lo real se muestran particularmente díscolas y obstinadas, con lo que debemos tratar una y otra vez de dominarlas sin gran esperanza de producir una respuesta definitiva: el nacimiento y la muerte, el sexo y la maternidad; en breve, las zonas que pertenecen al cuerpo. Bourgeois lo dice muy adecuadamente: “*Toujours sur le métier replace ton ouvrage*” (“*Hacer rehacer y deshacer tu obra sin cesar*”).<sup>4</sup> Como provenía de una familia dedicada a la actividad textil, probablemente sabía mejor que Boileau de qué estaba hablando. Y todo esto nos lleva a la cuestión personal: ¿qué partes de lo Real eran especialmente provocativas para Louise? Para responder a esta pregunta es pertinente hacer una rápida reseña de su vida.

### Un complejo de Edipo de manual

Nacida en París el día de Navidad de 1911, segunda hija,<sup>5</sup> tenía tres años cuando el padre fue reclutado para la Primera Guerra Mundial y tuvo que dejar la casa. Desesperada, la madre siguió a su marido por varios destinos en Francia, llevando con ella solamente a Louise. Cuando terminó la guerra retomaron en Antony el trabajo de restaurar tapices antiguos: Louise se “especializó” en restaurar pies.<sup>6</sup> Cuando tenía once años, el padre introdujo en la casa una institutriz inglesa, Sadie, para que enseñara inglés a los niños y satisficiera las necesidades sexuales de él.<sup>7</sup> Por

Traducción: Marcelo Cohen

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 130

entonces, en parte para complacer al padre, Louise se ocupó de cuidar a su madre, Josephine, que después de la guerra había contraído la gripe española. La madre murió en 1932. Como Louise no encontró en sus estudios de geometría la certeza que estaba buscando, los cambió por el arte; su maestro favorito fue Léger. En 1938 vivía en París, y trabajaba en la galería familiar de tapices del bulevar Saint-Germain-des-Prés, cuando conoció a Robert Goldwater.<sup>8</sup> El mismo año se casaron y partieron a Nueva York. En 1939 la pareja adoptó un niño y en 1940 y 1941 Louise dio a luz dos varones. Dado que Robert era profesor de historia del arte, compartían la escena artística. Louise se pasaba el tiempo pintando, dibujando y esculpiendo; en 1945 hizo su primera exposición de pinturas en la galería Bertha Schaefer, a la que en 1947 siguió otra en la galería Norlyst. En 1949, 1950 y 1953 expuso esculturas en la galería Peridot. Como Robert obtuvo una beca Fulbright, la familia Goldwater vivió en París entre 1950 y 1951; en abril de ese año, la muerte del padre de Louise desató un complicado proceso de duelo que abarcaría años. Los diarios de esta época desbordan de angustia y depresión, de ira, culpa y sentimientos de abandono. Al volver de Francia, tras un breve período de consulta con un psiquiatra renombrado, Leonard Cammer, Louise empezó a psicoanalizarse con Henry Lowenfeld. En los diarios hay frecuentes referencias a la teoría psicoanalítica en general (“Freud y Lacan no hicieron nada por el artista; tocaban a la puerta equivocada”<sup>9</sup>) y en particular a la privilegiada relación del artista con el inconsciente (“El artista recibe un don [...] Es la capacidad ir derecho a las percepciones más profundas del inconsciente sorteando de inmediato la conciencia”<sup>10</sup>).<sup>11</sup> El 11 de junio menciona la fundación de la Société Psychanalytique de París y anota los nombres y direcciones de todos los miembros.<sup>12</sup> En la década de 1970 llegó a ser un modelo de comportamiento feminista, aunque el papel no le interesaba en especial (“El feminismo me ha tomado como modelo de madre. Me fastidia. No me interesa ser madre. Todavía soy una chica que trata de entenderse”<sup>13</sup>). Durante este período su productividad superó con mucho el moderado éxito que estaba cosechando.<sup>14</sup> En 1973 murió su marido. Ella siguió llenando de trabajos la casa de Chelsea, y a partir de 1980 su taller de Brooklyn. La magnitud y la calidad de su obra fueron descubiertas a fines de la década de los 70 por Deborah Wye y Jerry Gorovoy. En 1982 Wye organizó una retrospectiva en el MoMA. Gorovoy se quedó junto a Louise como asistente personal: en palabras de ella, su “eminencia gris”. En su séptima década de vida se la reconoció como una de las principales artistas del mundo. Murió el último día de mayo de 2010 a la edad de 98 años.

Es obvio que en la biografía de Bourgeois hay varios puntos salientes. Probablemente el perpetuo miedo al abandono comenzó como espejo de la angustia de la madre cuando el padre partió a la guerra y madre e hija lo siguieron de un campamento a otro; hay una foto de la pequeña Louise frente al hospital donde su padre se recuperaba de una herida. Es fácil figurarse cómo percibió una niña de tres años la desesperación de la madre por la suerte de su esposo, sobre todo habiendo sido la elegida para acompañarla. Que pocos años más tarde ese hombre introdujera una amante en la casa no hizo sino fortalecer la ambivalencia: él había vuelto a abandonar a su *maman*. Además, como para aumentar la angustia de Louise, el padre siempre estaba en viaje de negocios. Como mujer, por otra parte, nunca estuvo a la altura que el padre requería. Un mes después de la muerte de él, Louise anota: “Él quería / que yo pareciera una *zorra*. Yo quería parecer todo lo contrario de una *zorra* / o sea estudiante o mujer independiente o artista o santa”.<sup>15</sup> Al padre ni le gustaba que ella se hiciera artista –lo consideraba pretencioso– ni creía que necesitase mucha educación. Quería que se casase y la atildaba para que llevara adelante el negocio familiar. La obra de Louise no le parecía suficientemente buena; nunca se tomó su arte en serio. En consecuencia a ella le costaba considerarlo arte y los diarios están llenos de dudas y cólera. No

extraña que se marchara a los Estados Unidos, casada con un hombre que una y otra vez describió como lo opuesto a su padre.

Sin duda la revelación psicoanalítica está en el episodio de la mandarina. Para entretener a los comensales que invitaba, el padre solía dibujar una alargada figura femenina en una mandarina, la cortaba por la silueta y la pelaba. Cuando llegaba al ombligo de la fruta, entre las piernas de la figura asomaba el centro blanco como si fuera un pene. “Bueno, perdonenme si mi hija no exhibe una belleza como esta”,<sup>16</sup> decía. Podemos imaginar con qué sonrisa Lowenfeld le explicó a Louise el concepto de envidia de pene, sobre todo cuando ella añadió que había superado el trauma mediante un sueño que contenía una clásica escena simbólica: “Él hacía ese chiste y entonces se le caían los ojos en la mesa y se los zampaba el gato. Yo estaba vengada”.<sup>17</sup> ¡Castración! Súmese a esto la historia de la amante Sadie, que en 1983, en una presentación en el MoMA titulada *Partial Recall* (Recuerdo parcial), Bourgeois ilustró con diapositivas, y se tendrá algo así como un complejo de Edipo de manual.

### **Más allá de la interpretación**

Está claro que la vida de Bourgeois en general y estos hitos en particular explican parte de su obra. Basándose en escritos o afirmaciones suyas es posible avanzar una serie de interpretaciones. Pero, por muy instructivas que sean esas lecturas, nuestra tesis es exactamente la contraria: la mayor parte –y en nuestra opinión la mejor– del arte de Bourgeois no se puede interpretar. En términos gruesos, esto concierne a la obra que va de 1960 a 1980, y que por razones que se explicarán más adelante llamamos infraterrena o subterránea. La imposibilidad no reside en una falta de material biográfico –como veremos, también se pueden vincular los trabajos de Bourgeois en ese período a hechos particulares de su vida–, sino que se relaciona con la calidad inherente de las obras, que desbordan el canon interpretativo habitual y van más allá de cualquier meollo narrativo. Más aún: son un intento casi desesperado de dar forma y representación a lo que está más allá de la interpretación.

Louise era muy consciente de esta cualidad y en varias ocasiones alude a ella. En una respuesta a Christiane Meyer-Thoss dice que se enorgullece de perturbar “el sueño del material”; y añade: “yo capto los sueños de los materiales, aunque no de manera narrativa ni de manera simbólica”.<sup>18</sup> Una larga nota fechada “9/5/90” discute su enamoramiento de un primo durante la adolescencia y la prohibición del padre, la lucha de Lacan con el psicoanálisis y los hombres judíos y su amor por las mujeres judías. Como caído del cielo aparece el siguiente párrafo:

“La instrucción ilustra la teatralidad. Bachelard empieza por una palabra, no por una emoción, o un accidente o un problema. Yo empiezo por un problema [...] comprometida profundamente con el tema, no por los libros sino por experiencia propia. No por la jerga de los escritores o de un maestro, sino por mi propia y desafortunada experiencia. Puede ser idiosincrasia, pero no es instrucción. Es metafórico”.<sup>19</sup> Nosotros no diríamos metafórico, sin embargo, sino “fórico”, es decir, que carga, que asume, como necesaria fase primera antes de que las partes tangentes de lo Real pasen por un proceso metafórico que las hará menos insoportables y las introducirá en los siempre esquivos reinos del significado de modo que podamos diluir nuestras angustias. El desarrollo edípico es la elaboración final, y por eso tan tranquilizadora, de las pulsiones originales de vida y muerte.

Un acceso tan directo es raro, y no es asunto de elección. Al contrario, la obra infraterrena de Bourgeois puede entenderse literalmente como intento de mantener el juicio (“el arte es una garantía de cordura”<sup>20</sup>), cuando la otra alternativa probablemente sea un brote psicótico. Los diarios muestran que la muerte del padre provocó un complicado proceso de duelo; calificarlo como depresión

sería simplificar demasiado. Freud habla de *Trauerarbeit*, trabajo de duelo, y lo equipara con el *analytische Arbeit*, el trabajo que emprende quien se analiza. En ambos casos, a medida que se extirpan las capas identificatorias que constituyen el ego, debido a la pérdida literal de un ser querido (duelo amoroso) o de la función protectora de la identificación (análisis),<sup>21</sup> la identidad es reconstruida.

Nuestra hipótesis es que una combinación de las dos cosas –entrar en análisis a causa de un duelo complejo– desvió forzosamente a Louise de la estructura edípica normal, por medio del nivel pre-edípico, hacia un enfrentamiento con lo Real como médula del inconsciente. En palabras de Lacan: “Es algo que nos viene de las necesidades estructurales, algo humilde, nacido en el nivel de los encuentros más bajos y de la multitud parlante que nos precede [...]”.<sup>22</sup> La obra que resultó de esto *no* es un retorno de lo reprimido; es un intento siempre desesperado de recordar lo que nunca puede recordarse para poder al fin olvidarlo.

### Una lectura clásica: amor y traición

Antes y hasta cierto punto después de este enfrentamiento, la obra de Bourgeois se puede leer por la vía del canon clásico. Sobre todo si hablamos de la obra anterior a la década de 1950, cuando pugnaba por llegar a un acuerdo con su posición de expatriada, mujer, madre y artista femenina. Los diarios reflejan las alegrías y desdichas esperables. Louise no se lleva muy bien con la suegra; discute con el marido y dos días después se arrepiente mucho. El 19 de julio de 1940 anota: “Moraleja - nunca te enfurezcas con / alguien; si pasa, no lo muestres /, educación no es una palabra vana / *méfie toi - de la colère c'est le pire ennemi* [desconfía de tu cólera es el peor enemigo]”.<sup>23</sup> Sus repentinos estallidos de furia serán toda la vida un problema. Hay una añoranza que se refleja tanto en *Personages* como en *Femmes Maisons* (Mujeres casas, figs. 2 y 3). Las esculturas presentan figuras de pie, sin fijación, que es posible apoyar en la pared y llevar de un lado a otro; Jerry Gorovoy nos cuenta que algunas tenían manija. Treinta años más tarde opta por lo contrario: “una escultura tiene que mantenerse en pie”.<sup>24</sup> En el 2001, en una reseña para el *New York Times*, Grace Glueck las describe muy apropiadamente como “enigmáticos tótems de tamaño humano”;<sup>25</sup> probablemente expresen la nostalgia de Bourgeois por los seres que deliberadamente había dejado atrás. En los dibujos aparecen mujeres cuya cabeza es una casa o un edificio, mezclados recuerdos de su hogar en Choisy y los rascacielos de Nueva York. Al mismo tiempo la casa es un símbolo clásico de la madre, mientras que el cuerpo, por lo general desnudo, manifiesta el erotismo femenino. Maternidad y sexo es siempre una combinación imposible.

A partir de 1942 hay regularmente entradas que tratan de la obra, en alternancia con preocupaciones por los hijos y la casa. El diario de 1947 da testimonio de la lucha por el reconocimiento. El 18 de diciembre Bourgeois anota (en francés):

*Nota para futuros días sombríos – / desde la exposición no había trabajado / (días sombríos) de repente esta tarde / se alzó el velo de sombras / y en vez de perder / tiempo y llegar tarde he dado / un paso adelante - conseguido tener fe / y no tratar de hacer demasiado”.<sup>26</sup>*

La extraña mezcla de independencia feroz, ruego de aprobación, falta de confianza en la obra y reacción depresiva al éxito no decaerá a lo largo de toda su vida. El rastro puede seguirse hasta su origen en la situación familiar, hasta un padre que no la tomaba en serio, la hermana y la rivalidad edípica, intensificada por la presencia de la amante/institutriz.<sup>27</sup>

El tema siempre complejo del amor y la traición queda confirmado en dos textos que Bourgeois escribió en 1947. *He Disappeared into Complete Silence* (Desapareció en el silencio total, fig. 4) está acompañado de nueve grabados, pero el vínculo entre palabras e imágenes es laxo.<sup>28</sup> El puritano fue dejado de lado por cincuenta años antes de volverse un libro de arte coloreado a mano, con imágenes arquitectónicas purificadas. El primer texto incluye nueve escenas no relacionadas describiendo el fallo del amor y la comunicación. El segundo, cuenta la historia de un hombre “puro y perfecto como el cielo de Nueva York”. Los problemas empiezan cuando entra en escena una mujer –“una mujer sin gusto para la diversión”– que se enamora de él. Algo se da entre los dos, y luego sobreviene “el silencio de los completamente muertos”. Más tarde el hombre muere y todo el mundo llora. Cabe leer estas historias como un *roman à clef*. El año anterior a la muerte del padre, el diario da testimonio de una serie de crisis familiares, probablemente a causa del amor de Louise por Alfred Barr. El 11 de enero de 1950 leemos: “mi enamoramiento desesperado / del imposible A.B. coincide / con una depresión profunda”.<sup>29</sup> La rivalidad con la hermana y la competencia edípica vuelven a aparecer en una nota fechada el “12 de febrero de 1959”, que da una visión esquemática de la constelación familiar originaria y contiene la primera referencia a Sadie. En traducción del francés:

*Los mayores A y B y C Padres y niñera / los pequeños a b c Henriette Louise Pierre / Sadie es Henriette y Pierre / rival realmente exitosa y mujer / el importante es Pierre, exitoso y / varón mi agresividad le hizo una zancadilla / Henriette fracasada y mujer y despreciada / mi madre exitosa y mujer / todo el día fluctuación – / el viaje cada hora más caótico / camino caótico y sinuoso / ángulos de defracción [sic].*<sup>30</sup> Obviamente su hermana Henriette no podía competir con ella y Louise venció a Pierre, el hermano, único rival que quedaba como Sadie, porque al parecer la madre es una figura independiente. Probablemente la mejor versión de la constelación familiar originaria y los sentimientos que evocaba es *Quarantania* (1947).

Todo esto avala una lectura clásica; a saber, la infancia desdichada –la Gran Guerra, el padre mujeriego, una madre–empresaria exitosa, rivalidad entre hermanos, falta de reconocimiento y de amor– como mina de oro y base para los posteriores conflictos interiores de Louise entre maternidad y feminidad y sus esfuerzos como artista en un mundo dominado por hombres. Es harto notable que ella parezca rechazar esta lectura de su obra; tal es al menos el mensaje que transmite en la entrevista con Donald Kuspit.<sup>31</sup> Notable porque hasta cierto punto la interpretación clásica es cierta. En términos generales, muchas obras de arte tienen un carácter consolador, en la medida en que reconocemos en ellas tribulaciones y penas propias presentadas en formas que nosotros mismos somos incapaces de producir. En sus muchas variantes, el patrón edípico todavía resiste como fondo explicativo.

El asunto con la estructura edípica es que nos mantiene eternamente ocupados porque hace fracasar todas las relaciones románticas y sexuales. Ocupados como estamos, no necesitamos enfrentar lo que hay debajo. El patrón clásico entraña una división de roles: el hombre/padre encarna la ley y la prohibición (del incesto), la madre es el primer objeto amoroso, e ícono idealizado de ternura, y los hijos compiten por la atención de uno de los padres, él o ella, mientras albergan secretos deseos de muerte por el otro. En la realidad cotidiana, sin embargo, ningún hombre es capaz de estar a la altura de su función paterna y las más de las veces transgrede las reglas que supuestamente representa. La maternidad es la tapa sellada de un volcán de pasión y erotismo de una violencia difícil de ocultar. Los hijos re–encarnan estas duplicidades sin tener conciencia. *The Blind Leading the Blind* (Ciegos que guían ciegos) no es un mal título para esta danza macabra que tiene lugar sobre la mesa edípica.

### Lo que está debajo: madre y cuerpo

Lacan corrigió severamente el patrón clásico,<sup>32</sup> y creemos que la corrección habría hecho muy feliz a Louise Bourgeois. No es tanto que el esquema edípico y sus consecuencias sean erróneos, como que el conflicto edípico no constituye de por sí y en sí un problema. Al contrario: aporta una solución para una amenaza subyacente. Mientras podamos seguir concentrados en nuestra(s) relación(es) románticas y/o sexuales nunca del todo satisfactorias, no tendremos que enfrentarnos con un peligro más fundamental. El esquema edípico es una construcción social, una invención por la cual nos convencemos de encontrarnos frente a reglas y prohibiciones más o menos arbitrarias que podríamos superar. No las superamos nunca, y por una buena razón: debajo de ellas hay un reino más amenazador, un reino para el cual no alcanzan las palabras. La amenaza está relacionada con la madre pre-edípica, que aparece en pesadillas y delirios psicóticos como diosa de doble sentido: habiendo engendrado el hijo, puede volver a engullirlo. Para Lacan, incluso esta amenaza es una construcción secundaria, porque cubre el horror que nos causa enfrentar lo Real del cuerpo y su goce en los bordes de lo literalmente impensable.

Es cuestión de justicia histórica que los primeros atisbos de este reino los encontremos en la cultura que nos legó el complejo de Edipo. En términos amplios, las tragedias griegas describen una evolución que se extiende de Penteo a Orestes, con Edipo en medio. Orestes escapa porque se instaura la Ley: el tribunal de Atenas lo absuelve del cargo de matricidio (dado que Clitemnestra mató a Agamenón, el padre de él). El destino de Edipo está sellado pese a sus esfuerzos y a causa de ellos. Penteo no tiene posibilidad alguna: lo descubren espiando a las mujeres mientras llevan a cabo los ritos báquicos secretos que no se permite ver a ningún hombre. Horas después Ágave entra tambaleándose en el patio del palacio, todavía en éxtasis, llevando en las manos ensangrentadas una cabeza. Se regocija y canta: bajo la influencia de Baco, junto con sus hermanas, ha cazado un animal salvaje, no con una red, no con flechas, sino con las manos. Lo acorralaron y con uñas y dientes, entre gritos y aullidos, lo despedazaron; ahora viene a mostrar el trofeo. La cabeza es la de Penteo, su hijo. La historia es la de *Las bacantes*, y la escena es una de las más truculentas de las tragedias que nos han llegado.

El amor *real* es amor que devora. ¿Quiere decir esto que la amada madre esconde una criatura peligrosa que espera la ocasión de re-incorporar a su retoño? Nada costaría argumentar que la obra de Bourgeois invita a interpretarla así, sobre todo si se trata de las arañas-*maman*. En casi todas las culturas abundan cuentos fantásticos que nos previenen de brujas y madrastras que hacen de sus hijos un banquete, y la lectura post-freudiana del período edípico trata básicamente de quién se come a quién. Este es el segundo nivel, situado inmediatamente por debajo del edípico que nos protege de la recaída. El peligro pre-edípico está asociado a la madre y el cuerpo; la protección edípica al padre y la ley.

En el caso de Louise la protección era precaria. El padre no la respaldó en la identidad de mujer y artista, y así instaló una incertidumbre siempre al acecho. Al morir él, ella también desapareció: como nos cuenta su hijo Jean-Louis, literalmente estuvo años sin levantarse de la cama.<sup>33</sup> Entre 1951 y 1953 los diarios acumulan depresión, cólera y angustia. La madre aparece en pesadillas en que Louise busca ayuda en su esposo, su padre o su analista aunque ninguno es capaz de ayudarla. El 3 de diciembre de 1951 anota que está volviendo la angustia infantil, junto con el recuerdo de que el padre enseñaba a los niños a no tener miedo obligándolos a salir a la oscuridad. La noche siguiente tiene una pesadilla que anota a las 7 de la tarde: "Día muy muy cansador por culpa de ese sueño. / El sueño con mi madre fue espantoso". Empieza con la idea de que va a descubrir algo aterrador mientras sueña y que el significado tiene que captarlo

Robert, su marido; el orden simbólico y la ley residen en el hombre/padre. Cuando se abren las apuestas, no hay ningún hombre a la altura de esta tarea; el padre la defrauda; pese a todo lo que grita, no consigue que él la ayude:

[...] ahí lo tienes, agárralo. Está todo / dispuesto. la *angustia* es horrible. y ya viene: es mi madre / yo grito ven ven y aporreo a Robert eh se está yendo. y él no / se despierta. Luego en un esfuerzo / superhumano sabiendo que él no contesta / la llamo y otra vez trato de llegar a ella, y de repente alcanzo un clímax / y satisfacción en un largo beso. Me sorprende ver que quería / eso. y ella me deja en la boca un objeto como una almendra. que tenía / en la boca. Lo saco con los dedos y pienso que es raro, / noto que no se mueve. También noto que es tan duro / que resiste incluso la presión de la uña de mi pulgar. es más duro que el jabón / pienso que el mármol es más duro. Después lo quiero dejar aparte para examinarlo. / Quizá no es la verdad pero puede ser una forma de verdad, / sabes tan poco, tienes que probar todo lo posible para aprender a leer / a tu alrededor. En un nivel por encima de mamá y de la almendra. Me preocupa / que R. no oiga ni responda la señal. Voy a perder mi / verdad. Ahora que la sujeto, voy a perderla. Otra vez lo golpeo / en el pecho chillando: *maman, maman* [...]<sup>34</sup>

Interpretar este sueño sin las asociaciones de la soñante es imposible. Con todo, es bastante evidente que el hombre/marido no sirve de gran ayuda y que la madre está asociada con el horror y el clímax, una combinación que Lacan captura en la noción de goce. Dicho en general, justamente la asociación entre maternidad y goce explica nuestras angustias atávicas por las mujeres y la agresividad contra ellas. Las vemos regresar en otra pesadilla, fechada el 4 de noviembre de 1953. Louise ha intentado infructuosamente ayudar al padre cuando de pronto surge la siguiente escena:

tres cuartas partes del balde están llenas de / un líquido rosa sanguinolento un poco / gelatinoso / cuando me fijo mejor veo un cerebro entero flotando / y me despierto horrorizada / pensando Lo que mi madre / puso ahí es mi cuerpo; / entonces ella me llama en voz alta / y dice 'Louise, sabes / que ese baúl rojo tuyo / que está en el compartimiento / del equipaje tiene agujeros'.<sup>35</sup>

Estos sueños ilustran el dolor y el placer que se dan en el nivel pre-edípico, donde la madre y la niña están condenadas una a la otra por las interacciones del cuidado primario. Es un nivel que precede a la sexualidad genital e incluso a la diferenciación genérica como tal; en las interacciones con el Otro/madre primario sólo cuenta el cuerpo con todos sus orificios y contenidos. A partir de este período el goce y su prohibición están inevitablemente ligados a la madre, junto con la consiguiente agresión. El padre/hombre no es tampoco una ayuda. Otra pesadilla, fechada el 15 de diciembre de 1954, lo expresa con mucha claridad (en traducción del francés): "[...] L. [Lowenfeld, su analista] acaba de venir / a visitarme aquí, no puedo prestarle mucha / atención porque se está desbordando / el inodoro -. Alain [su hijo] no sabe / arreglarlo. Robt. [su marido] / está en la tienda y no puede estar en todo". También hay insectos "*demasiados incluso para tratar de machacarlos*". El sueño termina con Louise espiando por el agujero de una cerradura: "[...] *de golpe aparece / un brazo poderoso que me agarra / la muñeca. El shock es / tan brusco que siento / un terror mortal. me despierto*".<sup>36</sup>

### **Arte infraterreno**

En el intento de representar lo impensable fracasan hasta las pesadillas; nos despertamos antes del enfrentamiento final con lo que es literalmente insoñado.

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

Como se ha sugerido antes, la mejor denominación para su obra del período que tratamos (en términos amplios incubada en la década de 1950 y producida mayormente en las de 1960 y 1970), es *infraterrena*. Sería útil la palabra *ctónico*, que derivaría del griego como la inglesa *chtonic* y significa “perteneciente a la tierra, subterráneo”, pero en español no existe. El arte infraterreno debe distinguirse de y contraponerse al arte edípico, que de un modo u otro es siempre un procesamiento sexo-genital y relacional de esas fuerzas originalmente indiferenciadas y más angustiantes. En las obras infraterrenas no hay casi un procesamiento de esta índole, como muestran las diferentes versiones de *Soft Landscape* (Paisaje blando, 1963-1967, fig. 24), *Portrait* (Retrato, 1963), *Lair* (Guarida, 1963, fig. 13), *Amoeba* (Ameba, 1963-1965, fig. 23), *Le Regard* (La mirada, 1966, fig. 25), *Germinal* (1967, fig. 27), *Avenza* (1968-1969), *Cumul* (Cúmulo, 1969) y *Sleep* (Dormir, 1967). En nuestra opinión estas obras no pueden ser interpretadas porque en sí mismas son primeros intentos de interpretar lo que no puede representarse por completo. En palabras de Louise: “No es una imagen lo que busco. Tampoco una idea. Es una emoción que quiero recrear, la emoción de querer algo, dar algo y destruir algo”.<sup>37</sup> Dado que lo infraterreno o “ctónico” precede al tradicional nivel erótico, no sorprende que Louise Bourgeois rechazara las interpretaciones sexuales de su obra.<sup>38</sup> Las interpretaciones tan mecánicas dicen más de los intérpretes que de la obra.<sup>39</sup>

Una vez que estas obras la hubieron provisto de una base más o menos estable, vemos un retorno a los primeros vislumbres de significados compartidos en el nivel pre-edípico, con su ambivalente vínculo entre madre e hija y el inicio de la diferenciación sexual. Esta última queda ilustrada por las distintas versiones de *Janus* y de *Fillette* (Niñita, 1968, im. XV), de *The She-Fox* (La mujer zorro, 1985, im. XVII) y *Nature Study* (Estudio del natural, 1984-2002, fig. 42). El primero aparece en los comentarios a un dibujo (*Sin título*, 1986) de una gran cizalla con una igual pero más pequeña entre las patas, ligadas por un cordón umbilical. Bourgeois nos dice que la tijera grande es la madre, y ella la chiquita. “No me importaba que ella fuera un monstruoso instrumento para cortar. Me gustaba como era: muy peligrosa.”<sup>40</sup> Diez años más tarde, el proyecto araña (1885-1997) o *Maman* avala el retorno al nivel pre-edípico a partir del horroroso encuentro con lo Real. En la parte 9 del film *The Spider, the Mistress and the Tangerine* (*La araña, la amante y la mandarina*), Louise cuenta que la araña es su madre y una oda a su madre. “representa una reconciliación”, dice mientras, dando vueltas alrededor de la araña, pellizca y golpea las patas (“pueden agarrar mucho”). La banda sonora de Laurie Anderson –“sujétame pues, mamá, con tus largos brazos, tus brazos automáticos [...]”– añade a la obra un matiz espeluznante.



Tras el regreso de las fronteras de lo Real, a través del escenario pre-edípico, al nivel de la normalidad –el escenario edípico de la sexualidad y las relaciones de género– la calidad de la obra de Bourgeois es mucho más alta que la de antes de los 50; enfrentarse con el filo de la locura le resultó sumamente fructífero. Varias piezas tardías condensan el nivel edípico y el pre-edípico. De su comentario sobre *The Twosome* (El dúo, 1991) como interpretación de la atracción del adulterio para los elementos masculino y femenino y, a la vez, del esfuerzo de una niña por conquistar la independencia, se desprende que ella era consciente de que estaba condensando.<sup>41</sup> En *Arch of Hysteria* (Arco de histeria, 1993, fig. 46) mezcla deliberadamente los dos géneros, pero ya con un carácter erótico, casi seductor. *Altered States* (Estados alterados, 1992-1994) recupera la pareja, aunque originalmente aún con una mujer/madre dominante. No es este ya el caso en las muchas versiones de *Couple* (Pareja, figs. 50 y 60). Con las distintas versiones de *Red Room* (Cuarto rojo, fig. 47) y *Cells* (Celdas, im. IV), en tanto construcciones imaginarias de recuerdos, fantasías y angustias de infancia en torno al amor y la traición en la intimidad familiar, Bourgeois puede decir verazmente: “He estado en el infierno y he vuelto. Y les digo una cosa: fue fantástico”.<sup>42</sup> Los diarios de comienzos de los 90 también ilustran el regreso; reflejan las angustias de los primeros años, entre ellas el deseo edípico del Padre; traducimos del francés: “[...] *Tengo que ingeniármelas para encontrar un buen padre / un profesor, un erudito, un genio, un médico [...]*”.<sup>43</sup>

### **Conclusión: el arte, más allá de la religión y la ciencia**

Hasta donde sabemos, los humanos son las únicas criaturas que se enfrentan más o menos conscientemente con el hecho de no entender qué los impulsa. Intentamos solucionar esta carencia mediante la religión, la ciencia o el arte, tres diferentes construcciones de lo simbólico concebidas para dominar lo real. La persona religiosa deposita la fe en Dios y, puesto que Dios es la respuesta insondable, obstruye así el acceso a su propia verdad. El hombre o la mujer de ciencia está convencido de que encontrará las Respuestas Últimas en una fórmula a ser descubierta que combinará conocimiento y verdad (y a ser posible un Premio Nobel). Esto empezó con Descartes y no es mera coincidencia que Louise Bourgeois se refiera a él y su solución.<sup>44</sup> En su juventud adulta había acariciado la esperanza de encontrar paz y estabilidad en las matemáticas. Al contrario que la mayoría de los científicos, tuvo el coraje de reconocer que era una esperanza fútil y en busca de un enfrentamiento más personal se volvió hacia el arte: “El día que entendí que además de la euclidiana había otras geometrías, experimenté una decepción aguda. Para mí fue la muerte de un símbolo. [...] La nueva ecuación era el arte”.<sup>45</sup>

En contraste con la ciencia y la religión, el arte es un empeño personal, incluso privado, por llegar a un acuerdo con la condición humana por medio del desesperado intento de producir forma y significado. La manera más fácil de hacerlo es luchar contra las convenciones sexuales y eróticas de la sociedad, lo que da al artista una imagen de rebeldía mientras le permite mantenerse del lado seguro de la barrera. Muy pocos artistas se sienten compelidos a ir más allá; para ellos, cuando se enfrentan con lo real del cuerpo, el arte se vuelve un medio de supervivencia. En el medio se alza la madre, la que da nacimiento, la que concibe y aquella a la que al fin regresamos, la Madre Tierra.<sup>46</sup> Es un hecho de justicia poética que Louise Bourgeois concluyese su trayectoria con guaches rojas de madres embarazadas, y hasta del mismo proceso de parto, identificándose explícitamente, como le dijo a Jerry Gorovoy, con la recién nacida y aun con el feto.<sup>47</sup> Philip Larratt-Smith tiene razón cuando señala que esos dibujos son la imagen especular de las primeras *Femmes-Maisons*: Bourgeois ha cerrado el círculo.<sup>48</sup>

## Notas

- 1 Louise Bourgeois, citado en Meyer-Thoss, Christiane, "Self Expression is Sacred and Fatal: Statements", en *Louise Bourgeois, Designing for Free Fall*, Zurich, Amman Verlag, 1992, p. 195.
- 2 Ver Bourgeois Louise, "Freud's Toys", en *Artforum*, vol. 28, nº 5, enero de 1990, pp. 111-13, reproducido en *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 189.
- 3 El material es de tal magnitud que nos obliga a explicitar cuáles fuentes hemos usado para esta colaboración. Desde el punto de vista psicoanalítico, importa centrarse todo lo posible en lo que produjo la propia Louise Bourgeois. En este sentido, estamos muy agradecidos a Philip Larratt-Smith y el Estudio Louise Bourgeois (LBS, Louis Bourgeois Studio, Nueva York) que permitieron hacerlo así invitando a Paul Verhaeghe a Nueva York y dándole acceso al archivo Bourgeois. Durante una residencia de una semana para investigar, fueron estudiados los diarios de 1940-1942, que cubren los primeros años de la autora en los Estados Unidos y la adopción/el nacimiento de sus hijos; de 1947, (exposición en la galería Norlyst); de 1950-1956 (muerte del padre y período de duelo); y de 1972-1974 (muerte del marido). Los diarios de 1976, 1978, 1980, 1984 y 1986 sólo fueron objeto de una mirada somera. Los de 1992-1994 fueron estudiados tan exhaustivamente como los primeros. También se examinaron los diarios finales, que van de 2001 a 2003. Además de esto, Verhaeghe leyó varios de los llamados "documentos sueltos", una colección de papeles de la artista ordenados y numerados por el LBS. Al final de su estancia, Verhaeghe escuchó a Jerry Gorovoy hablar de su larga experiencia con Louise Bourgeois. Además de todo esto, utilizamos las entrevistas con Bourgeois realizadas por Donald Kuspit (*Bourgeois*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, 1988) y Christiane Meyer-Thoss (1986-1989). Los muchos fragmentos de entrevistas que hay en *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine*, un film dirigido por Marion Cajori y Amei Wallach (2008, Nueva York, Zeitgeist Films, 2009, DVD) también resultaron muy útiles. Y, finalmente, nos sumergimos en la obra todo lo posible.
- 4 LB-0272 (29 de enero de 1958). La cita de Bourgeois hace referencia a un verso de *L'Art poétique* de Boileau: "*Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage*" que se convirtió en un proverbio con el significado de "nada llega alguna vez a ser perfecto". En sus diarios, Bourgeois mezclaba a menudo el francés y el inglés. Entre paréntesis se dan las traducciones y las notas del editor. En las entradas claramente separadas en líneas, cada línea nueva va precedida de /. Las citas de los diarios están indicadas con la referencia LBD.
- 5 En realidad Louise era la menor de tres hermanas. Su hermana mayor, ilegítima, había muerto antes de que ella naciera. La segunda hija era Henriette. Louise también tenía un hermano menor, Pierre.
- 6 A eso de los ocho años Louise obtuvo el cargo de dibujante en el taller de tapices de su abuela. Los domingos y en las vacaciones escolares dibujaba las partes que faltaran en cada tapiz, empezando por los pies. Ver "A Memoir: Louise Bourgeois y Patricia Beckett", en Bernadac y Obrist, op. cit. p. 118.
- 7 Louise sintió esto como una doble traición. No sólo la traicionaba su padre sino también Sadie, que era apenas unos años mayor que ella. Louise había pensado que ella y Sadie iban a ser amigas; pero Sadie la engañó. Ver "Child Abuse: A Project by Louise Bourgeois", en *Artforum* vol. 20, nº 4, diciembre de 1982, pp. 40-7; reproducido en Bernadac y Obrist, op. cit., p. 134.
- 8 Louise Bourgeois transformó parte de la casa del bulevar Saint-Germain en una galería propia, donde vendía grabados y pinturas de Henri Matisse, Pierre Bonnard, Pablo Picasso y otros. Fue en esa galería donde la conoció Robert Goldwater. Ver la carta de septiembre de 1938 a Colette Richarme, en Bernadac y Obrist, op. cit., p. 30.
- 9 Bourgeois, Louise, "Statements", en Meyer-Thoss, op. cit., p. 200.
- 10 Meyer-Thoss, op. cit., p. 119.
- 11 Por entonces Louise se zambulló en literatura psicoanalítica, de Freud a Klein, de Jung a Horney y de Stekel a Rank pasando por muchos otros.
- 12 LBD-1953.
- 13 Cajori y Wallach, op. cit.
- 14 Después de la tercera y última muestra en la galería Peridot, en 1953, no tuvo otra muestra individual hasta 1964; fue en la galería Stable de Nueva York.
- 15 LB-0466 (fecha el jueves 4 de noviembre de 1951, Día de Acción de Gracias).
- 16 Cajori y Wallach, op. cit. Volviendo a contar la anécdota unos cincuenta años más tarde, Louise Bourgeois lloró como ni Jerry Gorovoy la había visto llorar nunca.

Todas las citas marcadas como "LB" o "LBD" refieren a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

- 17 Meyer-Thoss, *op. cit.*
- 18 Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 122.
- 19 En conversación con Jerry Gorovoy (LB-0051). Ver también Cajori y Wallach, *op. cit.*
- 20 LBD-1992 (16 de abril). Ver Kuspit, D. "Louise Bourgeois en psicoanálisis...", p. 33.
- 21 [1917] "Mourning and Melancholia", en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIV, pp. 237-260, James Strachey (ed.), London, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1957. (En español: "Duelo y melancolía" en *Obras completas*, vol. XIV, J. L. Echeverry (ed.), Buenos Aires, Amorrortu.)
- 22 Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, J.A. Miller (ed.), trad. de A. Sheridan, Londres, Penguin Books, 1994, p. 47. (En español: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1997.)
- 23 LBD-1940.
- 24 Meyer-Thoss, *op. cit.* pp. 63 y 69.
- 25 "Art in Review: Louise Bourgeois, 'The Personages'", en *The New York Times*, 27 de abril de 2001, E31.
- 26 LBD-1947.
- 27 Gran parte de la culpa, el sentimiento de falta de mérito y la continua necesidad de reparación proviene de que Louise supiera exactamente qué era lo que quería; a saber, el padre. Como no podía destruir el deseo ni la conciencia de sentirlo, tenía que destruirlo a él; por ejemplo, extendiendo la seducción a otras figuras de atracción paterna (maestros, analistas, el marido y otros). Para una ilustración de esto, ver LBD-1994 (3 de septiembre de 1994).
- 28 Louise Bourgeois les dijo a Deborah Wye y Carol Smith que no relacionaran demasiado estrechamente los grabados con los relatos. Ver *The Prints of Louise Bourgeois*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1994. Tanto *The Puritan* como *He Disappeared into Complete Silence* están incluidos en Meyer-Thoss, *op. cit.*
- 29 LBD-1950.
- 30 LB-0143.
- 31 *Bourgeois*, 1988.
- 32 Paul Verhaeghe, *New Studies of Old Villains*, Nueva York, Other Press, 2009.
- 33 Cajori y Wallach, *op. cit.*
- 34 LB-0454.
- 35 LBD-1953.
- 36 LBD-1954.
- 37 "Statements", Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 194.
- 38 Jerry Gorovoy, en conversación con el autor, julio de 2010.
- 39 En un documental producido por la BBC y dirigido por Jill Nichols (*Imagine... Louise Bourgeois Spider Woman*, 2007), sólo el escultor Antony Gormley propuso una lectura diferente: "[...] ha transformado su dolor en forma [...] es para la angustia, para la angustia, que necesitamos encontrar una forma".
- 40 Citado en Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 133. Dibujo reproducido en la p. 222.
- 41 Ver *Louise Bourgeois*, dirigida por Camille Guichard, París, Terra Luna Films y Centre Georges Pompidou, 1993.
- 42 Afirmación bordada en un pañuelo: Louise Bourgeois, *Untitled (I Have Been to Hell and Back)*, 1996 (Sin título [Fui al infierno y volví]).
- 43 LBD-1994 (3 de septiembre de 1994).
- 44 Meyer-Thoss, *op. cit.*, p. 71.
- 45 Citado en *ibid.*, pp. 53-54; ver también p. 135 y LB-0043 (2 de enero de 1961).
- 46 Freud, Sigmund, *The Theme of the Three Caskets*, in *The Standard Edition*, Vol. XII, p. 291-301.
- 47 Ver Nichols, *op. cit.*
- 48 "Mother Nature", en *Nature Study*, cat. de exhib., Edimburgo, Inverleith House, 2008, p. 4.







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

Donald Kuspit

La línea simbolista revela el impulso de su creador; sus curvas conservan un peso y una torpeza que son la prueba de una lucha por dar forma a la idea propulsora, de un conflicto entre control y expresión, entre conciencia de la forma y conciencia de la emoción. En sus manifestaciones más características las líneas del simbolismo guardan todavía las marcas de la mano del creador y nunca se libran por completo de su presencia. Poseen, en este sentido, algo de la naturaleza de las artes 'primitivas' que los simbolistas admiraban.

Robert Goldwater, *Simbolismo*<sup>1\*</sup>

Su principal interés radica en los fundamentos del carácter y la conducta humanos, considerados violentos y en cierta medida desagradables [...]. Se discute si el primitivismo es un componente esencial de este arte, o si es el resultado de un deseo de alcanzar un máximo de emoción y penetrar hasta la esencia de las cosas. No hay discusión posible en este punto. Como lo demuestra el barroco, el máximo de emoción no siempre fue concebido en términos que implicaran la simplificación formal o la reducción de los medios técnicos. Y como lo demuestra el refinamiento racional del neoclásico, tampoco parece posible alcanzar la esencia de las cosas, penetrándolas, descendiendo, por así decirlo, hasta lo más profundo.

Robert Goldwater, *El primitivismo en el arte moderno*<sup>2</sup>

Para los antiguos griegos, la palabra *symbolon* denotaba un anillo o una moneda rota. El anfitrión guardaba una mitad y le daba al amigo que partía la otra mitad, para que ambos supieran que habían encontrado a un amigo si las dos mitades encajaban perfectamente formando un todo. Más específicamente, la palabra griega *sympallein* significa unir, conectar, reunir partes separadas. Y es esta la función de los símbolos, cualquiera sea el lugar y la forma en que aparezcan. Los símbolos surgen del deseo de alcanzar algo o alguien de otro reino: *alcanzar aquello que es directamente inalcanzable*. Los símbolos señalan algo que está más allá y permiten aprehender una región que no es la del símbolo.

[...] Los ritos mágicos de los primitivos [...] son de naturaleza simbólica.

Su simbolismo se origina en el deseo de atravesar un límite para alcanzar un poder invisible que parece existir en otro reino. Estos símbolos no tienen ninguna relación con la represión (aunque sí con la negación). Nacen de la fe y la esperanza.

Susan K. Deri, *Simbolización y creatividad*<sup>3</sup>

Las enfermedades son sin duda una cuestión importante para la humanidad, en tanto son muchas y nos cabe a todos combatirlas. Pero solo poseemos un conocimiento muy imperfecto del arte de ponerlas a nuestro servicio. Son quizás el material y el estímulo más importante de nuestro pensamiento y nuestra actividad.

Novalis<sup>4</sup>

La comprensión psicoanalítica radica precisamente en el reconocimiento de aquellos temas 'que no podremos olvidar por el resto de nuestras vidas o no hemos podido superar en la vida con éxito.'

George S. Klein, *Teoría psicoanalítica: Una exploración de algunos temas esenciales*<sup>5</sup>

Todas las conexiones son inconscientes.

Louise Bourgeois<sup>6</sup>

Traducción:  
Graciela Speranza

\* Las notas de este ensayo se encuentran en la página 151

---

XVIII. *Cell VII*, 1998 (detalle)  
Celda VII

Cuando alguna vez le preguntaron cuáles habían sido “las mayores pérdidas de su vida”, Louise Bourgeois respondió: “La muerte de mi esposo y la muerte de mi madre. Es por eso que 1932 y 1973 son fechas que no puedo olvidar”.<sup>7</sup> Más adelante, en la misma entrevista, comentando la famosa frase de Sartre “*l'enfer c'est les autres*” [“el infierno son los otros”], quizás con mayor perspicacia psicológica, agrega: “para mí, *l'enfer d'être sans toi*, [el infierno de estar sin ti], la ausencia del Otro”.<sup>8</sup> “El miedo a la pérdida, eso es muy importante para mí [...] La evanescencia es el origen del miedo a la pérdida.” La “evanescencia de los recuerdos” – “recuerdos que aparecen y desaparecen de pronto” – “me molesta”, asegura. Pero “todos los días intento descubrir qué cosas me molestan. De qué me quejo [...]”: los recuerdos, al parecer, la atribulan diariamente, son motivo de queja recurrente, ineludibles por más evanescentes que parezcan. “Trabajo todos los días de mi vida” haciendo arte, aunque hacerlo “me deja exhausta”, lo que sugiere que vérselas con lo que le molesta equivale a vérselas con su obra. En principio, y en efecto, son la misma cosa: ambas tareas son arduas, un trabajo psíquico agotador, psicoanalítico: “Llevo mi psicoanálisis dentro de la obra”.<sup>9</sup>

En ese comentario, Bourgeois reconoce la importancia crucial del psicoanálisis para su vida y para su obra. El psicoanálisis da forma e inspira su arte, que a su vez es inconcebible sin el psicoanálisis y requiere una comprensión psicoanalítica. Bourgeois piensa su arte y se piensa a sí misma en términos psicoanalíticos: el psicoanálisis le dio la convicción y la independencia necesarias para hacer arte convincente e independiente, un arte que, como se ha dicho, escapa a las caracterizaciones conocidas, a pesar de su afinidad con diversas expresiones del arte moderno. Su arte parece sintetizarlas todas en el proceso de encontrar la suya propia, emblemática de su peculiar personalidad, tan difícil de comprender como su obra, si no totalmente incomprensible. El psicoanálisis le dio la audacia y la originalidad necesarias para aventurarse en el inconsciente en busca de su Verdadero Self. Le dio la capacidad creativa para sintetizar estilos incommensurables en figuras singulares y emblemáticas de su Self, aunque hablen en nombre de muchos Otros, verdaderos pilares y cimientos de su arte.

Paradójicamente, Bourgeois y su arte son radicalmente personales porque están arraigados en su relación íntima con los Otros, sobre todo en la relación ineludible que todos tenemos con los miembros de nuestra familia más inmediata, los primeros Otros significativos o los objetos primarios (como los llaman los psicoanalistas) de nuestra vida, que siguen ocupando un papel importante a lo largo de nuestra vida, inconscientemente cuando no conscientemente. El psicoanálisis la ayudó a “realizar” su arte, una suerte de “realización” del psicoanálisis –su arte vuelve “real” el psicoanálisis y el psicoanálisis vuelve su arte “real”– e incluso la ayudó a “realizarse”, es decir, a sentirse real y a vivir realmente, y a sentir que los Otros eran casi “reales” y vivían realmente: tenían que ser “realizados” artísticamente para volverse reales y vivos en forma completa y convincente. Bourgeois era consciente de que el arte no era la vida real, aunque arte y vida eran para ella intercambiables inconscientemente, y por lo tanto no aceptaba del todo la diferencia entre ambos, y trataba de superarla haciendo arte que pareciera más real que la realidad, más esencialmente vivo que la vida misma. “El arte”, dijo alguna vez en una frase muy citada, “es garantía de cordura”<sup>10</sup>, y también el psicoanálisis, de lo que se deduce que no podía vivir sin ellos y los integraba creativamente.

Bourgeois sufría con las reminiscencias, como las histéricas, según la célebre caracterización de Freud, y el psicoanálisis le brindaba alivio a lo que



Freud llamaba el efecto “estrangulador” de los recuerdos en los sentimientos, y le permitía expresarlos en forma artística. Sus recuerdos son sus “documentos” privados, como solía decir, pero su “*memoria está comida por las polillas / llena de agujeros*”<sup>11</sup>, y el psicoanálisis, y su arte psicoanalítico, le permitían zurrir esos agujeros, reponer los sentimientos faltantes, tal como, cuando era una niña, zurría los tapices en el taller familiar: les restauraba su integridad tal como iría a restaurar una aparente integridad para sí misma a través del arte psicoanalítico, intentando encontrar ese sentido de totalidad del que al parecer carecía en la niñez y en la vida cotidiana.

Los recuerdos “vienen-y-van”, entran y salen de la conciencia, provocando y tentando a Bourgeois con lo que representan, dándole presencia a lo que falta en su vida: el Otro, inolvidable y al mismo tiempo posible presa del olvido, sujeto incluso a desaparecer en la memoria. Pero el psicoanálisis, como el arte, le dio a Bourgeois una forma de aceptar la pérdida del Otro y al mismo tiempo conservarlo: al darle una forma simbólica, el Otro se vuelve por siempre memorable, colectiva o universalmente y también en términos personales. Al darle forma simbólica mediante el trabajo psíquico y artístico –tan inseparables para Louise como para Joseph Beuys, que llamaba a sus performances “actividad psicoanalítica”<sup>12</sup>–, la ausencia se vuelve más conmovedora que dolorosa, más soportable que intolerable. “La evanescencia y la estabilidad son la base de algunos de mis sentimientos”<sup>13</sup>, afirma Bourgeois, y su arte psicoanalítico –arte conformado por el psicoanálisis– es una vía para estabilizar los sentimientos y los recuerdos, y así aliviar el miedo al tiempo y a las inevitables pérdidas que trae, y al desvanecimiento del recuerdo del Otro que conlleva su muerte.

El Otro contamina los símbolos personales más íntimos de Bourgeois, como su pelo, quizás el más notorio. Su línea es como un pelo –un hilo “modelado” con un pelo– y por lo tanto expresa sus sentimientos más personales, si no inconscientes. Las líneas individuales parecen serpentear irregularmente, impulsivamente, pero a menudo se reúnen, a veces en estructuras muy características que semejan telarañas, versiones perversamente naturalistas de abstracciones excéntricas, otras prolijamente entrelazadas en interminables espirales, en escaleras caracol, versiones austeramente minimalistas del arte sistémico. La espiral es una telaraña tridimensional y la telaraña es una espiral bidimensional: ambas giran sin cesar, atrapándonos en sus volutas, las volutas del inconsciente de Bourgeois. (La espiral, con sus dos direcciones, intrigaba a Bourgeois: una dirección centrífuga que nos conduce desde el centro a la periferia, y una centrípeta que nos lleva desde la periferia al centro. En cierto sentido, la espiral es una metáfora de la psiquis, que en el modelo topográfico de Freud está doblemente “orientada” hacia adentro y hacia fuera: la psiquis se orienta en espiral hacia adentro, hacia el inconsciente que es su “centro”, y hacia afuera, hacia la conciencia, que es su “periferia”, y crea una interfase con el mundo periférico.)

Aunque aparentemente enfrentadas, la telaraña, con su habitual aire barroco –¿la “excentricidad” de la abstracción excéntrica es expresivamente barroca? ¿Es la erupción repentina de una emoción intensa que desafía al sistema al tiempo que emana de él?–, y la espiral (la escalera caracol de Bourgeois es ingeniosamente “neoclásica” en su refinamiento, su concisión y su armonía) son una y la misma estructura lineal con diferentes formas espaciales. Esa estructura se expande o se contrae –se vuelve tri o bidimensional, espacio completo o segmento plano de espacio– para reflejar los estados de ánimo más extremos de Bourgeois, como un emblema de la escisión de su psiquis. Si

está de buen humor, confiada y controlada, y por lo tanto se siente equilibrada e integrada, la estructura lineal se convierte en escalera, escalera al cielo en el mejor de los casos. Bien manejadas, las líneas parecen estar invisiblemente guiadas por el destino divino, y la estructura transmite un sentimiento de auto-suficiencia. Si está de mal humor, mal dispuesta y perdida, quizás al borde de la depresión o el desequilibrio emocional, a punto de desintegrarse en fragmentos o tan ansiosa que no se reconoce a sí misma, la estructura lineal se convierte en una telaraña deformada, más indicativa de la amenaza de locura –de la desintegración y la pérdida del yo, como si el yo nunca hubiera existido– cuanto más deforme y absurda. Las líneas parecen desencaminadas, potencialmente informes, nihilistas.

*“Los poetas (Baudelaire) / conocen el caos y hablan / de él”,* ha dicho Bourgeois. *“Se puede salir de allí / con un poco de sabiduría / pero hace falta ser / un poco zorro (sonríe).”*<sup>14</sup> La telaraña tiende al caos y la espiral es una forma inteligente de controlarlo, codificando el colapso en el caos con la forma grácil, digamos, de una espiral de ADN. “El ADN”, dice el diccionario, “es una molécula de ácido nucleico extremadamente larga, de doble cadena, dispuesta como una doble hélice, componente principal del cromosoma y portadora de los genes en segmentos de sus hebras”. Nuestros genes pueden tendernos una trampa o beneficiarnos. Los escalones son los genes de la escalera; pueden hacernos trastabillar y caer, o llevarnos hasta el final de la escalera, donde podemos mirar el mundo, solos, desde arriba, como si fuéramos superiores. Por más anchas que sean al pie, solo hay lugar para uno en las espirales de Bourgeois, sobre todo en las escaleras caracol, pero también en sus escaleras rectas: son escaleras regias, como lo sugiere su monumentalidad intrínseca, y confirman que Bourgeois, por más frágil que parezca, se ve a sí misma como un personaje de la realeza.

La doble hélice de la espiral de Bourgeois simboliza el centro o el núcleo vital del Self, mientras que la telaraña parece estar a punto de deshacerse, con sus hilos que se desenvuelven en un caos informe, símbolo del miedo a la locura y la desintegración, la escisión o fragmentación del centro, y con ello la pérdida del dominio de sí, o incluso el respeto de sí, el miedo a estar “al lado de sí” con iras y terrores fútiles, como lo sugieren repetidamente sus notas. Tanto la espiral como la telaraña son símbolos del sí mismo, centralizados, pero el “sí mismo” simbolizado difiere de los centros. Cuando la espiral, atontada y delirante, gira hacia abajo, hacia el inconsciente y por lo tanto hacia la locura, pierde coherencia y se transforma en una telaraña que, a pesar de su precaria construcción, sigue haciendo las veces de red de contención, frágil pero apta para sostener a Bourgeois, al menos en la precariedad del instante. Bourgeois parece salvarse en el mismo acto de subvertirse. Pero corteja el riesgo de la locura encaramándose, ambiciosa, en las alas maníacas del arte, disponiéndose a caer en la trampa de un descenso icáreo en la locura. La contradicción, como el psicoanálisis, está hábilmente incorporada a sus obras y es el núcleo formal de su estética.

El arte de Bourgeois oscila entre lo regular y lo irregular, lo lógico y lo ilógico, lo matemáticamente correcto y lo artísticamente excéntrico, por más convincentemente que integre los opuestos. Recordemos que Bourgeois empezó su carrera estudiando matemáticas en la Sorbona y eventualmente abandonó las matemáticas para estudiar artes en la Escuela de Bellas Artes, quizás la primera expresión “sublimada” de la escisión primordial de su psiquis. Nunca olvidó las matemáticas, y creó obras que parecen matemáticamente precisas en su absurdo, reconciliando así lo aparentemente irreconciliable –las mate-

máticas y el arte–, con ambición comparable a la de algunos renacentistas italianos.<sup>15</sup> Pero a diferencia de los renacentistas italianos para quienes el arte era una imitación consciente y un estudio analítico de la naturaleza observada o la realidad exterior, cuya forma derivaba del conocimiento del arte clásico de la antigüedad, para Bourgeois, una simbolista moderna (y una expresionista y una surrealista, ambos movimientos de filiación simbolista), el arte era una imitación autoconsciente y un estudio psicoanalítico de la naturaleza interior, observada mediante la introspección, la exploración y la expresión del inconsciente, con la guía de un psicoanalista “clásicamente” entrenado, una suerte de Virgilio freudiano capaz de guiar a la Bourgeois-Dante, y mantenerla a salvo de los peligros del infierno y el purgatorio.

El pelo era la cuerda a la que aferrarse en sus recorridos por el inconsciente. Como ella misma, al parecer, muchas de sus obras penden de un hilo, de un pelo. En una imagen el pelo de una figura femenina crece en las patas de la araña, y nos recuerda que las arañas segregan unos hilos pilosos muy finos para hacer sus telarañas, y que por lo tanto Bourgeois se consideraba una araña, como queda simbólicamente claro en sus esculturas de arañas gigantes. Para ella la artista es una araña hembra que arteramente teje telarañas, a veces más crudas, a veces más elegantes, para atrapar al espectador masculino y devorarlo, como un insecto muerto. (Algunas arañas hembras de gran tamaño se comen al macho después de copular con él.) Pero el pelo es también el cordón umbilical que la une a la madre, y nos recuerda que Bourgeois nunca lo cortó completamente. (¿Alguna vez se cortó el pelo, que era sin duda motivo de orgullo y alegría, y también, como ella misma sugiere, un velo para ocultarse? Tienta preguntarse si no habrá soñado alguna vez con ser una Lady Godiva, que sorprende a los hombres con la larga cabellera que cae sobre el cuerpo desnudo, y quizás sobre todo con la audacia de tomar su propio camino insumiso, subversivo. Su cabellera, sin duda, llamaba mucho la atención.)

Para Bourgeois el pene era el cordón umbilical con el padre, una especie de hilo-cuerda que se atrevió a cortar, aunque no completamente, porque continuó obsesionándola y fascinándola durante toda su vida y en todo su arte, tanto en su realidad física como en su naturaleza simbólica, como se desprende de las notas de sus diarios y de su obra. Puede haber castrado al padre en sus fantasías –y también a su esposo, y más tarde a su psicoanalista, ambos padres sustitutos (aunque ninguno de los dos haya podido ocupar el lugar del padre cabalmente ni ser su equivalente sexual)– pero siguió unida a él, y también a su madre, con un hilo inquebrantable, por más fino que pareciera por momentos. Su reiterado deseo de castrar a los hombres puede simbolizar la ansiedad por separación. El arte de Bourgeois posee una gran riqueza metafórica –una metáfora es una estructura simbólica que reúne elementos que no tienen relación entre sí en el sentido usual pero encuentran un sentido inusual cuando se los reúne– y debe ser entendido como una estructura de símbolos metafóricos. Los símbolos eran su “territorio”<sup>16</sup>, dijo alguna vez, y un símbolo es un puente metafórico entre cosas al parecer irreconciliables, un puente que indica que los sentimientos y los objetos que parecen no tener relación en la conciencia, se conectan en el inconsciente, tal como sugiere Susan Deri.

La estructura lineal de Bourgeois está hecha, en principio, de pelo: hebras de líneas como pelos, a veces elegantemente entretejidas como en muchas de sus escaleras, y a veces bastas, gruesas, sueltas, desenmarañadas, como en muchas de sus telarañas. Las telarañas son por lo general terroríficas, como la cabeza de Medusa, una cabeza monstruosa con serpientes en lugar de pelo y una mirada que petrifica, la Gorgona cuya mirada petrificaba al espec-

tador y cuyo rostro aparecía en el escudo de Atenea como un arma que asusta, intimida y para al enemigo en seco. Desde el punto de vista psicoanalítico, la Gorgona simboliza a la mujer fálica dominante.<sup>17</sup> Bourgeois parece encarnar ese tipo de mujer por momentos y con ciertos estados de ánimo; en la célebre foto de Robert Mapplethorpe en la que lleva y acaricia un falo hecho por ella misma, parece reconocerse en ese tipo, con una amplia sonrisa. (“La mirada es más importante que las palabras”<sup>18</sup>, ha dicho Bourgeois, cabe recordar.) Las escaleras caracol son seductoramente compuestas, como una hermosa cabellera bien peinada, virginalmente puras pero invitantes también, como si nos llamaran a montarlas.

Las estructuras lineales de Bourgeois, cualquiera sean sus dimensiones, son arquitecturas dobles –construcciones abstractas y a la vez representaciones simbólicas, una integración perfecta de sus preocupaciones artísticas “públicas” y sus emociones “privadas”–, una síntesis de arte “objetivo” y expresión “subjetiva”. Son así “posmodernas”, en el sentido de la arquitectura posmoderna,<sup>19</sup> aunque su estética y su vocabulario sean claramente modernos. He aquí la paradoja estética del arte de Bourgeois: por más extravagante y emocional que sea es ingeniosamente puro. La telarañas proliferantes pueden estar al borde de expandirse hasta perder el control y las espirales ceñidas pueden estar totalmente controladas –representan, como ya señalé, los extremos de la locura (más precisamente del miedo a la locura, de perderse en el caos) y la cordura (el autocontrol, la autocontención, la rectitud y la tenacidad)–, pero ambas son construcciones abstractas. Estos opuestos expresivos están contenidos en las estructuras de Bourgeois, pero contruidos con las mismas líneas-pelos, a veces repetidas compulsivamente en un orden aparentemente rígido, a veces conectadas impulsivamente en una estructura flexible. Dispuestas con uniformidad serial o con discontinuidad excéntrica, enrolladas con mayor o menor cuidado, siguen siendo, extrañamente, la misma línea. En una obra temprana como *Rondeau for L* (Rondó para L, 1963, fig. 17), por ejemplo, o en una mucho más tardía, *Insomnia Drawings* (Dibujos de insomnio, 1994-95), se enrollan de modo uniforme y a la vez excéntrico, y llegan al clímax al tiempo que parecen colapsarse. Expresan lo que el psicoanalista Wilfred Bion llama “perspectiva reversible”<sup>20</sup>, como la telaraña y la escalera, inconscientemente similares.

La línea “pilosa” de Bourgeois está siempre en proceso y representa el proceso psicoanalítico –como en el proceso psicoanalítico, su línea psicodinámica cambia de dirección constantemente por más direccionada que parezca–, aunque sea al mismo tiempo uno de los tres elementos abstractos y simbólicos básicos de la forma: el punto, la línea y el plano, cada uno derivado del elemento anterior, más fundamental y mínimo (el plano contiene al punto y a la línea epigenéticamente), como lo demostró Kandinsky.<sup>21</sup> En la “regresión” a los fundamentos inconscientes –“primitivos”– de su existencia (y al “lenguaje arcaico” de la pura forma con el que se construye el contenido de la representación) en busca de la “emoción máxima” –recordemos las palabras con las que Goldwater caracterizaba al “primitivismo emocional” del expresionismo, con su intento ambicioso de dar forma simbólica a las emociones contradictorias–, Bourgeois “penetra en la esencia [formal]” del arte, y nos recuerda su propia descripción de la ambición del “primitivismo intelectual” de la abstracción.<sup>22</sup> (En el expresionismo quintaescencial de Bourgeois, una obra transmite emociones opuestas, y por lo tanto se vuelve particularmente tensa y extraña, a diferencia del expresionismo convencional, en el que una obra transmite una determinada emoción y otra obra trasmite la emoción opuesta. En el expresionismo alemán los temas eróticos y tanáticos suelen aparecer separados.)

Bourgeois es una simbolista abstracta: sus telarañas y escaleras son símbolos abstractos que desbaratan las diferencias entre simbolismo y abstracción. Borran también las diferencias entre expresión y construcción, una oposición supuestamente fundante para el modernismo,<sup>23</sup> y confirman una vez más que Bourgeois es una “posmoderna”. Bourgeois es una formalista no convencional –post-conventional, se podría decir–, aunque es una simbolista, no porque lo sea a pesar de sí misma, sino porque le devuelve a la abstracción la pureza de la invención que solo tuvo en sus inicios, y lleva sus poderes de sugestión y evocación más allá de los límites alcanzados por Kandinsky. Como el gran artista abstracto, usa la pura forma a conciencia para transmitir un contenido inconsciente “impuro”, más profundo, primitivo e inconscientemente traumático que el de su simbolismo abstracto. Bourgeois cala más hondo en el inconsciente, mucho más hondo que lo que Kandinsky imaginó posible, razón por la cual la abstracción de Kandinsky parece afable comparada con la de Bourgeois, por más “apocalíptica” que la consideraran los historiadores del arte alemanes, que vieron en ella la profecía de la primera guerra mundial: la obra de Bourgeois expresa la guerra perpetua que se libra en el inconsciente.

Kandinsky creía que las emociones existen independientemente de los objetos –que poseen una existencia autónoma, pura, extrañamente “sin self” (un carácter “espiritual”, en sus palabras)–, tal como lo indica su relato del paso del arte objetivo (representacional) al arte no-objetivo (abstracto). Creía que la “necesidad interior” (la realidad interna) era más importante que la “necesidad exterior” (realidad externa), para usar sus propios términos. Bourgeois, en cambio, entendió que los objetos simbolizan las emociones, y por lo tanto son inseparables de ellas, como si las corporizaran: las emociones no solo surgen de los objetos y se asocian a ellos sino que son los objetos mismos. Así, para ella, el arte es siempre no-objetivo y a la vez objetivo. Si tomamos la distinción de la psicoanalista Hanna Segal, las obras de Bourgeois son indistintamente ecuaciones y representaciones simbólicas de objetos.<sup>24</sup> Aquello que en la psiquis tiene propósitos contrarios está ambiguamente integrado en un objeto del self (*self object*) artístico, para usar la terminología del psicoanalista Heinz Kohut.<sup>25</sup>

Los objetos del self, como señala la historiadora del arte Deborah Wye,<sup>26</sup> son los “temas personales” de Bourgeois –los temas con los que intenta vérselas en la vida, para volver al epígrafe de George Klein. Vuelven una y otra vez en el arte de Bourgeois, a menudo con apariciones fantásticas, como si vinieran a negar la posibilidad de haber desaparecido. El suyo es un arte de la memoria, y por lo tanto esos temas son su esencia dialéctica y teatral, las marionetas del teatro de la memoria, los hijos de su inconsciente. Bourgeois a menudo los amonesta y los ataca como ella misma fue amonestada y lastimada cuando era niña. Los invoca porque no puede vivir sin ellos, aunque los ultraje y los tergiverse porque no sabe cómo representar y usar su Self. Sin ellos, no sabe quién es a ciencia cierta pero con ellos tiene terror de saber quién podría ser. El aspecto de reunión azarosa de objetos del primer conjunto de *Cells* (Celdas) –depósitos y cuevas del tesoro de recuerdos fantásticamente dispuestos en lo que el psicoanálisis llama “recuerdos encubridores”, e incluso fantasías diurnas– puede entenderse como manifestación del terror a la incertidumbre –y por lo tanto a los objetos del self– y también a la excentricidad y la falta de fiabilidad de la memoria. De hecho, sus obras parecen amonestar a los objetos del self por su evanescencia: la aparición vibrante de esos objetos en la obra confirma el efecto perturbador que su desaparición le produce en la vida.

En síntesis, sin sus objetos, ya sean juguetes escultóricos<sup>27</sup> o dibujos engañosamente infantiles –ambos transmiten una inocencia falsa, “a sabien-

das”-, Bourgeois sufre una pérdida subjetiva. Usa el arte para re-encontrar, recordar, recuperar, resucitar a esos Otros perdidos, emocionalmente irremplazables, que le dieron sentido del Self e hicieron posible su arte. La existencia de esos Otros perdidos está más amenazada por su propio olvido que por la muerte y Bourgeois usa el arte para devolverlos a la vida en la imaginación, para poder sentir que ella misma existe y está realmente viva. El arte es su modo obsesivo de relacionarse con los objetos que están muertos pero emocionalmente vivos y dotados de realidad, para no sentirse muerta e irreal. A menos que vuelva a poseerlos con su arte, no habrá posesión del Self. Los objetos del self son tan indispensables para la vida como el oxígeno, sostiene Kohut, y sin sus objetos del self Bourgeois siente que le falta el aire. Digámoslo una vez más: los objetos del self son el centro de su vida y de su arte. El tema de su arte no es solamente el Otro ni solamente el Self, sino el carácter inextricable de ambos en la vida psíquica.

La importancia formal y simbólica del pelo en su arte se desprende claramente de las siguientes declaraciones de Bourgeois:

“El pelo es simplemente una protección que envuelve a las mujeres. El pelo es como la oruga en su capullo. Pero el pelo es más amable si pensamos que el capullo elimina al sujeto. La seda, el pelo, la lana están en todas partes. Las madejas se organizan conforme a un método, mientras que el pelo es rebelde y libre. Es necesario disciplinarlo o trenzarlo.”<sup>28</sup> Y también:

“Como en la vida, en mis dibujos el pelo de una mujer puede estar bien organizado, trenzado cuidadosamente o dividido, o bien estar despeinado. Hay un mensaje en cada caso. En el primero, la joven tiene control de sí, se siente confiada; en el segundo, en cambio, la joven despeinada está deprimida. Hay otra conexión ahí. Una joven despeinada es melancólica. Munch dibujó a una joven despeinada en el agua, con el pelo mezclado con el agua, como la Ofelia de Shakespeare. De modo que lo que trato de decir es que hay una geometría femenina. Una “torsada” se mueve en torno a un eje. Esta geometría se basa en la libertad poética y es una promesa de seguridad.”<sup>29</sup> Y algo que resulta particularmente importante en el contexto psicoanalítico: “*el pelo evoca malos olores y / tengo un pelo que me pica en la espalda (horrible) el peine está sucio / [...] mi pelo / es áspero.*”<sup>30</sup>

El psicoanalista Bela Grunberger observa que “el pelo se asocia a la suciedad... más allá de su significado sexual”.<sup>31</sup> A pesar de que “no siempre es fácil distinguir qué debe atribuirse al influjo de la función sexual y qué a la domesticación social”, afirma Freud a propósito del pelo femenino:

Adjudicamos a la feminidad, pues, un alto grado de narcisismo, que influye también sobre su elección de objeto, de suerte que para la mujer la necesidad de ser amada es más intensa que la de amar. En la vanidad corporal de la mujer sigue funcionando el efecto de la envidia del pene, pues ella no puede menos que apreciar tanto más sus encantos como tardío resarcimiento por la originaria inferioridad sexual. La vergüenza, considerada una cualidad femenina por excelencia, pero fruto de la convención en medida mucho mayor de lo que se creería, la atribuimos al propósito originario de ocultar el defecto de los genitales. No olvidamos que luego ha tomado sobre sí otras funciones. Se cree que las mujeres han brindado escasas contribuciones a los descubrimientos e inventos de la historia cultural, pero son tal vez las inventoras de una técnica: la del trenzado y el tejido. Si así fuera, uno estaría tentado a colegir el motivo inconsciente de ese logro. La naturaleza misma habría proporcionado el arquetipo para esa imitación haciendo crecer el bello pubiano con la madurez genital, el bello que encubre los genitales. El paso que aún restaba dar consistió en hacer que adhirieran unos a

otros los hilos, que en el cuerpo pendían de la piel y solo estaban enredados. Si ustedes rechazan esta ocurrencia por fantástica, y consideran que es una idea fija mía, la del influjo de la falta del pene sobre la conformación de la feminidad, yo quedo, naturalmente, indefenso.<sup>32</sup>

Cabe considerar un comentario de Bourgeois en el contexto de la “fantástica idea” de Freud respecto del origen del tejido: “Cuando tienes algo que ocultar, el pelo puede ayudarte”.<sup>33</sup> Y hay todavía otra “influencia de la falta de pene”: toda mujer desea un pene, cuanto más grande mejor, tanto más envidiable cuanto más erecto. Escribe Freud: “De la niña sabemos que a causa de la falta de un gran pene visible, se considera gravemente perjudicada; envidia al varón tal pertenencia y por este motivo, esencialmente, desarrolla el deseo de ser hombre”.<sup>34</sup>

¿La escalera caracol simboliza el pene erecto y la telaraña el pene caído, blando? La abundancia de obras con forma de pene en el arte de Bourgeois, muy notoria en cinco esculturas de bronce sin título, 1970-72, de extensión aproximada a la de penes erectos, ¿revela su envidia del pene? Cuesta creer que la relación sea inconsciente. Que algunas de sus formas alargadas incorporen pechos femeninos –*Femme Couteau* (Mujer Cuchillo, c. 1969) es una mujer con forma de pene, con pechos como testículos y cabeza como pene erecto–, ¿es indicio de su bisexualidad, una bisexualidad que su psicoanalista Henry Lowenfeld consideraba evidente en los artistas?<sup>35</sup> Los cuatro *Janus* colgantes, todos de 1968, son explícitamente bisexuales: en *Janus Fleuri* (Jano florido, 1968, fig. 32) el pene y los pechos se integran en una curva simbólica, como una especie de tosca vagina abierta, con pechos que se duplican como clítoris excitados (“en flor”). “En Jano”, asegura Bourgeois, “hay una referencia al tipo de polaridad que representamos [...] La polaridad que siento es un impulso hacia la violencia extrema y la rebelión”, que puede ser entendida como agresión y seguridad masculina, y “un retiro, no diría pasividad [...] sino una necesidad de paz, paz completa con uno mismo, con los otros, y con lo que nos rodea”, que puede ser considerado como deseo femenino.<sup>36</sup>

El vestido de látex, con sus dos filas de pechos, diseñado por Bourgeois para vestir a un hombre en *A Bouquet/A Fashion Show of Body Parts* (Ramo, Desfile de modelos de partes del cuerpo, 1978), es también claramente bisexual. Los “pechos” sugieren una fascinación con el extremo del pene y el pezón, inconscientemente conectados, en tanto el primero segrega esperma y el segundo leche. El látex es un material blando –blando como el pelo–, lo que confirma que la “rigidez horroriza” a Bourgeois, como escribe en sus notas de 1994<sup>37</sup>, y “explica” la necesidad de destruir al padre y transformar su pene, duro y rígidamente erecto, en un pecho blando, convirtiéndolo así en mujer, es decir, emasculándolo. Bourgeois afirma haberlo convertido en un “macho ridículo”<sup>38</sup>, es decir, en una hembra “castrada” desde la perspectiva freudiana. Su intento de “debilitar la estructura de poder de la psiquis masculina”<sup>39</sup> es una forma de venganza femenina contra el género masculino, si bien *Fillette* (Niñita, 1968, im. XV), sugiere envidia del pene o, más precisamente, la envidia de una niña por el gran pene del padre, indicación a la vez de su deseo del pene, si no de su complejo de Edipo. *Fillette* –¿una niña con forma de pene o un pene con forma de niña?– indica también que Bourgeois tiene plena conciencia de su bisexualidad. Sugiere a la vez, enfáticamente, la envidia del pene, en tanto sigue siendo una niña en el recuerdo –la niña de su padre, la niña malpensada (incluso obsesionada con malos pensamientos, si se considera, como a menudo sucede, que el sexo es un mal pensamiento)–. Nada es unidimensional en el arte de Bourgeois, y menos aún su simbolismo sexual.

Como lo sugieren muchas de sus obras, la imagen corporal es un problema para Bourgeois, vinculado a su falta de pene –a que no es hombre–, de ahí su implícita envidia del pene y la apropiación explícita del pene para convertirse en hombre o, mejor dicho, para dar voz a su masculinidad interior. El deseo de ser hombre es un deseo “sucio”, porque es un deseo de incorporar el pene mediante la “suciedad” del acto sexual (que Bourgeois ha representado) y mediante el arte “sucio”: *Fillette* es una suerte de consolador gigante, y *Resin Eight* (Resina ocho, 1965), hecha con resina sobre cáñamo, puede leerse como un montón de pelo sucio o incluso de hilo (pátinado quizás por el tiempo y el uso). Cuando Bourgeois se deja el pelo suelto es un animal salvaje, un animal sucio sexualmente excitado. Dejarse el pelo suelto es prepararse para el sexo, abandonar la dignidad, la propiedad y la rigidez (¿la frigidez?) para volverse salvaje, desinhibida, instintivamente expresiva. Es una metáfora habitual del deseo sexual femenino. Es el pelo de una mujer lo que la hace deseable, especialmente si está suelto.

Pero el pelo suelto, salvaje, puede simbolizar histeria si el deseo se frustra, frustración ineludible si el deseo es demasiado intenso como para satisfacerlo completamente. La frustración sexual enloqueció a Ofelia, que se ahogó, como sucede tal vez con la mujer del dibujo de Munch, aunque quizás represente también el impulso vital que simboliza el agua que corre. Hay un aura de insatisfacción e histeria en las obras aparentemente “satisfechas” de Bourgeois. La histeria actúa el deseo y a la vez la frustración femenina. La frustración del deseo femenino implica la frustración de poseer un cuerpo femenino, y por lo tanto la histeria es también una expresión contrariada de la envidia del pene. Pero es también una puesta en acto del orgasmo –orgasmo sin el Otro, es decir, sin acto sexual, y por lo tanto masturbatoria, si no “autoindulgente”. La histeria es a la vez narcisista y sexual, narcisismo sexualizado, por así decirlo. La escultura de bronce colgante *Arch of Hysteria* (Arco de histeria, 1993, fig. 46) expresa sus sentimientos torturados sobre la sexualidad y el cuerpo, el alfa y el omega de su ser, en la medida en que los dedos del cuerpo tocan los talones, completando el círculo narcisista orgásmicamente. Una versión anterior de la figura arqueada aparece en una obra de 1992-93, *Cell (Arch of Hysteria)* (Celda (Arco de histeria)), extendida en este caso sobre un colchón con la inscripción “*Je t’aime*” (Te amo) en rojo pasional, como si fuera un cordero sacrificial en el altar del amor. ¿Pero es amor de sí misma o amor al Otro? Sea como fuere, el yo del cuerpo de Bourgeois está en peligro. “El placer y el dolor se funden” en la histeria, afirma Bourgeois, y se sigue que entiende la histeria como un “sustituto del orgasmo”<sup>40</sup>, y que podría haber en la figura una extraña afinidad con la Santa Teresa de Bernini, una mística enamorada de sí misma, con un amante fantasma. Pero *Arch of Hysteria* dista mucho de su *Homage to Bernini* (Homenaje a Bernini, c. 1967): la figura de Bourgeois es moderna y no barroca (a pesar de su torsión “barroca”) –desnuda y no llamativamente vestida– y, fundamentalmente, sin cabeza ni brazos, y por lo tanto sin identidad. No sabemos quién es. La figura de Bourgeois tiene cuerpo masculino (pero el pene está cubierto, como para que el bulto no perturbe la curva del arco, pero a la vez como un acto simbólico de castración), y aunque existe la histeria masculina –la figura es en realidad de Jerry Gorovoy, asistente durante muchos años de Bourgeois y por lo tanto alguien con quien se identifica e identifica su arte–, es por lo general una prerrogativa patológica de la mujer, tal como lo demostró Charcot, sin comprender que sus mujeres histéricas actuaban en determinadas circunstancias a pedido, necesitaban un público para actuar su histeria, para entregarse al arrebató histérico. Cabe observar que Bourgeois se identificaba con Charcot, un hombre y un médico: “Con *Arch of Hysteria*, creí que podía ser Charcot y hacer



que un joven hermoso se mostrara en una torsión<sup>41</sup>, convirtiéndolo de hecho en una joven, hermosa como le hubiera gustado ser en su juventud. (A la histeria se la llama hoy “Trastorno histriónico de la personalidad”).

Estas transformaciones –inversiones dialécticas– constituyen el modo defensivo mediante el cual Bourgeois enfrenta la angustia derivada de la envidia del pene: el estado “problemático”, “infeliz”, de su cuerpo, el cuerpo “defectuoso” de la mujer. Resulta evidente que sufría de una “enfermedad creativa”, para usar la expresión del psiquiatra Henri Ellenberger,<sup>42</sup> la enfermedad de ser mujer, de carecer de pene, un símbolo de poder y autoridad al que es preciso someterse,<sup>43</sup> especialmente si se trata del pene paterno. Compensaba la falta creativamente mediante el arte fálico. Convertía su angustia en arte. El arte catalizaba su creatividad: “La angustia se convierte por lo tanto en algo específico, tan específico como el dibujo. Así puedes alcanzarla y manejarla, porque ha pasado del inconsciente a la conciencia, que es el miedo. Por lo tanto mi obra se basa en realidad en la eliminación de los miedos.”<sup>44</sup>

Cabe destacar que a comienzos de su carrera, en 1942-43, un tapiz suyo fue exhibido en *The Arts of Therapy (Las artes de la terapia)* –una muestra organizada por el Museo de Arte Moderno–, por el que recibió un Premio Honorario. La muestra se proponía “alentar y estimular el uso de diversas artes y oficios en el trabajo terapéutico con miembros de las fuerzas armadas discapacitados o convalecientes”, lo que nos recuerda que Bourgeois y su madre cuidaron del padre herido en la guerra, y que luego Bourgeois atendió a su madre agonizante. Su impulso a atender y curar a los otros derivó en el propósito de atenderse y curarse a sí misma a través de su arte. Por más patológico y narcisista que pueda parecer en la superficie, se trata de un arte profundamente atento a la salud y a los Otros.

El psicoanálisis, ha dicho Freud, consiste en volver consciente el inconsciente y, conforme a una formulación posterior, en transformar el ello en yo, es decir, transformar el instinto impersonal y primitivo en un yo civilizado y personalizado. La angustia era para Freud una señal de peligro o un llamado de atención frente al instinto animal salvaje: la sexualidad innata y la agresión. El psicoanálisis parte del reconocimiento de la presencia inconsciente del instinto, el poder desestabilizador y la amenaza social. Para Bourgeois hacer arte es una práctica psicoanalítica: a través del arte adquiere un yo audaz y domina sus instintos animales antisociales, atendiendo a la angustia que despiertan en su psiquis. De modo más amplio, el arte le permite volver consciente el inconsciente, y por lo tanto le da a su contenido forma simbólico-expresiva y estabiliza su Self, en tanto los símbolos son “traducciones estables” del inconsciente, en términos de Freud.<sup>45</sup> Es por eso que, como Bourgeois ha dicho en un comentario muy citado, el arte es garantía de cordura –y es así efectivamente en el caso de muchos artistas modernos–, si la cordura significa vivir en un mundo de símbolos socialmente admitidos, más que en un submundo de instintos incontrolables, expresado en emociones crudas y conflictivas. Se diría que es su única garantía y, significativamente, una garantía socialmente aceptable y sofisticada, lo que indica que Bourgeois no carece de un sentido común alerta que le permite preservarse.

Sobre *Torso, Self-Portrait* (Torso, autorretrato, c. 1963-64), ha dicho Bourgeois: “Es así como veo mi torso [...] con esa insatisfacción y ese pesar que uno siente porque querría que su cuerpo fuera más bello. El mío no parece responder a ningún estándar de belleza”.<sup>46</sup> Bourgeois no solo cree que su cuerpo es feo –en *Woman in the Shape of a Shuttle; Pregnant Woman* o *Spoon Woman* (Mujer con forma de lanzadera; Mujer embarazada; Mujer cuchara, todas c. 1947-49)–, sino que siempre se retrata con un cuerpo absurdo, antiestético,

que puede interpretarse como un extrañamiento anoréxico del propio cuerpo, especialmente cuando semeja un tótem fálico o *Pillar* (Pilar, c. 1947-49), como si se sintiera mejor en un cuerpo masculino que en un cuerpo femenino y deseara que su cuerpo pareciera característicamente masculino aunque sea evidentemente femenino. Cuando se permite un cuerpo femenino –un cuerpo con la densidad y la completud pregnante de la Venus de Willendorf– casi siempre parece herido o deforme, como en *Figure* (Figura, 1960) (una escultura de yeso de parecido asombroso con *Leda* de Beuys, 1956). A menudo, Bourgeois representa su cuerpo como una suma de partes –objetos parciales (corporales), como los llama el psicoanálisis– que rara vez alcanzan un todo convincente y mucho menos orgánico. Cuando lo consiguen, el cuerpo resultante –a menudo fragmentos apilados que sugieren una figura– se asemeja a lo que Bion denomina un objeto bizarro.<sup>47</sup>

Bourgeois no solo se siente fea sino también desagradable porque –digámoslo una vez más– no es un hombre, no tiene pene y por lo tanto es una decepción para sus padres. Era la menor de dos hermanas. (Una tercera hija murió pequeña; Bourgeois ocupó su lugar y he ahí, quizás, otro motivo por el que se no sentía aceptada sino más bien incómoda en la familia.) Sus padres, seguramente, deseaban que el segundo hijo fuera varón, pero tuvieron que esperar al tercero para que el deseo se cumpliera. Sobre su madre, Bourgeois asegura con enojo y pesar que “no podía estar a la altura” de sus “aptitudes”, que la “exasperaban”, la amenazaban y la “empujaban a la violencia, al punto de querer herirla. Una vez lo logré. Le corté la cabeza. Le corté la garganta. Aún así, esperaba que ella me quisiera”.<sup>48</sup> Esperaba que la quisiera la mujer fálica que ella había castrado por envidia (la aptitud es una virtud masculina) con la mente y con su arte, lo que lleva a pensar que todas las mujeres sin cabeza del arte de Bourgeois son su madre y también son ella misma. En *Femme Couteau*, 2002, la madre fálica no solo ha perdido la cabeza sino también la pierna izquierda: ha sido castrada, como lo demuestra el cuchillo gigante. La pierna izquierda ortopédica de la figura inferior que copula en *Couple IV* (Pareja IV, 1997, fig. 57), es un símbolo fálico: a la madre se le ha restituido el pene, y por lo tanto tiene la misma aptitud sexual –y el poder– que el hombre.

De ahí la importancia capital y el poder de la identificación en el arte de Bourgeois, que le agrega otra capa de doble sentido y conflicto: “Siempre me sentí habitada por un amor materno feroz; ‘She-Fox’ es también, en ese sentido, un autorretrato”<sup>49</sup>. “Por lo tanto una hija mujer es una decepción”, agrega, “todo el mundo lo sabe. Si traes una hija al mundo, tendrás que pedir perdón”: perdón por no traer al mundo un hijo varón.<sup>50</sup> Bourgeois quería ser ese hijo –ser un buen chico en lugar de una chica mala (y ser una chica era especialmente malo cuando lo que se esperaba era un chico)–, tener pene en lugar de vagina. Su posición en la familia reforzaba la envidia del pene: Bourgeois intentaba lidiar con la expectativa familiar del varón creando penes sustitutos, para tener así un sentimiento masculino de poder, en tanto el pene es símbolo de poder creativo y social. El hecho de haber nacido sin pene la llevó a creer que no tenía derecho a vivir ni a ser amada, a no sentirse plenamente viva ni querible.

Mi hipótesis, por lo tanto, es que el arte de Bourgeois se arraiga de modo evidente y profundo en la envidia del pene, en tanto es una compensación revitalizadora de la falta de pene, motivo de depresión y evocación de la pérdida del pene que nunca tuvo. Reforzada por la decepción de sus padres por no tener un varón, la falta de pene parece originarse en el círculo familiar. Bourgeois internalizó la decepción de sus padres como decepción propia, lo que trajo aparejado un sentimiento inconsciente de ineptitud –era conscien-

te desde muy joven, al parecer, de lo que sucedía en su inconsciente–, de no poder estar a la altura ni competir con las aptitudes de los padres, y mucho menos superarse en las propias. Su arte es así una demostración cabal de sus aptitudes, de que de hecho las ha convertido en creatividad, y ha conseguido superar a sus padres en ese sentido –sus obras fáticas expresan una suerte de protesta masculina contra su “inferioridad de órgano”, en términos del psicoanalista Alfred Adler, si no una demostración de su aptitud y creatividad–, por más que la decepción consigo misma perseverara y se criticara duramente, lo que indica una identificación con el superyo parental punitivo, al menos en su experiencia inconsciente. ¿La decepción consigo misma –por la falta de pene– es el motivo o la amenaza de locura? ¿La envidia del pene es el origen de su supuesta demencia? Sin duda el padre era abiertamente crítico con ella, y nunca aceptó del todo el hecho de que fuera una niña y no un varón, razón de más para aborrecerlo y aborrecerse.

Pero la envidia del pene no es la única “fuente” de su arte –aunque podría ser la fundamental–, como se desprende de los muchos conflictos que sugieren una escisión del yo no resuelta: su arte los refleja aunque los resuelve formalmente, dándole a la obra su apariencia dialéctica, como de Jano. Pero la dialéctica no se resuelve –las caras de Jano miran en direcciones opuestas, y la casa y el cuerpo en las *Femme Maison* (Mujer Casa, figs. 1 y 2) están yuxtapuestas, divididas mecánicamente por una línea de falla (una “barrera de contacto” como la llama Bion) más que unidas orgánicamente–, en señal de la angustia de Bourgeois, angustia de aniquilación incluso, y del carácter defectuoso de su sistema del yo (*self-system*), como lo llama el psiquiatra Harry Stack Sullivan.<sup>51</sup> (La angustia señala también el hecho de que el inconsciente y el consciente no actúan en consonancia, de ahí la diferencia y la división.) Los opuestos se reconcilian en las esculturas de Jano –la ropa o la carne blanda los conectan, como si estuvieran hechos de la misma sustancia sensible y flexible como una piel<sup>52</sup>–, pero hay también opuestos que no terminan de encajar en las primeras esculturas “hogareñas”, como me gustaría llamarlas. (Por ejemplo, la representación del cuero en una de las esculturas de Jano, es decir, la piel de un animal salvaje. Bourgeois lleva un abrigo de piel con pelo de mono en muchos retratos.) “El hogar es nuestro punto de partida”, nos recuerda el psicoanalista Donald Winnicott, y Bourgeois nunca lo olvidó. Pero el hogar –la casa ordenada, austera, controlada (“disciplinada”) de Choisy-de-Roi, de estructura neoclásica y fachada impasible– siempre fue un lugar conflictivo para ella, por más que lo atesorara en el recuerdo, porque era su lugar de nacimiento. El hogar era masculino y ella era femenina, evidentemente incompatibles en las *Femme Maison*, aunque quizás haya en esas obras una referencia sutil a la ecuación de Vitruvio entre los edificios y los cuerpos, por sus proporciones comunes. Las obras de Bourgeois siempre guardan el sentido de la proporción, por más desproporcionadas que a veces puedan parecer.

El proceso psicoanalítico es como un tejido en telar, y el tejido es la vía que encuentra Bourgeois para lidiar con su envidia del pene, sus conflictos y sus escisiones. Madame Lefarge teje compulsivamente, y Bourgeois teje compulsivamente en el telar, con la misma concentración agresiva y el mismo trasfondo sexual: el tejido en telar es una simulación del acto sexual –una simbolización de su “forma”– y de la intimidad e intersubjetividad interpersonales, que une los opuestos con elegancia y entusiasmo, convirtiendo formal y convincentemente lo inconmensurable en comensurable, uniendo psíquicamente materiales físicamente diversos en un todo orgásmicamente indiferenciado, ordenado y desordenado a la vez, una tregua en la permanente “guerra de los sexos”. El

tejido en telar es la metáfora por excelencia del arte de Bourgeois, su método primario: Bourgeois es una tejedora ingeniosa, en el plano físico y psíquico, y en ambos a la vez, en la medida en que entreteje lo psíquico y lo físico con un grado de perfección que ninguna otra tejedora expresionista podría alcanzar. Tejer en el telar es un proceso romántico que deriva en una forma clásica: un diseño claro, racional, estable, a veces más elaborado pero siempre esencial, simple pero nunca simplista, unificado pero nunca mecánicamente uniforme, que en sus mejores expresiones se compone de materiales fluidos, orgánicos, ricamente texturados. Goldwater dijo alguna vez que “el romanticismo busca lo sublime más que lo elemental”<sup>53</sup>, pero el romanticismo de Bourgeois busca ambos y los integra para producir un efecto clásico.

El tejido en telar es un proceso dialéctico, como el psicoanálisis, que ambiciona alcanzar un equilibrio de fuerzas: “como en todo lo humano, solo es posible mantener el equilibrio en el arte mediante la ley de la contradicción, mediante el enfrentamiento y la oposición de diferentes corrientes”<sup>54</sup>. Bourgeois ansía desesperadamente el equilibrio, mental y psíquico, y lucha para alcanzarlo haciendo arte, que es para ella un proceso psicoanalítico que permite entretejer los opuestos –reunir pechos y pene de modo muy evidente en *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre, 1974, fig. 39)– en un símbolo de su Verdadero Self. El entretejido psicoanalítico es doblemente dialéctico. Por una parte implica entretejer al analizando y al analista en la así llamada “alianza terapéutica”. Por otra, el entretejido de las corrientes psíquicas conflictivas del analizando en un diseño simbólico, con la guía de las interpretaciones del analista. Los sueños están cargados de símbolos personales; interpretarlos implica socializarlos hasta volverlos familiares, objetivarlos para que el significado se vuelva claro, y volverlos así menos angustiantes y traumáticos. Resulta evidente en las notas de Bourgeois sobre su terapia psicoanalítica que a menudo lo que necesitaba era más bien empatía que interpretación –contención más que comprensión– y la imposibilidad de encontrarla le provocaba la así llamada reacción terapéutica negativa y también ira narcisista.<sup>55</sup> El proceso psicoanalítico es un proceso de aprendizaje que le enseñó a Bourgeois a usar el arte para conocerse y sostenerse: interpretarse y reflejarse, e incluso idealizarse y a la vez duplicarse.<sup>56</sup> Hacer arte era una forma de autoanálisis para ella, pero también una forma narcisista de reflejarse, una transferencia idealizadora y doble. Toda transferencia (“una nueva edición de un objeto viejo”, como decía Freud, y de una vieja relación, como proponen los psicoanalistas relacionales) es dialéctica, y el arte de Bourgeois puede ser entendido como una suerte de narcisismo dialéctico, considerando que el narcisismo es una relación dialéctica con un doble idealizado de uno mismo, o al menos, de nuestro cuerpo, embellecido en el reflejo del espejo del amor a uno mismo.<sup>57</sup>

Quisiera proponer entonces que las obras Bourgeois –sus objetos-formas simbólicos– son especies de “torzadas” psicoanalíticas, por no decir nudos gordianos, que entrelazan los opuestos de su mundo interior y de su entorno. En un plano más especulativo, creo además que todas sus figuras masculinas tardías son, inconscientemente, su analista, aunque sean miembros de su familia. Su analista, finalmente, se convirtió en un miembro muy importante de su familia interior<sup>58</sup> y, de hecho, uno de los resultados de una terapia psicoanalítica fructífera es que el analista se convierta en un buen objeto del self interno. El analista era el Otro que le daba a Bourgeois la confianza en su Self que necesitaba desesperadamente, y era por lo tanto el Otro con quien se identificaba, internalizado forzosamente al punto de convertirla en una especie de psicoanalista, su propia psicoanalista y la psicoanalista de los Otros. Y, me

atrevería a decir, era el Otro con quien hubiese querido tener relaciones sexuales, para poner en acto esa relación de intimidad cargada de deseo, a la vez intolerable y deseable. Creo que la última pareja copulando tejida por Bourgeois los representa, a ella y a su psicoanalista, en tanto Bourgeois empezó a analizarse después de la muerte de su padre (1951), y el psicoanalista pasó a ser un sustituto de su esposo, en la medida en que el psicoanálisis es una especie de “sexo-mental”, en el que el psicoanalista que escucha y el analizando que habla actúan los papeles masculino y femenino, la escucha activa como una engañosa forma pasiva de recibir al otro en uno mismo, y el habla activa como una forma de penetrar al otro, a veces enérgicamente. La distancia física que los separa se mantiene aunque copulen físicamente. “*Je est un autre*”, dijo Rimbaud en una frase ya célebre, y el psicoanálisis se ocupa de descubrir e investigar a los Otros del Self, reconociendo a los otros que habitan en nuestro Self para alcanzar así un mayor autoconocimiento. Implica comprender el papel de los Otros y su poder en nuestro Self, para así poder lidiar con ellos y reunirlos en una familia armoniosa, a sabiendas de que tarde o temprano estarán en guerra, y alterarán la paz de nuestra mente. Intuyó que el psicoanalista de Bourgeois se convirtió en un Otro muy importante, como se desprende del hecho de que Bourgeois parecía estar en continua guerra consigo misma.

Tras la muerte de su esposo, el psicoanalista de Bourgeois y Jerry Gorovoy –ambos, de hecho, sus “asistentes”, es decir, personas que la asistían en la constitución del Self y en su arte– se convirtieron en los Otros y los objetos irremplazables de su vida. Como tales, fueron madres sustitutas: Bourgeois estaba casada con su madre, unida físicamente al cuerpo de la madre antes de casarse espiritualmente con ellos, y unida a la madre por identificación con ella, sobre todo como tejedora muy competente, tejedora artística, de hecho, más que artesana experta. La madre es su objeto primario, como se desprende de la ecuación y la representación de ella como araña en *Maman* (Mamá, 1999, fig. 85), por ejemplo, entre otras esculturas de arañas. La araña, a mi juicio, simboliza también el inconsciente –el inconsciente que a pesar de ser la fuente de nuestra creatividad nos atrapa–, el inconsciente enigmáticamente contradictorio, pleno de creatividad primaria y a la vez de conflicto primordial.

Aún así, si tomamos las claves del mito de Minerva y Aracne –Aracne convertida por Minerva en una horrible araña por atreverse a desafiar sus habilidades en el tejido y por tejer tapices narrativos más hermosos y verdaderos a su juicio que los de Minerva<sup>59</sup>– y las claves del relato homérico de Penélope –la mujer de Odiseo que tejía durante el día y destejía durante la noche para desalentar a sus pretendientes, alentando la esperanza de que Ulises no hubiese muerto y regresara a casa–, la araña puede simbolizar también la audaz competencia de Bourgeois con su madre, la paranoia derivada de intentar ser mejor tejedora que ella –una tejedora más sutil en tanto más verdadera respecto de su vida interior–, y también la aceptación de las aptitudes de la madre, y el amor primitivo que expresaban. La araña sugiere además que Bourgeois esperaba inconscientemente el regreso de la madre, como si el duelo artístico por ella fuera capaz de arrancarla del submundo de los que ya no están. La madre de Bourgeois murió cuando ella tenía veintiún años, todavía no había alcanzado la madurez y no sabía qué haría de su vida. Así, Bourgeois le brindó una sobrevida en el arte, una suerte de regreso, y por lo tanto la madre, de hecho, nunca se apartó de su corazón y su recuerdo: Bourgeois seguía dependiendo de ella profundamente. Quisiera sugerir por lo tanto que Bourgeois “interpretó” inconscientemente la aceptación por parte de la madre de las aventuras amorosas del padre como un signo de independencia, que ella misma emuló y expresó en su arte.

La araña es un autorretrato paranoide de Bourgeois –la paranoia se vuelve defensivamente depredadora del objeto que teme, devora al objeto que inconscientemente cree estar devorándolo– a pesar de ser un retrato fantástico de su madre. Como todos sus objetos simbólicos, la araña está sobredeterminada. En tanto segrega la tela, simboliza también la bisexualidad de Bourgeois. La araña es a la vez el psicoanalista de Bourgeois, que teje telas de entendimiento con palabras que quieren atrapar su inconsciente salvaje, mucho más elocuente, por lo que surge de las notas de su proceso psicoanalítico –“notas” más que “diarios”, en tanto los diarios procesan y a veces interpretan al que escribe–, que el propio psicoanalista.

## Notas

- 1 Goldwater, Robert, *Symbolism*, Boulder, CO, Westview Press, 1998, p. 24, [1979].
- 2 Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art*, Nueva York, Vintage Books, 1967, pp. 120 y 122 [1938].
- 3 Deri, Susan K., *Symbolism and Creativity*, Nueva York, International Universities Press, 1984, p. 46.
- 4 Novalis, citado en Ellenberger, Henri F., "The Concept of 'Maladie Créatrice'" [1964], en Micale, Mark (ed.), *Beyond the Unconscious: Essays of Henri F. Ellenberger in the History of Psychiatry*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 328.
- 5 Klein, George S., citado en Levine, Frederic J. y Slap, Joseph W., "George S. Klein: Psychoanalytic Empiricist", en Reppen, Joseph (ed.) *Beyond Freud: A Study of Modern Psychoanalytic Theorists*, Hillsdale, Nueva York, The Analytic Press, 1985, p. 54.
- 6 Bourgeois, Louise, citada en "Interview: Paulo Herkenhoff in Conversation with Louise Bourgeois", en *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003, p. 14.
- 7 *Ibid.*, p. 9.
- 8 *Ibid.*, p. 13.
- 9 *Ibid.*, p. 14.
- 10 Ver Kuspit, D. "Louise Bourgeois en psicoanálisis...", nota 3, p. 33.
- 11 LB-0551 (21 de junio 1994), en "Memory", *Louise Bourgeois*, Londres, Tate, 2007, p.178.
- 12 El arte de Beuys era "fundamentalmente psicológico", según sus propias palabras. Como el arte de Bourgeois, se arraigaba en "experiencias tempranas, a veces sueños, que se viven como experiencias reales en la infancia; imágenes oníricas o extraordinariamente subjetivas". Citado en Götz, Adriani; Konnertz, Winfried; y Thomas, Karin (eds.), *Joseph Beuys: Life and Works*, Woodbury, Nueva York y Londres, Barron's Educational Series, 1979, pp. 11-12. La afinidad de Bourgeois con Francis Bacon y con Franz Xaver Messerschmidt – "dos artistas que ella admira profundamente, dos individualistas que, como Bourgeois, parecen desafiar las categorías de la historia del arte y resistirse a las convenciones de su tiempo" – fue señalada en una muestra que reunía obras de ambos artistas en 1998, pero considero que la afinidad con Beuys es mayor y merece ser investigada. (Ver la entrada de Coxon, Ann, "Messerschmidt, Franz Xaver", en *Bourgeois*, 2007, *op. cit.*, p. 181). De hecho, estaría dispuesto a sostener que *Rabbit* (Conejo) de Bourgeois, 1979, está en deuda con *How to Explain Paintings to a Dead Hare* (Cómo explicar cuadros a una liebre muerta), 1965, y *Cross with Knee Cap and the Skull of a Hare* (Cruz con rótula y cráneo de liebre), 1971. Los dibujos de ambos poseen la misma sensibilidad ensimismada, una fascinación consigo mismos que linda con la obsesión y una "delicada" manipulación. Mientras que Bacon era pintor y Messerschmidt escultor, Beuys y Bourgeois trabajaban con muchos medios y los combinaban, y eran radicalmente independientes, en tanto ambicionaban penetrar en la esencia formal del arte y en la esencia emocional del Self y del Otro. Los cuatro sufrieron trastornos mentales durante su juventud –vinculados con la Primera Guerra Mundial en el caso de Bourgeois y con la Segunda Guerra en el caso de Beuys– con recurrencias intermitentes durante toda la vida. Estos trastornos dejaron marcas traumáticas indelebles en las respectivas obras, aunque los dos encontraron en el arte formas de lidiar con la enfermedad, o al menos controlarla, corporizándola, transfigurándola dialécticamente de alguna manera. Diría que sufrieron lo que hoy llamamos síndrome de estrés post-traumático –angustia profunda–, causado por la experiencia de la guerra que asolaba el mundo en el que crecieron, una guerra que no podían procesar ni comprender a su edad. Se diría que el arte es un intento de enfrentar la experiencia, expresar y responder a la guerra en la que participaron (indirectamente en el caso de Bourgeois) y de la que fueron testigos directos. El arte parece ser un correlato –y sin duda un símbolo– de la propia guerra interna. La violencia evidente de la sociedad parece haber dado rienda suelta a la violencia que anidaba en ellos, y el arte es un intento de madurarla y dominarla formalmente, a veces incluso como un juego (las performances de Beuys son sin duda una suerte de escena de juego y los dibujos de Bourgeois son juguetones) que quiere reconstruirla. La muerte los había amenazado, y por lo tanto había calado en la muerte –el espíritu destructivo– que había en ellos, y los llevaba a creerse fantasmas majestuosos: habían luchado contra la muerte y la habían derrotado incorporándola. Los animales muertos con los que juega Beuys son los fantasmas del yo que atravesó la experiencia de la guerra, al borde de perder la vida, y los personajes de Bourgeois son los restos majestuosos del yo que rozó la muerte a través del padre herido de guerra y la madre agonizante. Bourgeois atendió y cuidó a ambos, y se diría que su arte conserva sus restos, embalsamados para la posteridad. Bourgeois y Beuys parecen identificarse con el agresor aunque se vuelvan chamanes, sirviéndose de la magia artística en un intento desesperado de curarse a sí

Todas las citas marcadas como "LB" o "LBD" refieren a documentos personales y diarios de Louise Bourgeois. Sus escritos en inglés se consignan en redonda, los del francés en itálica. Archivo Louise Bourgeois, Nueva York.

mismos y a los otros –al mundo entero, en el imponente caso de Beuys– y, con más fortuna, conectando simbólicamente el inconsciente y el consciente.

“Las enfermedades”, escribió Beuys (56), “son siempre crisis espirituales de la vida, en las que nos deshacemos de experiencias pasadas y viejos pensamientos, para dar lugar a cambios positivos”. Bourgeois y Novalis hubieran estado de acuerdo con Beuys, si por cambio positivo entendemos el desarrollo de una capacidad creativa, arraigada en una nueva biofilia y capaz de expresarla, por oposición a la necrofilia a la que puede conducir una enfermedad severa. Como sostiene el psicoanalista Erich Fromm, la elección entre biofilia y necrofilia –amor a la vida y a todo lo orgánicamente vivo o amor a la muerte y conciencia de la pérdida y de todo lo inorgánico que trae aparejada– es fundamental en términos existenciales. Creo que las obras de Bacon y Messerschmidt son más necrofilicas que biofilicas –ambas confunden la necrofilia destructiva, más precisamente el odio a la vida (“horror a la vida”, como lo llamaba Baudelaire), el Self y el Otro, con la biofilia constructiva, que supone el deseo de mantener la conexión vital entre el Self y el Otro, sin la cual ambos podrían recaer en la enfermedad necrofilica–, mientras que las obras de Bourgeois y Beuys son necrofilicas y biofilicas de modo ambiguo (indecidible), lo que las hace más intrigantes y perturbadoras.

En algún sentido, mientras que Bacon y Messerschmidt ponen su creatividad al servicio de la pulsión de muerte, como la llama Freud, confundiendo de hecho el amor a la muerte con el amor a la vida, Bourgeois y Beuys reconocen la disparidad e intentan tender un puente entre ambas a través del arte, por más inestable que resulte el puente y a sabiendas de que un puente en el arte no es un puente en la vida, aunque la vida y el Self se consagren más al arte que a los Otros, como es el caso de ambos. Si repasamos sus vidas, los dos parecen haber encontrado un delicado equilibrio entre la preocupación por los Otros –evidente en la actividad social de Beuys y en su intento de crear lo que llamaba la “escultura social”, y la obsesión culposa de Bourgeois con su familia (la familia extendida de su madre, padre y tutor, la familia de su inmadurez; la igualmente estrecha familia de su madurez, en la que el padre fue reemplazado por el marido, y luego por el psicoanalista, y su maternidad)– y la preocupación por el propio arte, convertido en el alter ego que esposaron y con el que nunca se molestaron, por más demandante que fuera.

En síntesis, la cuestión del arte en el caso de ambos no es la simple negación de la enfermedad a través de la creatividad, que lleva a hacer de la enfermedad el material y el estímulo de la actividad creativa como sugiere Novalis, sino más bien la dialéctica más fundamental entre biofilia y necrofilia que conforma la existencia. La peculiar dialéctica de enfermedad y creatividad del artista moderno constituye una variante de la dialéctica universal entre biofilia y necrofilia que conforma el inconsciente del individuo. Cuando los opuestos están en equilibrio precario o tentativo, y por lo tanto tienden a perderlo como si fueran irreconciliables, la tensión en la psiquis se vuelve extrema e intolerable al punto de parecer al borde de desintegrarse, es decir, al borde de perder completamente el equilibrio, al borde de la enfermedad mental o la “locura”.

Cabe notar que algunos estudiosos consideran que Pontormo, enfermo mental, fue el primer artista moderno, sobre todo porque desechó el equilibrio, la vitalidad y la gracia de la *maniera italiana*, el arte completamente cuerdo, y prefirió el desequilibrio, la morbidez, la fealdad, la imperfección y la falta de cordura de la *maniera tedesca*, como propuso Vasari. Muchos teóricos de orientación psicoanalítica, entre los que quizás cabe destacar a Louis A. Sass, sostienen de modo convincente que *Locura y Modernismo (Madness and Modernism)*, Nueva York, Basic Books, 1992) son inseparables, en tanto el modernismo es una forma de locura o, en términos más sutiles, una expresión apotropaica del miedo a la locura, que creo es el caso de Bourgeois y Beuys. A los dos les preocupaba la salud mental, que para ambos significaba precaverse de la enfermedad mental a través del arte, mientras que Messerschmidt hacía lo propio cambiando y exagerando arteramente sus expresiones faciales, como sostiene el psicoanalista Ernst Kris. La obra de ambos confirma la paradoja estética que deriva de considerar que el así llamado “avance” moderno del arte se fundamenta en la creciente “locura” de la sociedad moderna y, más precisamente, el aumento de enfermedad mental que la vida moderna parece haber provocado, aunque el arte moderno constituya una defensa contra la locura de la vida moderna, y más aún contra el ritmo enloquecido, “revolucionario”, de los cambios sociales y tecnológicos, una defensa que simbólicamente representa la locura “revolucionaria” (y sobre todo la revolución contra la cordura cotidiana que representa la locura artística), incorporándola por la vía del mitridatismo. La obra de ambos sugiere que el arte moderno –un arte surgido de la locura moderna, un arte “modernizado” por la locura, si la forma moderna se piensa como fatalmente “loca”– es una “maladie créatrice”, para volver al concepto de Ellenberger, la locura que se previene recreándola



- en la locura artística y, más precisamente, que crea nuevas ideas sobre el arte. Bourgeois y Beuys proyectan su locura –o al menos su estabilidad mental precaria, y la sensación de inadecuación que la acompaña– en el arte: la locura es un recurso creativo, que permite la percepción de un Self satisfactorio, antes que un recurso destructivo del Self, considerando que se trata de un Self malo, que se castiga y se menosprecia con la duda de la locura. El arte les devolvió una identidad estable, fiable, una sensación más firme de la propia individualidad, por más inconscientemente amenazada que estuviera por la desconfianza en sí mismos. Aunque en la vida los llevara a sabotearse, el arte les daba una fe irreductible en sí mismos, un fortalecimiento extraordinario del yo y un sentimiento de adecuación –además de confianza y habilidad, una ambición que los habilitaba para cualquier tarea– de los que por lo general carecían, razón por la cual para ellos estar “loco” por el arte era una forma de autopreservarse y mantener la cordura. El psicoanálisis les enseñó a Bourgeois y a Beuys cómo sacar el mejor partido de la locura como artistas y como seres humanos, transformándola en un recurso más que en una amenaza y una debilidad. Son los artistas locos por antonomasia en la larga tradición del arte loco moderno.
- 13 “Interview”, en *Bourgeois*, 2002, *op. cit.*, p. 14.
- 14 LB-0511 (noviembre de 1962), publicado en “Guilt”, *Bourgeois*, 2007, *op. cit.*, p. 153.
- 15 El mejor relato del feliz intento del Renacimiento de reconciliar las matemáticas con el arte –reconciliación que trajo aparejada la idea de que las matemáticas son un arte y que el arte es inherentemente matemático– es quizás el análisis del desarrollo de la así llamada pirámide visual (de la que la escalera de Bourgeois podría ser una versión condensada) de Martín Kemp en *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Nueva York, Oxford University Press, 2007), cap. 1. Considero que la telaraña y la escalera de Bourgeois son espacios arquitectónicos de precisión matemática que poseen una afinidad irónica con el espacio tradicional de perspectiva con un punto de fuga; el punto de fuga es el centro. Las líneas de la telaraña señalan ese punto y se extienden a partir de él, y las líneas de la escalera giran en espiral en torno al punto de fuga, respetando en ambos casos la perspectiva correcta por más absurda que sea. A diferencia del centro de Yeats, pero de modo similar al centro tradicional, el centro de Bourgeois se sostiene pero las líneas poseen una intensidad apasionada que Yeats rechazaba por alocadamente moderna y descentralizadora. La telaraña es centrífuga y la escalera centrípeta, pero las líneas de Bourgeois son de un expresionismo surrealizante, aunque parezcan delicadas y serenas, como en el caso de las escaleras.
- 16 LB-0035 (nota suelta sin fecha, c. 1989).
- 17 La “mujer fálica”, ahora denominada “figura parental combinada”. Se la relaciona con la así llamada escena primaria. “La fantasía de la figura parental combinada consiste en que los padres, o más bien sus órganos sexuales [objetos parciales], están fundidos en una relación sexual ininterrumpida. Es la fantasía más temprana y más primitiva de la situación edípica: ‘El hecho de que esté en cuestión una unión de ambos padres, imparte especial intensidad a esta situación de peligro [...] estos padres unidos son agresores extremadamente crueles y muy temidos’ (Melanie Klein). La figura parental combinada se expresa en la figura de la madre con el padre dentro: ‘la idea del pene materno, e incluso un pene escondido dentro de la vagina’ (Klein). La furia y la ira del niño lo llevan a cargar al acto sexual de violencia entre los padres, la misma que siente hacia ellos.” Hinshelwood, R. D., *A Dictionary of Kleinian Thought* (Londres, Free Association Books, 1989), p. 240. ¿Podríamos decir que Bourgeois envidiaba el pene materno? ¿Sus combinaciones de pechos y penes son símbolos de la figura parental combinada? ¿Indican que Bourgeois inconscientemente considera el acto sexual como violencia primaria a pesar de que las parejas copulando de su obra más tardía parecen felices y en una unión constructiva?
- 18 Citada en “Interview”, *Bourgeois*, 2003, *op. cit.*, p. 20. Por más importancia que concediera a la lectura y la escritura, producir y mirar imágenes (bi o tridimensionales) era más importante para Bourgeois, como se desprende de los diarios que empezó a escribir en la adolescencia y continuó llevando hasta su muerte. Aunque era una artista verbal (en términos de ritmo, sus listas por asociación libre pueden leerse como poemas concretos), el arte verbal era para ella secundario respecto al arte visual por motivos de peso. Su trabajo creativo es una suerte de elaboración onírica y, siguiendo a Freud, la elaboración onírica “consiste en la transformación de las ideas en imágenes visuales”, un efecto que es “desde el punto de vista psicológico, el más interesante”. “En la elaboración onírica se trata evidentemente de transformar en imágenes sensoriales, y con preferencia visuales, las ideas latentes verbalmente concebidas. [...] Sus primeros materiales y sus fases preliminares fueron impresiones sensoriales, o más exactamente, las imágenes mnémicas de dichas impresiones. Sólo más tarde se enlazaron palabras a estas imágenes y se reunió las palabras en ideas”. *The Standard Edition of the Complete*

*Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XV (1915-1917), Londres, Hogarth Press, 1961, pp. 175 y 180-81. (En español: *Lecciones Introductorias al psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1987.) Las palabras racionalmente reunidas en ideas de los diarios de Bourgeois son secundarias respecto a las imágenes mnemónicas irracionalmente reunidas en su arte visual. Tanto en el caso de los dibujos como en el de las esculturas se trata de metáforas visuales, surgidas de lo que Freud llama el “lenguaje arcaico” de las imágenes sensoriales (producto del proceso primario aparentemente espontáneo o arbitrario, no gobernado por convenciones y reglas, y por lo tanto “no convencional” e “irreglado”, es decir socialmente impropio y no fácilmente comunicable), más que del lenguaje discursivo social (producto del proceso secundario sistemáticamente dado y gobernado por convenciones y reglas, y por lo tanto socialmente apropiado o comunicativo).

A veces Bourgeois registra sus impresiones sensoriales, y a menudo se ocupa de los Otros importantes de su vida, como si quisiera evocar su presencia en poderosas imágenes mnemónicas, pero la traducción verbal, por más intensa y dramática que sea, carece de la intensidad concentrada y la sensualidad insinuante que poseen las traducciones visuales. Bourgeois poseía esa sorprendente “labilidad de la represión” que según Freud confiere a los artistas una vía de acceso única al inconsciente (como así también la introspección intensa de la personalidad esquizoide que poseen muchos artistas, como sostiene W. R. D. Fairbairn, pionero del psicoanálisis relacional), y su trabajo visual procesa sentimientos que surgen del inconsciente y objetos que merodean en su consciencia, mientras que su trabajo verbal es consciente, por más contacto que tenga con el inconsciente; el inconsciente intenta controlarlo y reprimirlo infructuosamente, diría, en tanto aflora incontrolable e irreprimible en sus diarios, como se desprende de su estilo impulsivo, de asociación libre.

- 19 Charles Jencks (*The Language of Post-Modern Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1984; 4ta ed.) observa que la “comunicación arquitectónica” moderna tiende a ser “monovalente” (p. 25), mientras que la comunicación arquitectónica posmoderna tiende a la metáfora o al doble código (p. 40) “probablemente porque el movimiento moderno desechó la metáfora y el simbolismo” (p. 114), fundamentalmente en la abstracción pura, el así llamado arte absoluto. La búsqueda de la pureza – formalismo no adulterado o fundamentalismo estético – implica la purga y el rechazo de la metáfora y el simbolismo (“literatura” y “poesía”, como los llamaba despectivamente Clement Greenberg). Pero los seres humanos son “animales simbólicos”, como ha dicho un célebre biolingüista, y el psicoanálisis (y el arte) han demostrado que la tendencia a comunicar y pensar en términos metafóricos y simbólicos es innata en los seres humanos. Bourgeois no es una fundamentalista estética – una purista o reduccionista abstracta – por más abstracto que parezca su arte. Invariablemente recurre a lo que Jencks llama la “metáfora sugerida” (p. 48), y a veces a la construcción metafórica, claramente en *Nature Study*, 1984-94, y en sus *Femme Maison*. Puede hacer un uso expresivo de los fundamentos estéticos – insertarlos en metáforas visuales inconscientemente comunicativas y en fantasías con presencia alucinatoria –, sin perder la integridad formal. Como el posmodernismo, Bourgeois tiende al código plural (p. 88), tal como lo demuestran las muchas capas de sentido arcaico de sus obras, que nos recuerdan la idea freudiana del psicoanálisis como una suerte de excavación arqueológica, vinculada al modelo topográfico de la psiquis.
- 20 Ver Bléandonu, Gérard, *Wilfred Bion: His Life and Works 1897-1979*, Londres, Free Association Books, 1994. Un conocido ejemplo de la “perspectiva reversible” es el de la “imagen que puede interpretarse como un jarrón o como dos perfiles” (p. 155). Toda perspectiva puede revertirse – el mundo puede verse desde abajo o desde arriba con idéntica validez – salvo en el caso del “dolor mental esencial a todo crecimiento. Este conflicto se diferencia del conflicto neurótico, en el que unas ideas se oponen a otras, o un impulso instintivo está en conflicto con otro”, (p. 180). En la perspectiva reversible el conflicto se plantea entre puntos de vista opuestos de una imagen o de una obra.
- 21 “El punto”, escribe Kandinsky, se convierte en “un signo gráfico y pictórico” cuando “se libera de su destino obligado” de “signo de puntuación insensato”. Su “sonido interior” deja de estar “ahogado” por su uso exterior, y comprendemos “en nuestra imaginación” que “el punto geométrico” es una “poderosa fuerza dadora de vida”, e incluso “la combinación primordial y más singular de silencio y discurso”: una dialéctica de opuestos, una contradicción singular, una paradoja expresiva. “Point and Line to Plane” [1926], Kandinsky, *Complete Writings on Art*, Lindsay, Kenneth C. y Vergo, Peter (eds.), Nueva York, Da Capo Press, 1994, p. 538 (En español: *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996). Cabe notar que Bourgeois no acuerda del todo con esta concepción, como se desprende del siguiente comentario: “*El azul del cielo / es*

una defensa contra / la agorafobia. El punto / negro es la desesperanza / frente a la imposibilidad de controlarlo (el miedo)". El punto negro es "el agujero negro, oculto, / terriblemente oculto". LB-0116 (25 de marzo de 1986). ¿El agujero negro es el símbolo de la vagina, un agujero negro que señala la ausencia del pene, el vacío deprimente que queda después de la pérdida, el agujero negro de una falta permanente que nunca puede remediarse, el agujero negro de la caja de Pandora en la que acechan todos los males de la humanidad, males que enloquecen a los seres humanos, una locura mitigada por la Esperanza que finalmente emerge del abismo del agujero? Los recuerdos en las *Celdas* de Bourgeois, ¿están teñidos por la enfermedad y la locura aunque sean recuerdos esperanzadores que prometen cordura y salud?

(¿No es una locura considerar el punto en términos "puros" y "poéticos" –independientemente de su sentido práctico o como si no lo tuviera– como propone Kandinsky? El sentido práctico del punto ¿no es más sensato –desde el punto de vista social– que el uso simbólico y expresivo que tanto Kandinsky como Bourgeois le dan en su arte? La "inversión dialéctica" del significado del punto de Kandinsky es un ejemplo del tipo de tácticas "conceptuales" que hacen que el arte moderno parezca falto de sensatez para el sentido común. Habría que preguntarse si la desconvencionalización del punto y su uso estético en el arte abstracto no hacen que su poder expresivo inherente se haga evidente o si, privado de su significado convencional, se convierte en un blanco oportuno para el poderoso mundo emocional del artista y confirma su aislamiento y su singularidad por medio del aislamiento y la singularidad. Al parecer, solo es posible oír el "sonido interno" del punto "en nuestra imaginación". En sí mismo, no es ni práctico ni poético, sino, de hecho, puramente abstracto.)

Cuando se lo dota de "ímpetu", el punto se convierte en línea. Las líneas ofrecen la posibilidad de una "completa libertad de expresión", aunque "delineen espacios particulares y se creen seres-planos nuevos". Ver "Little Articles on Big Questions: On Point, On Line" [1919], en *ibid.*, pp. 424-425. En "Point and Line to Plane", Kandinsky propone que cada uno tiene sus "cualidades internas", vistos "en abstracto" y reconocidos como los "elementos básicos del arte [visual]" (p. 536). "Lo externo encierra a lo interno" (p. 538). Pero para Bourgeois lo externo era la expresión de lo interno, y por lo tanto no podían separarse. Acuerda sin embargo en que el arte es una "fuerza dadora de vida" experimentada "en abstracto" ("Abstract Art", [1925], *ibid.*, p. 512), y en que la línea debe liberarse de la regla (p. 426), como lo demuestran sus líneas rebeldes, aunque sus escaleras sigan claramente las "reglas" de la geometría.

22 Goldwater, *Primitivism...*, op. cit., p. 122.

23 T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 65 (En español: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 66). "pero en la modernidad era fecundo lo que iba a uno de los extremos [lo mimético y lo constructivo], no lo que mediaba." Quienes intentaban las mediaciones eran considerados "sospechosos", y de ahí quizás que el arte de Bourgeois fuera inicialmente considerado sospechoso, es decir, poco celebrado y poco convincente, en tanto mediaba entre los extremos de la vida inconsciente y la abstracción consciente de modo idiosincrásico y desembosado; es en ese sentido claramente "posmoderno". Las obras de Bourgeois son "construcciones cargadas de expresión", que desafían y niegan la perspectiva prescriptivamente moderna de que "la construcción [...] es una forma vacía de contenido humano", y todas las ideas prescriptivas y protocolarias sobre el arte.

24 *Dream, Phantasy and Art*, Londres y Nueva York, Tavistock and Routledge, 1991, pp. 41-42. (En español: *Sueño, fantasía y arte*, Buenos Aires, Nueva visión, 1995). Escribe Segal: "En la ecuación simbólica, el símbolo sustituto se toma por el objeto original. Las propiedades del sustituto no se reconocen ni se admiten. La ecuación simbólica viene a negar la ausencia del objeto ideal o a controlar un objeto persecutorio. Corresponde a las primeras etapas del desarrollo. El símbolo propiamente dicho, disponible para la sublimación y el ulterior desarrollo del yo, viene a representar el objeto; sus propiedades se reconocen, se respetan y se vuelven útiles [...] El símbolo no viene a negar sino a superar la pérdida". Se podría decir que en la ecuación simbólica el objeto es más importante que el medio del símbolo, mientras que en la representación simbólica el medio es igualmente importante. A veces Bourgeois parece dar énfasis al medio a expensas del objeto, como en sus esculturas expresionistas "desaliñadas", mientras que en las esculturas de construcción esmerada ambos están realizados e integrados.

25 Ver Tyson, Phyllis y Tyson, Robert L., *Psychoanalytic Theories of Development: An Integration*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990, pp. 86-87. "Definimos el objeto del self como una persona del entorno que cumple determinadas funciones para el self, que tiene el efecto de evocar la experiencia de la individualidad, es decir, de la estructura cohesiva del self." "Esta estructura se funda en respuestas empáticas del

objeto del self espejo que facilitan el despliegue de la espectacularidad, el exhibicionismo y los sentimientos de perfección del niño, y le permiten también la construcción de una imagen parental idealizada con la que desea fundirse. Mediante fracasos empáticos menores, no traumáticos, del objeto del self espejo idealizado, el self y sus funciones reemplazan gradualmente al objeto del self y sus funciones.” Si la preocupación con la madre espejo y el padre idealizado que acompañó a Bourgeois toda la vida es una clave, este no es precisamente su caso, es decir, Bourgeois nunca tuvo una estructura cohesiva del self, sino más bien un caos emocional, producto quizás de fracasos empáticos importantes y traumáticos. Quizás esto explica también por qué se aferraba a ellos desesperadamente, en tanto los consideraba irremplazables aunque hiciera grandes esfuerzos por reemplazarlos por otros objetos del self vivos antes que muertos. Puede llegar a explicar también por qué se sentía una madre fracasada, incapaz de ser espejo de otros, salvo en el espejo simbolizante del arte, que no necesariamente servía de mucho a los otros íntimos que reflejaba de modo abstracto en los símbolos.

- 26 *Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982, p. 13.
- 27 Bourgeois reconoce su admiración por los poemas proto-simbolistas de Baudelaire, pero parece no haber leído sus escritos de arte. Ha leído sin duda el ensayo “La moral del juguete”; su escultura parece dialogar directamente con él o al menos comparte su gusto y amor por los juguetes infantiles. Escribe Baudelaire: “Conservo además un afecto perdurable y una razonada admiración por ese extraño arte estatuario que, con su pulcritud luminosa y sus enceguedores destellos de color, su violencia en el gesto y su decisión en el contorno, representa sobradamente las ideas infantiles sobre la belleza”. Destaca “el deseo primordial [del niño] de alcanzar y ver *el alma* de sus juguetes” y lo considera “bárbaro”, “primitivo”. Charles Baudelaire, “A Philosophy of Toys”, en *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne (ed.), Londres, Phaidon Press Limited, 1964, p. 199. (En español: “La moral del juguete”, en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Boadilla del Monte, Visor, 1997). Escribe en otro ensayo: “Pero el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente”. Ver “The Painter of Modern Life”, en *ibid.*, p. 8 (En español: “El pintor de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, *ibid.*). La influencia de Baudelaire en Bourgeois es profunda y perdurable. Imposible imaginar su arte sin la concepción clarividente de Baudelaire del juguete como “arte primitivo” (si no belleza primitiva), y de su conexión entre genio e infancia –idea muy psicoanalítica por cierto– y sus poemas, que se ocupan del conflicto emocional.
- 28 “Statements from Conversations with Robert Storr”, en *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father*, Bernadac, Marie-Laure y Obirst, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, p. 216, y en *Bourgeois*, 2007, p. 153.
- 29 Citada en “Interview”, *Bourgeois*, 2003, *op. cit.*, p. 11.
- 30 LB-0145 (nota suelta sin fecha, c. 1957).
- 31 Grunberger, *New Essays on Narcissism*, Londres, Free Association Books, 1989, p. 146. Grunberger observa que “hay algo atractivo en el cabello sucio, del mismo modo en que hay algo atractivo en el olor de los animales salvajes. No habría que olvidar que nuestra civilización aséptica y desodorizada [...] es relativamente reciente y que en tiempos de Luis XV las marquesas llevaban unos complejísimos peinados de gran tamaño, y podían pasar meses, o más tiempo aún, sin peinarse. Tampoco habría que olvidar que la cuestión del pelo largo puede ser motivo de conflicto entre algunos jóvenes y los adultos [...]. Ese tipo de conflictos resultarían incomprensibles, si no fuera por el significado anal (inconsciente) del pelo”.
- 32 Freud, Sigmund, “Femininity” [1933], en *The Standard Edition*, vol. XXII (1932-1936), Londres, Hogarth Press, 1964, pp. 22 y 132. (En español: “La feminidad”, Conferencia n° 33, en *Obras Completas*, tomo XXII. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
- 33 Citada en Kellein, Thomas, *Louise Bourgeois: The Drawings from 1996-1998*, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1999, p. 9.
- 34 Freud, Sigmund, “The Sexual Life of Human Beings” [1917] en *The Standard Edition*, vol. XVI (1916-1917), Londres, Hogarth Press, 1962, pp. 15 y 318. (Es español: “20ª Conferencia. La vida sexual de los seres humanos”, en *ibid.*, tomo XVI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
- 35 Escribe Lowenfeld: “La susceptibilidad al trauma, una fuerte tendencia a la identificación y el narcisismo del artista son fenómenos relacionados. La base del impulso al logro artístico radica en la bisexualidad intensificada. La traumatofilia, íntimamente ligada a estos fenómenos, lleva al artista a buscar y luego superar el trauma en una repetición continua. A partir de la frustración latente se desarrolla la fantasía del artista. La necesidad de identificación y expresión en el trabajo aparece como

- sublimación de la bisexualidad. La frecuencia de la neurosis en los artistas se explica por la bisexualidad intensificada”. Lowenfeld, Henry, “Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist”, en *Psychoanalytic Quarterly*, 1941 (10/1), p. 116.
- 36 Citada en *Bourgeois*, 1982, p. 75.
- 37 LB-0830 (cuaderno de 1994-1995); ver también Kuspit, “Words as Transitional Objects: Louise Bourgeois’s Writings”, en *Bourgeois*, 2007, *op. cit.*, p. 302, nota 91.
- 38 Ver “Father Figures”, en *ibid.*, pp. 127-128.
- 39 Citada en “Interview”, *Bourgeois*, 2003, *op. cit.*, p. 23.
- 40 “Louise Bourgeois”, en *Balcon International*, nº 8-9, Madrid, 1992, p. 47, reproducido en *Bourgeois*, 2007, *op. cit.*, p. 42.
- 41 En conversación con Jerry Gorovoy, 1994, “Arch of Hysteria”, en *ibid.*, p. 42.
- 42 Ver nota 4.
- 43 Storr, Anthony, *Human Destructiveness*, Nueva York, Basic Books, 1972, pp. 68-69. Storr sugiere que si “consideramos la envidia del pene como no primordialmente sexual sino pseudo sexual, el estado mental de la niña se vuelve mucho más comprensible. No es que esté insatisfecha por el hecho de ser mujer, sino que está descontenta, como todos los niños, por tener menos poder en términos comparativos. En su búsqueda de dominio, descubre el hecho de que los varones, como lo demuestran muchos experimentos, son más agresivos que las niñas de forma innata [...] Los varones son considerados con razón potencialmente más poderosos que las niñas, y el símbolo del poder masculino es el pene. A mi juicio, no deberíamos hablar de envidia del pene sino de envidia fálica; la distinción semántica puede parecer ociosa pero trae un importante cambio de énfasis. ‘Después de todo, el pene no es más que un símbolo fálico.’” Y agrega: “En la medida en que el niño o la niña, o el adulto infantil, se sienta en desventaja en la jerarquía de la dominación, cualquiera de los sexos podrá experimentar envidia del pene y tenderá a identificarse con el varón más poderoso. Pero el precio que se paga por esta preocupación es la exclusión de los placeres del amor. Quisiera proponer la hipótesis de que cuanto más neurótica sea la persona, más preocupada estará con su estatus, y más distorsionará su sexualidad a los fines del dominio-sumisión más que a los fines de obtener placer”. Como dice Storr, Freud podría haber escrito “una obra titulada ‘Más allá del principio de poder’ si hubiese reconocido que el poder antecede al placer en el sentido en que lo estoy señalando”.
- 44 “Interview with Cecilia Blomberg” (16 de octubre de 1998), citada en *Bourgeois*, 2007, *op. cit.*, p. 42.
- 45 Freud, Sigmund, “Symbolism in Dreams” [1916], en *The Standard Edition*, vol. XV, p. 151. (En español: “El simbolismo en el sueño”, en *Obras completas*, tomo VI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
- 46 Citada en *Bourgeois*, 1982, p. 69.
- 47 Como apunta Segal, los objetos bizarros “son fragmentos diminutos de la personalidad del sujeto encarnados en fragmentos diminutos del objeto e imbuidos de extrema hostilidad” (p. 49). Los fragmentos se aglomeran en lugar de reunirse en un todo cohesivo. Hinshelwood agrega: “Así, la personalidad se agota pero los fragmentos del aparato perceptivo expulsados perduran en una existencia alienada como “objetos bizarros”. Invaden de modo omnipotente un objeto externo y forman un objeto característicamente persecutorio” (p. 235).
- 48 Citada en Storr, Robert, “Meanings, Materials and Milieu – Reflections on Recent Works by Louise Bourgeois”, en *Parkett*, nº 9 (1986), reproducido en *Bourgeois*, 2007, *op. cit.*, p. 163.
- 49 *Ibid.*
- 50 En conversación con Jerry Gorovoy (8 de octubre de 1990), reproducido en *ibid.*, p. 163.
- 51 “Lo que todos desean frente a la angustia es satisfacción y seguridad”, escribe Sullivan, y el sistema del self existe para proveer esta última. *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, Nueva York, Norton, 1953, p. 353. (En español: *La teoría interpersonal de la psiquiatría*, Buenos Aires, Ediciones Psique, Buenos Aires, 1964.) “Además de todas las otras formas o procesos que elabora el sistema del self para evitar o minimizar la angustia o para ocultarla”, escribe Sullivan (p. 316), “el sistema del self presenta, en casi todos los casos, algunos aspectos de lo que podríamos entender –en un sentido muy figurativo– como defensas frente a la posibilidad de entrar en un estado extremadamente desagradable de, digámoslo así, emociones extrañas. A juzgar por sus libretas-diarios, Bourgeois parece sufrir esos “desastrosos” estados de pánico, como los llama Sullivan, muy a menudo. Sus obras están sin duda cargadas de emoción extraña, e incluso la encarnan, y de ahí en parte el profundo atractivo inconsciente que poseen.
- 52 Bléandonu anota (p. 155) la idea de Esther Bick de una “piel psíquica” y la idea de Anzieu de un “yo piel” que permiten comprender la fascinación de Bourgeois con la piel como contenedor del conflicto y, en términos más amplios, su atención a las texturas. Su uso

- de la piel y sus sustitutos simbólicos –tela, látex, pieles– expresa su gran sensibilidad hacia sí misma y hacia los otros, como así también su susceptibilidad e irritabilidad.
- 53 Goldwater, *Primitivism*, *op. cit.*, p. 125, nota 33.
- 54 De Goncourt, Edmond y De Goncourt, Jules, "Painting at the Exposition of 1855", en *The Art of All Nations 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Elizabeth Gilmore Holt (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 134.
- 55 Heinz Kohut, *The Restoration of the Self*, Nueva York, International Universities Press, 1977, p. 252. (En español: Kohut, H., *La restauración del sí mismo*, México, Paidós, 1990.) Kohut habla de "comprensión empática de la vida interior" de los otros. Distingue claramente entre la respuesta empática y emocional, y la seudo respuesta "inhumana, como de computadora" (p. 235), una máquina interpretadora. "La ira destructiva", escribe, "está siempre motivada por una herida del self", esto es, "una herida narcisista" (p.116).
- 56 En la transferencia especular, la madre funciona "como espejo para el exhibicionismo saludable del niño". En la transferencia idealizadora, el padre funciona como el "ideal confiable" del niño. En la transferencia gemelar, un hermano funciona como alter ego auxiliar. En los tres casos el Otro se internaliza como objeto del self. Ver Kohut, pp 7, 57 y 44. A mi juicio, Bourgeois estableció una transferencia gemelar con Sadie, su institutriz inglesa y amante de su padre, y sentía celos de la intimidad sexual y emocional de Sadie con su padre, y probablemente de su habilidad lingüística –su habilidad de entrelazar el francés y el inglés, una forma posible de entender la traducción–, como sentía celos de la habilidad de su madre para el tejido. Considerada miembro de la familia, Sadie parecía ser más pasiva y flexible que Bourgeois, y por lo tanto gozaba de mayor aprobación social.
- 57 De la historia de Narciso, resulta particularmente significativo para la perspectiva de este ensayo el hecho de que rechazó el amor de Eco y era incapaz de sentir o corresponder el amor, y que era igualmente atractivo para los hombres y las mujeres. Como castigo a su indiferencia y a su ensimismamiento, fue obligado a "sentir amor sin recibirlo a cambio", porque amaba a su reflejo en el espejo de agua, que no podía corresponder su amor, tan solo imitarlo". Thomas Bulfinch, *The Age of Fable*, Nueva York, Heritage Press, 1942, p. 102.
- 58 "El inconsciente está estructurado como una pequeña sociedad", escribe Hinshelwood, y por lo tanto como una pequeña familia, y como una pequeña familia "es una malla de relaciones entre objetos" (p. 451).
- 59 El punto fundamental es que Minerva era diosa de la sabiduría, y Aracne la había desafiado. Minerva era también esposa de Zeus y Aracne parecía desear el amor de Zeus. Zeus, como el padre de Bourgeois, era bastante donjuán. Los tejidos y tapices de Aracne eran tan hermosos que parecía haber sido instruida por Minerva. Minerva castigó a Aracne por su *hybris* transformándola en una araña: reconoció su talento para el tejido pero la convirtió en un animal, deshumanizándola. Ver Bulfinch, p. 108. Cabe notar como dato de relevancia histórica que tanto Bourgeois como Lucas Samaras, casi contemporáneos, eran tejedores narcisistas.









1. *St. Sebastienne*, 1947  
Santa Sebastiana



---

2. *Femme Maison*, 1946-47  
Mujer casa



---

3. *Femme Maison*, 1946-47  
Mujer casa

Plate 5

Once a man was waving to his  
friend from the elevator.  
He was laughing so much that  
he stuck his head out and the ceil-  
ing cut it off.

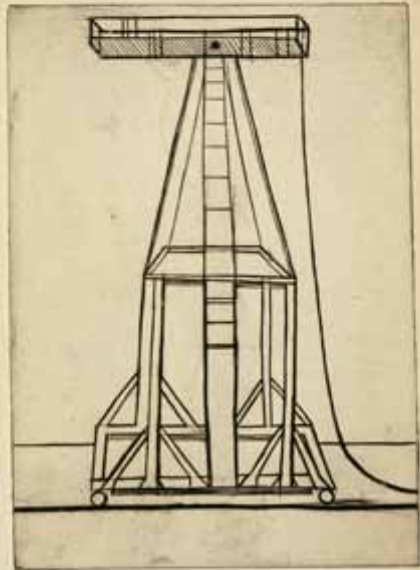


Plate 5

Louis Bourgeois

Plate 6

Leprosarium, Louisiana.

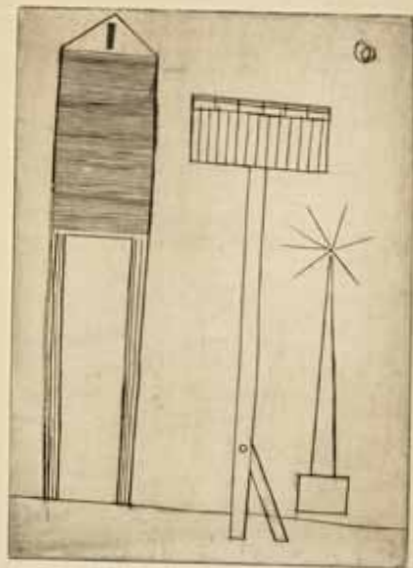


Plate 6

Louis Bourgeois

Plate 7

Once a man was angry at his wife, he cut her in small pieces, made a stew of her.

Then he telephoned to his friends and asked them for a cocktail-and-stew party.

Then all came and had a good time.



Plate 7

Louis Bungeon

Plate 8

Once an American man who had been in the army for three years became sick in one ear.

His middle ear became almost hard.

Through the bone of the skull back of the said ear a passage was bored.

From then on he heard the voice of his friend twice, first in a high pitch and then in a low pitch.

Later on the middle ear grew completely hard and he became cut off from part of the world.



Plate 8

Louis Bungeon







6. Dans la tourmente, 1950  
En la tormenta

7. Untitled, 1953  
Sin título









---

8. *Forêt (Night Garden)*, 1953  
Bosque (jardín nocturno)

---

9. *Untitled*, 1953  
Sin título









---

11. *Labyrinthine Tower*, 1962  
Torre laberíntica

---

12. *Untitled*, 1950  
Sin título







---

13. *Lair*, 1963  
Guarida

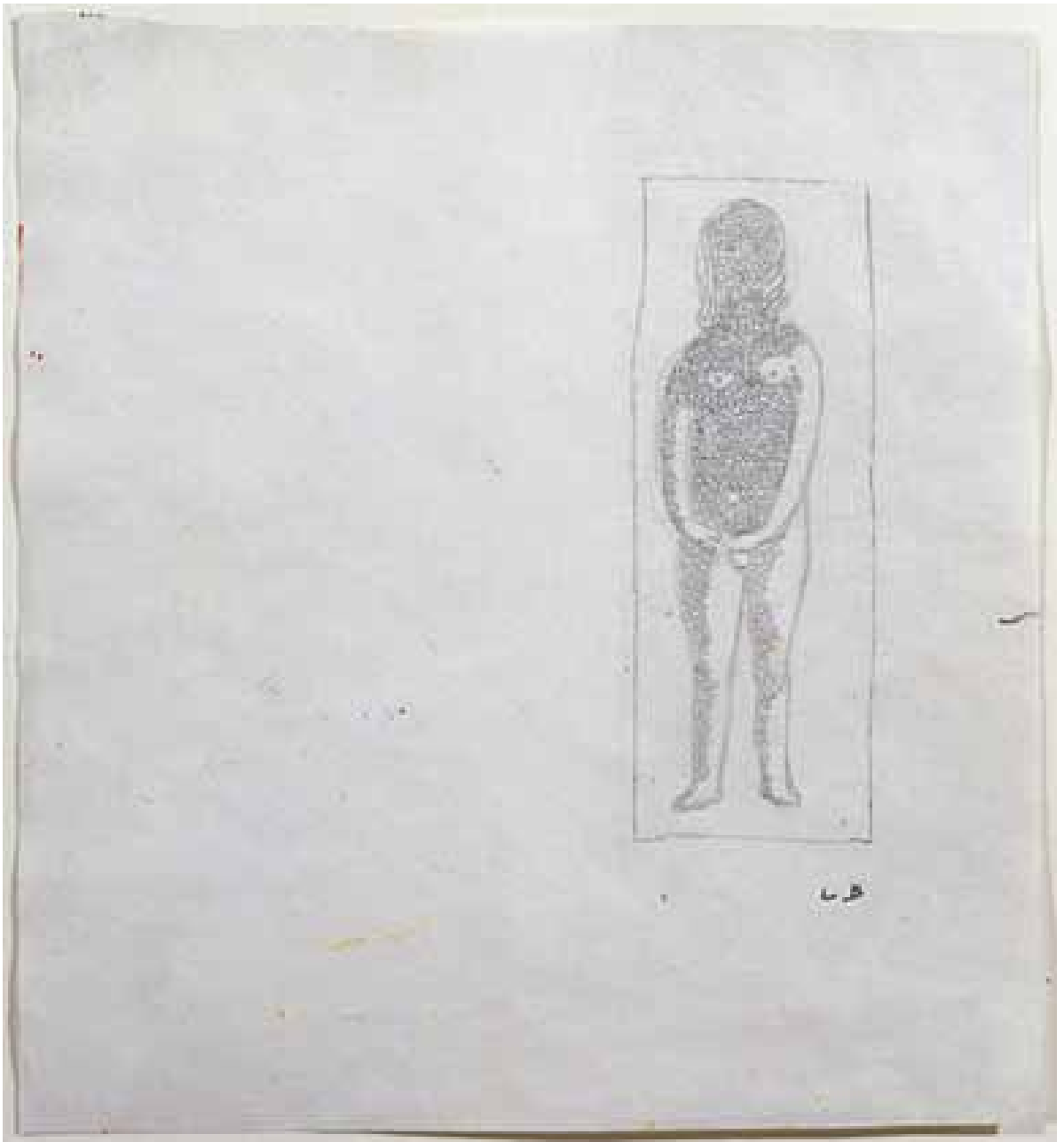






---

15. *Torsade*, 1962  
Torsada



---

16. *Untitled*, 1942  
Sin título











---

18. *Fée Couturière*, 1963  
Hada costurera

---

18. *Fée Couturière*, 1963 (detalle)  
Hada costurera  
Fotografía: by Peter Moore  
©Estate of Peter Moore / VAGA, NYC



---

19. *Untitled (double sided)*, c. 1960  
Sin título (doble faz)

---

20. *Torso, Self Portrait*, 1963-64  
Torso, autorretrato





---

21. *Untitled*, 1960  
Sin título



---

22. *End of Softness*, 1967  
Fin de la blandura





---

23. *Amoeba*, 1963-1965

Ameba

Fotografía: by Peter Moore

© Estate of Peter Moore / VAGA, NYC

---

24. *Soft Landscape*, 1967

Paisaje blando



---

25. *Le Regard*, 1966  
La mirada





---

26. *Sleep II*, 1967  
Sueño II







---

28. *The Fingers*, 1968  
Los dedos



---

29. *The Loved Hand*, 1967  
La mano amada



---

30. *Unconscious Landscape*, 1967-68  
Paysage inconscient





---

31. *Hanging Janus with Jacket*, 1968  
Jano colgante con chaqueta





---

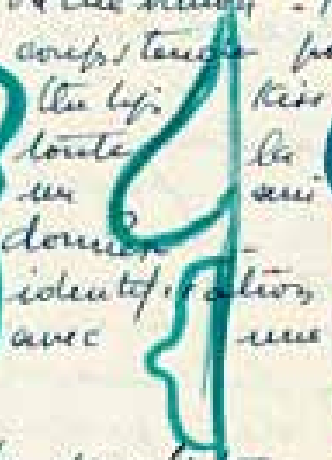
32. *Janus Fleuri*, 1968  
Jano florido





Following the mummies found it of a see linea un tangible, positif  
 Return à la mère. linea dans ma sculpture, ai fait de dessous de  
 seins pressés les uns contre les autres; il y avait une double att  
 tende to be like a mother and liked by mother.  
 the explain was on the bottom - Pursuing of the lib

et tout le  
 peroung  
 section  
 devant  
 tend pour  
 était sur  
 la journée  
 des corps



corp, touch pour donner un  
 the top  
 toute  
 un  
 donner  
 identification  
 avec  
 Kiss  
 la  
 sein  
 lib  
 personnes  
 qui se  
 ten  
 de toute  
 parties

aussi dans la sculpture sous de direction  
 Dans les fruits de père il y a objet perdue  
 direction vers le bas.  
 Dans les fruits de mère et y a thrust for-  
 ward. longer size warms the between the two  
 demi desamuel. c'est bien pour mettre sa tête  
 dessus. c'est la même robe de grandeur que la tête ou que  
 la femme. Les fruits de père sont plutôt froids and fidelizing  
 ces or down right upoung and agressif - la mère et la  
 Tessa les mamelles de B. hypogone et se procure un d'acte  
 ou l'on s'endort sur l'acte chaude. aussi le fruit de père  
 sont semi détaché du corps comme ils pient sur un pédon  
 le fruit de la mère sont attachés au corps. face la plaine  
 surface de direction de la peau. - il se boude  
 has l'été davantage et ces même temps ils ont au bouton

34. Loose sheet of writing, c. 1959  
 nota suelta

35. Harmless Woman, 1969  
 Mujer inofensiva





---

36. *Rabbit*, 1970  
Conejo

---

37. *Portrait of Robert*, 1969  
Retrato de Robert





---

38. *Le Trani Episode*, 1971  
El episodio Le Trani  
Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore/VAGA, NYC





---

Página siguiente:  
39. *The Destruction of  
the Father*, 1974  
La destrucción del padre







---

39. *The Destruction of the Father*, 1974 (detalle)  
La destrucción del padre



---

39. *The Destruction of the Father*, 1974 (detalle)  
La destrucción del padre





---

40. *Untitled*, c. 1970  
Sin título



---

41. *Spiral Woman*, 1984  
Mujer espiral

---

41. *Spiral Woman*, 1984 (detalle)  
Mujer espiral



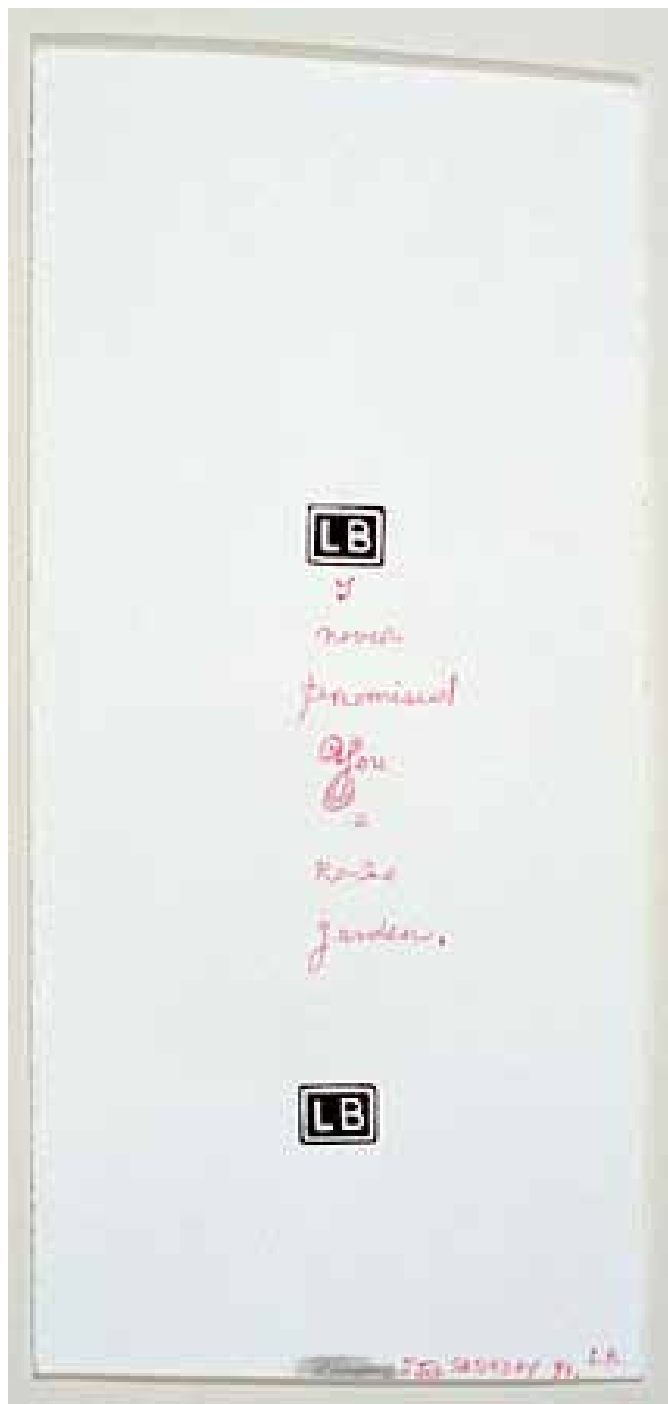












---

44. *I Never Promised You a Rose Garden*, 1994  
Nunca te prometí un jardín de rosas



---

45. *Le Défi II*, 1992  
El reto II







---

46. *Arch of Hysteria*, 1993  
Arco de histeria



---

47. *Red Room (Parents)*, 1994  
Cuarto rojo (padres)

---

47. *Red Room (Parents)*, 1994 (detalle)  
Cuarto rojo (padres)



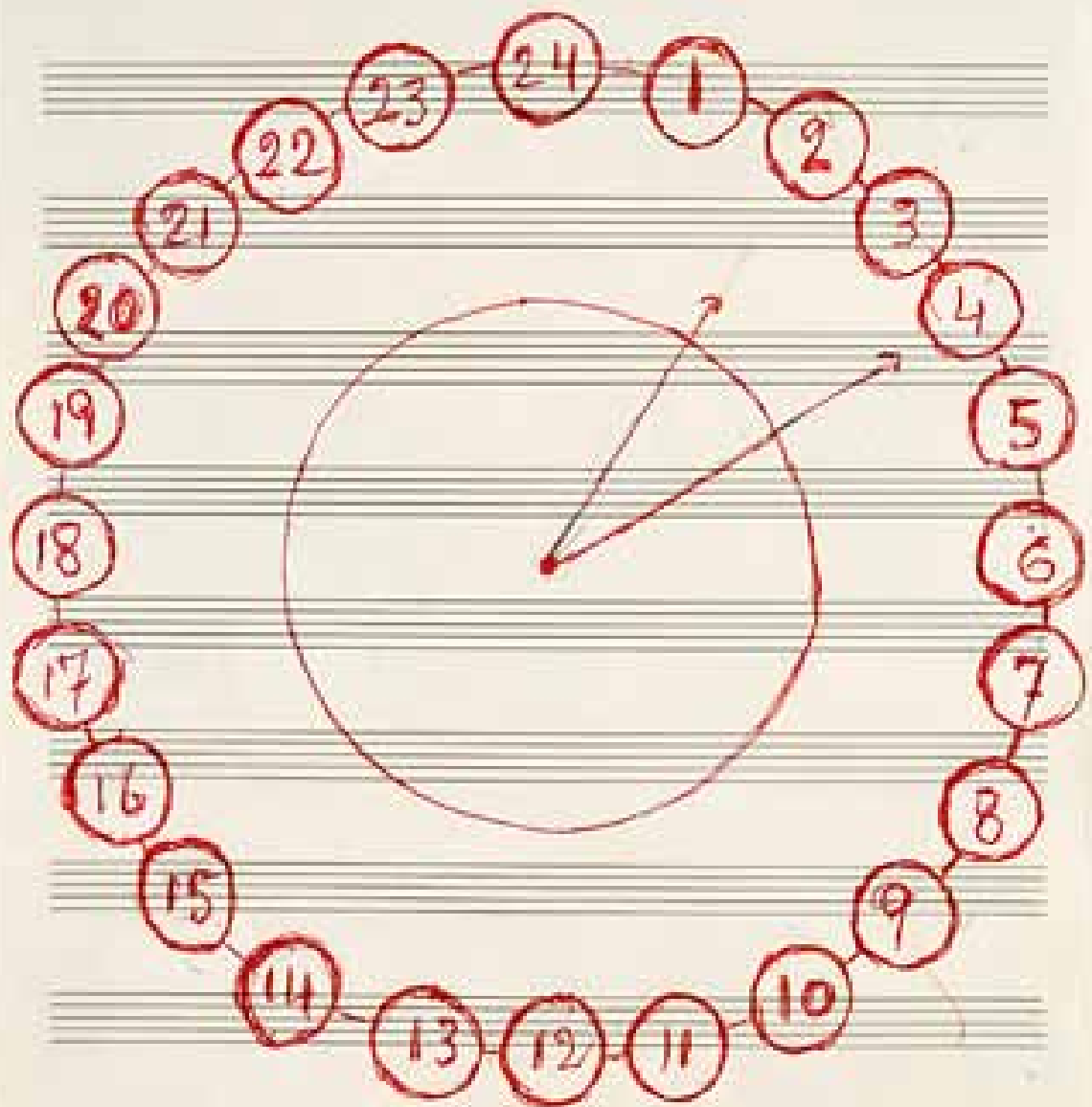
Here and now  
in mess  
You  
are

acting out

Please  
Stop  
and

think

Don't act out please  
look at us and stop



1) long after we learn to forget  
 2) do not want to relive the past  
 3) want to experience the present

restoration  
 top number  
 base calculation

LG





---

50. *Couple I*, 1996  
Pareja I

---

51. *Home for Runaway Girls*, 1994  
Asilo para chicas fugitivas

- bonnet de bonne classe,  
 - tenue d'après et maitre d'habiller - je m'en souviens  
 - nous pas chercher la petite bête et je n'ai pas  
 - fait selon, comme au soir -  
 - la nuit heure j'ai dépensé, demain' d'après mes souvenirs (échange français)  
 - dans que je n'ai ainsi - d'après le d'après des cadavres  
 - le d'après d'après est indispensable. Il d'après le d'après d'après  
 - comment d'après - il. - d'après pour ça d'après d'après d'après  
 - les d'après d'après - il - d'après d'après d'après d'après



Tollan

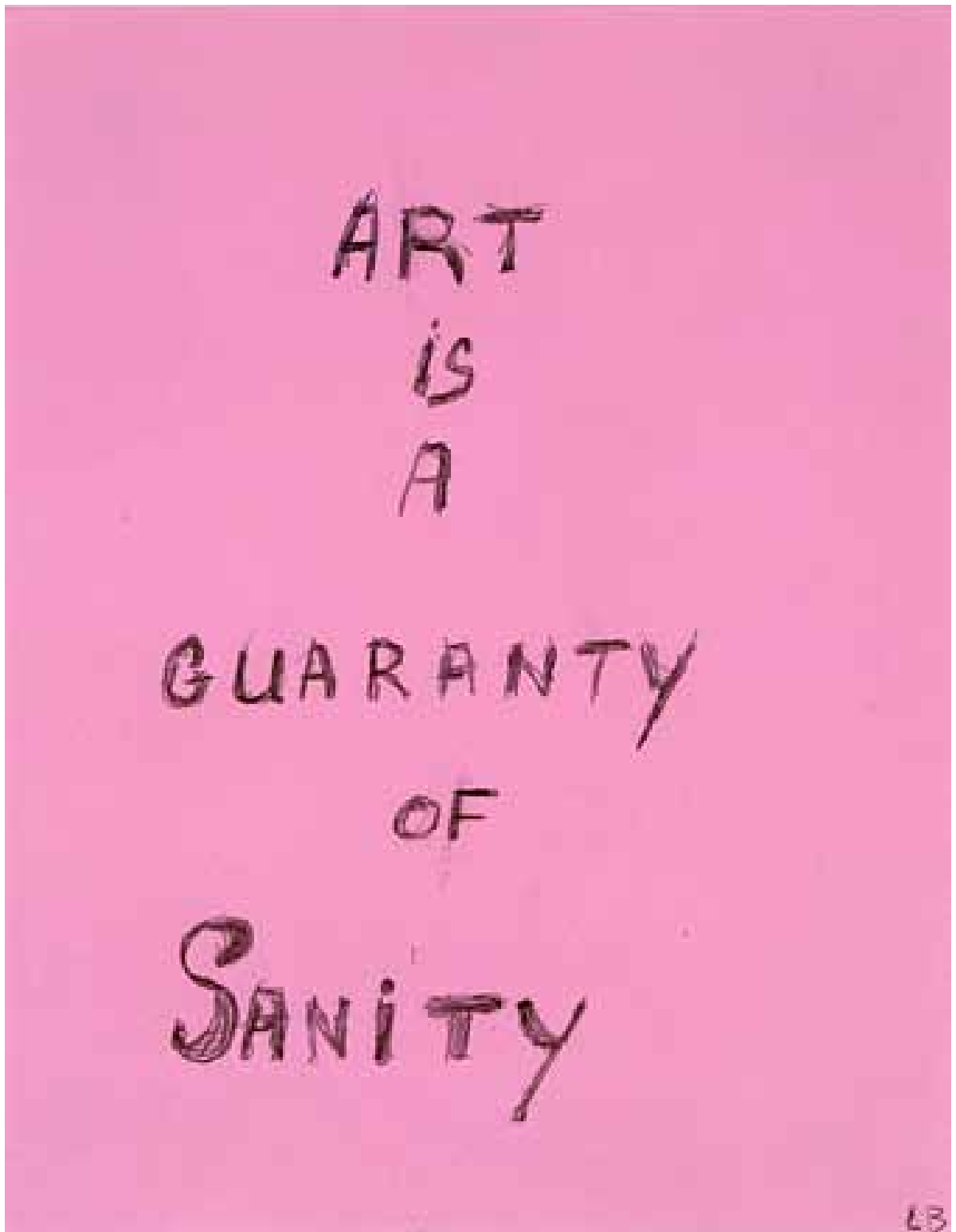
le maitre m'aide mais si m'empêche pas  
 de maitre m'empêche, veut d'un biceps maitre  
 le temps est tombé, il m'a maitre d'après  
 l'empêche d'après m'empêche d'après  
 du d'après d'après m'empêche d'après  
 maitre m'empêche d'après maitre d'après  
 d'après d'après m'empêche d'après d'après  
 d'après d'après m'empêche d'après d'après

- what is the purpose? use up  
 - decoration is meaningless if it  
 - is not done by you.  
 - use up, use up, use up, is not  
 - Range de corps, pas d'après le d'après  
 - le d'après d'après (d'après)  
 - d'après d'après d'après d'après d'après  
 - d'après d'après d'après d'après d'après









---

54. *Untitled*, 1999  
Sin título

---

55. *Art Is a Guaranty of Sanity*, 2000  
El arte es garantía de cordura





---

56. *Spider*, 1997  
Araña



---

56. *Spider*, 1997 (detalle)  
Araña



---

56. *Spider*, 1997 (detalle)  
Araña



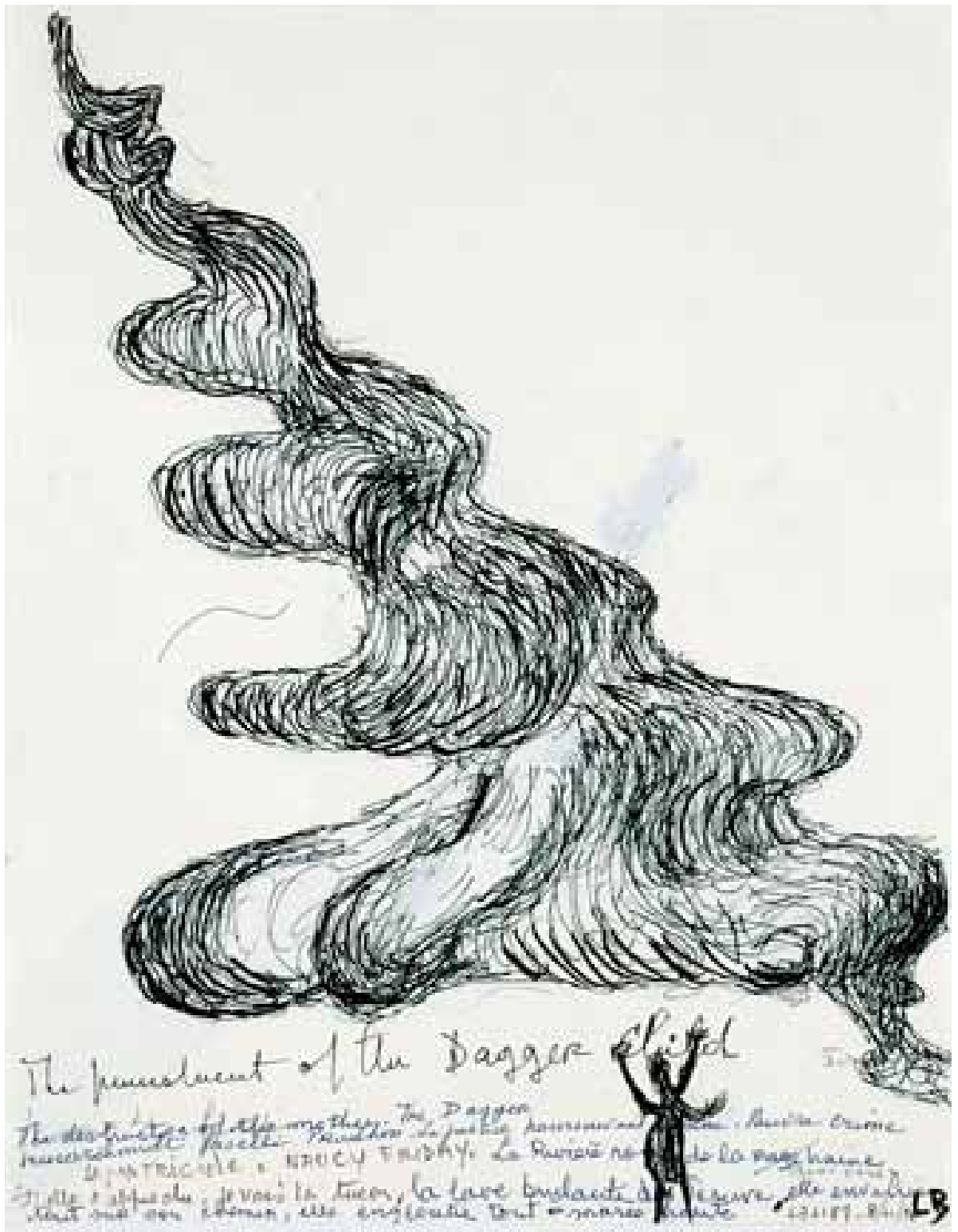




---

57. *Couple IV*, 1997  
Pareja IV





58. *The Punishment of the Dagger Child (double sided)*, 1998  
El castigo del niño-puñal (doble faz)







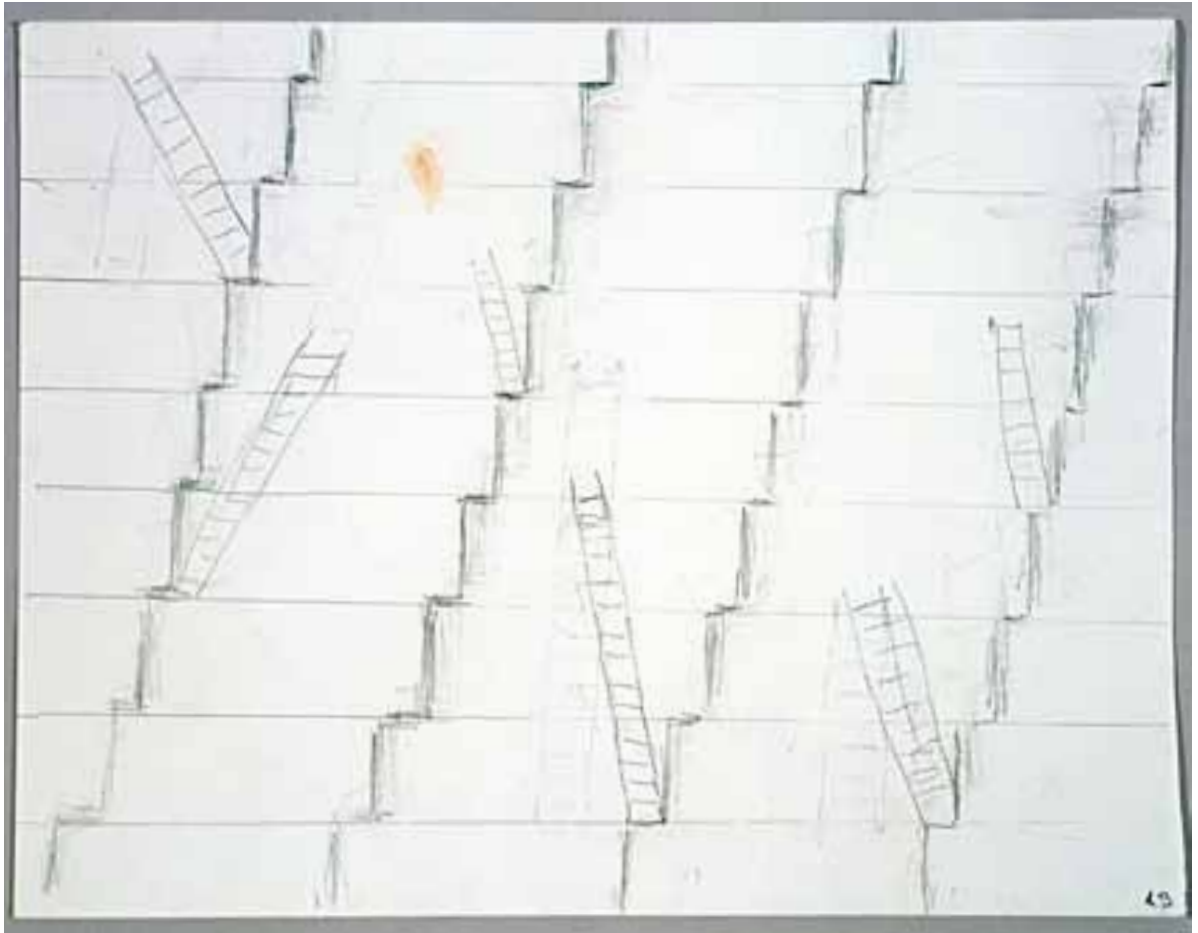


---

60. *Couple*, 2001  
Pareja

---

61. *The Smell of Feet*, 1999  
El olor a pies



---

62. *Unconscious Compulsive Thoughts*, 1998  
Pensamientos inconscientes compulsivos



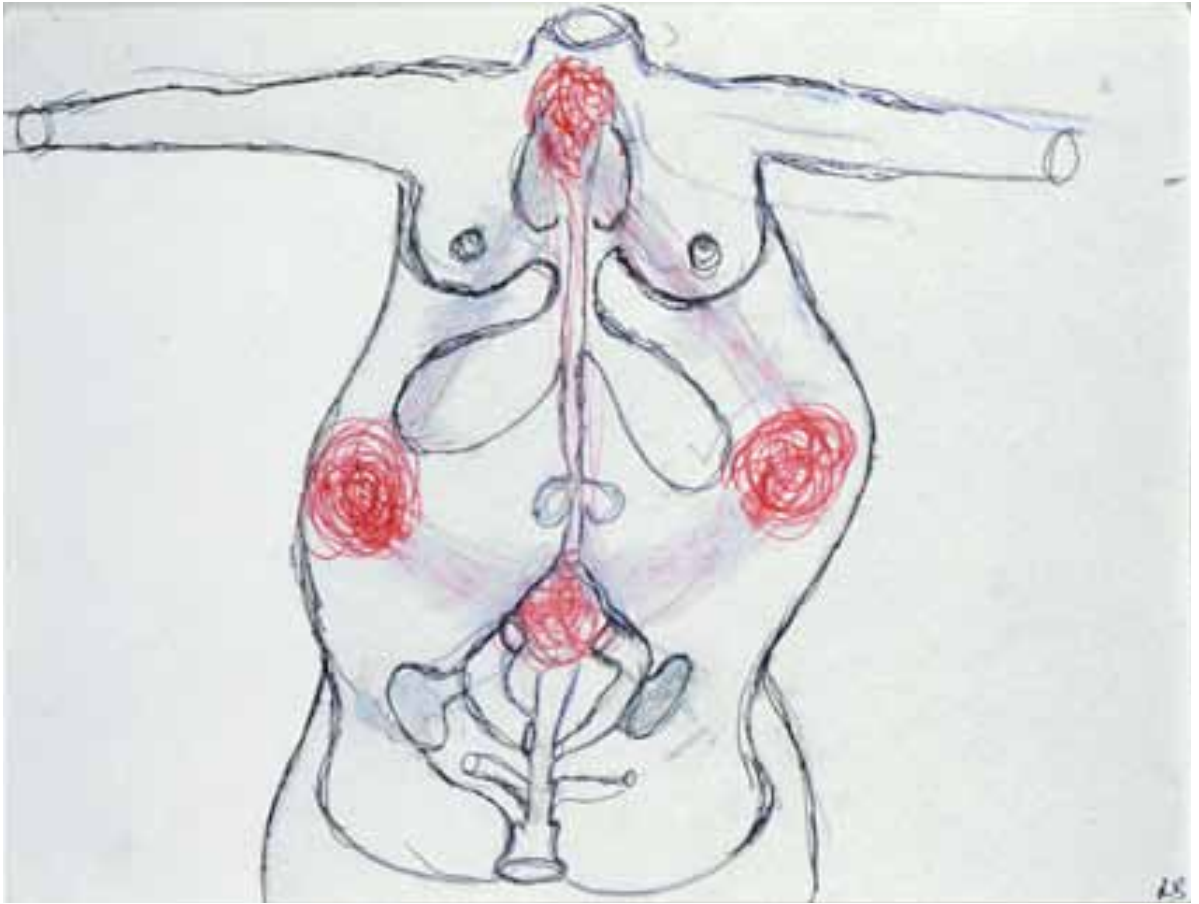


---

63. *Seven in Bed*, 2001  
Siete en una cama

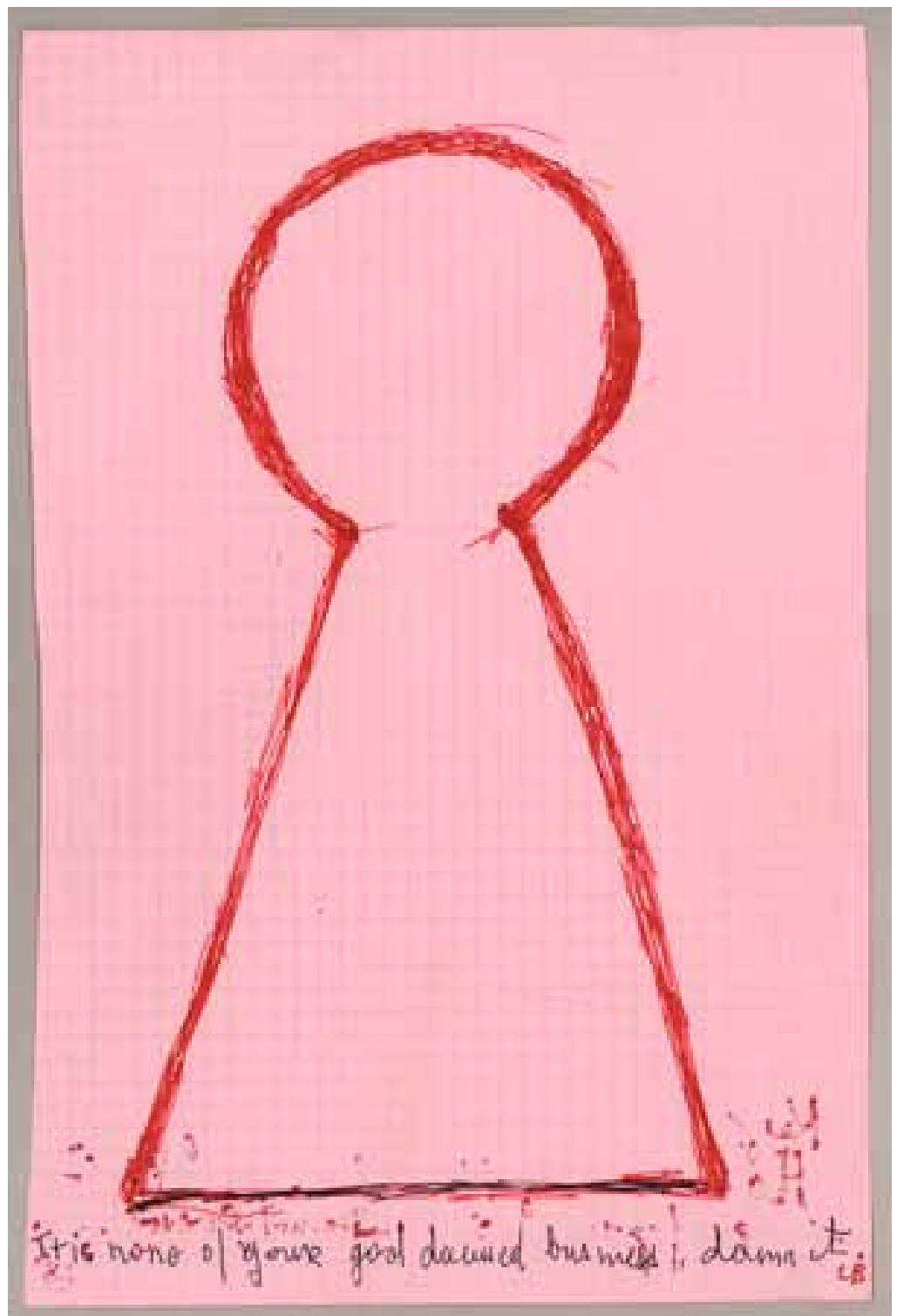






---

65. *Medical Horizontal (double sided)*, 1998  
Médico horizontal (doble faz)



66. *Key Hole*, 2005  
Cerradura



67. *Self Portrait: La Nausée*, 2001  
Autorretrato: La náusea



---

68. *Knife Figure*, 2002  
Figura cuchillo

---

Página siguiente:  
69. *The Reticent Child*, 2003  
El niño reservado











---

69. *The reticent child*, 2003 (detalle)  
El niño reservado



---

70. *The Feeding*, 2007  
El dar de comer



---

71. *Untitled*, 2007  
Sin título





---

72. *Cinq*, 2007  
Cinco

---

73. *The Feeding*, 2007  
El dar de comer

Handwritten text on the left page, possibly bleed-through from the reverse side. The text is faint and difficult to decipher but appears to include a title and several lines of text.

Handwritten text on the right page, possibly bleed-through from the reverse side. The text is faint and difficult to decipher but appears to include a title and several lines of text.

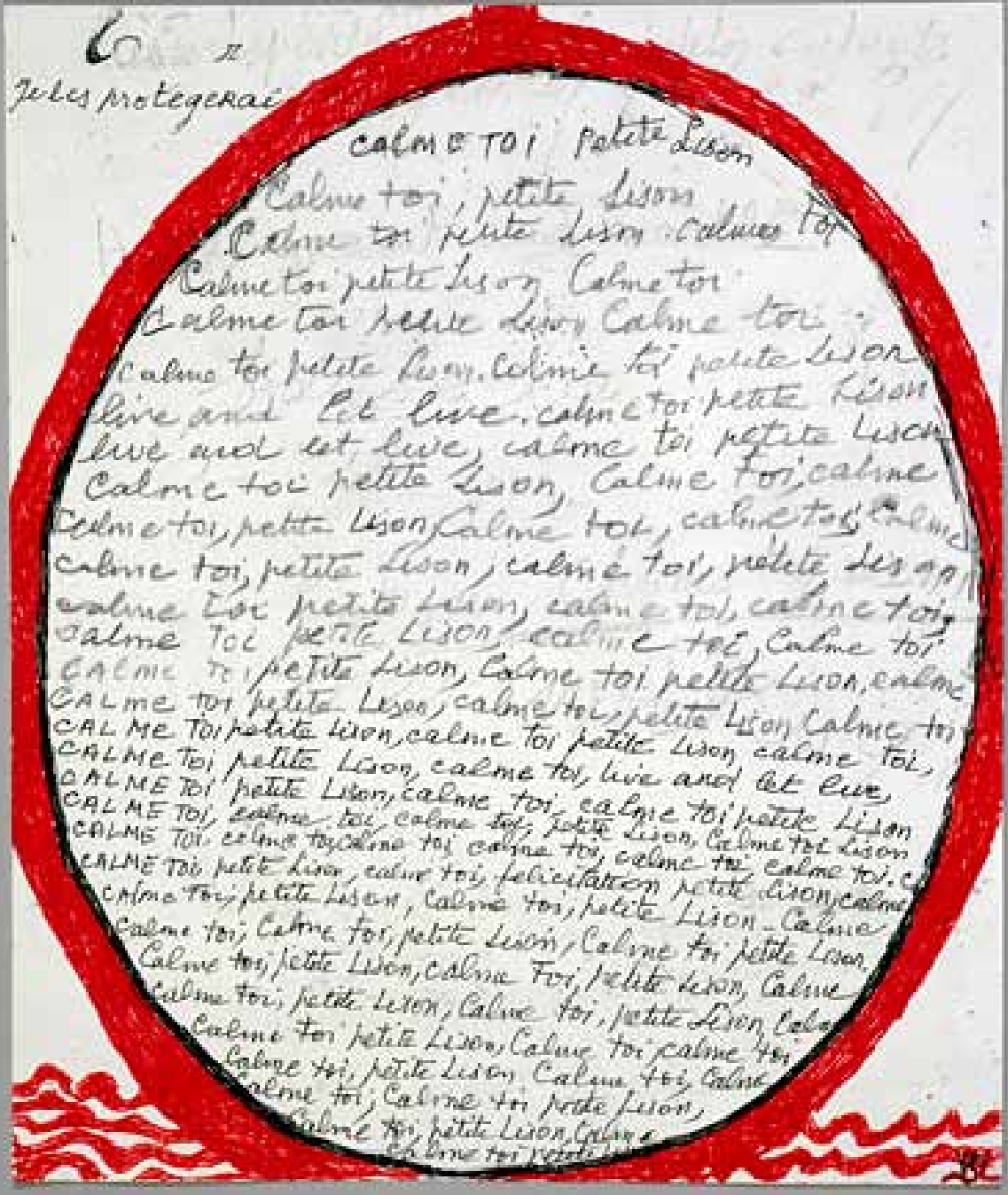








6 II  
Je les protégerai



76. Je les Protégerai, 2002  
Los protegeré

77. The Beating of the Heart (double sided), 2006  
El latido del corazón (doble faz)



Jan 1st

Jan 15th

Feb 1st

Feb 15th

Mar 1st

Mar 15th

Apr 1st

Apr 15th

May 1st

May 15th

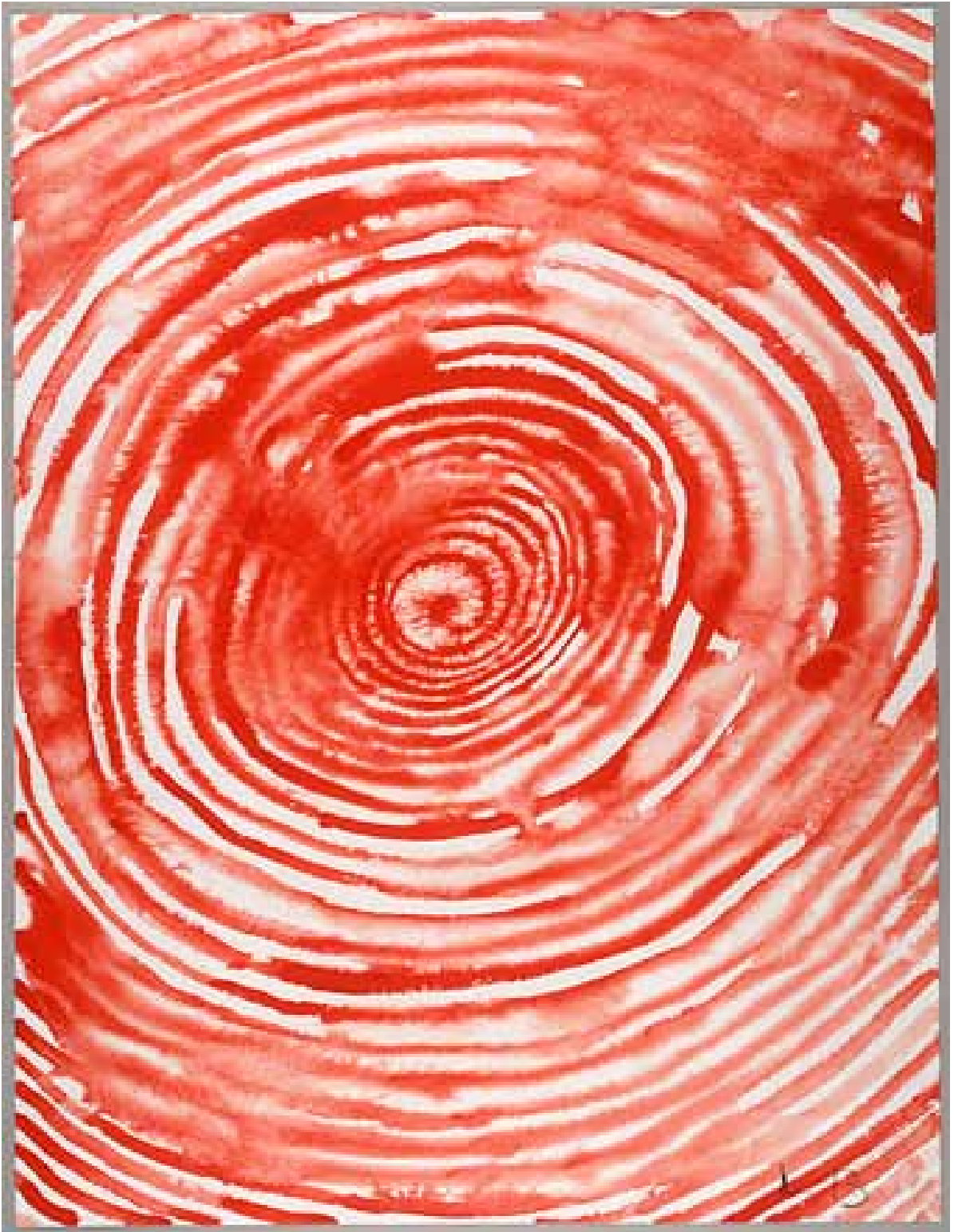
Jun 1st

Jun 15th

Jul 1st







---

79. *Spiral*, 2009  
Espiral





I HAVE BEEN  
TO HELL AND  
BACK.

AND LET ME  
TELL YOU,  
IT WAS  
WONDERFUL.

---

80. *Untitled (I Have Been to Hell and Back)*, 1996  
Sin título (He estado en el infierno y he vuelto)

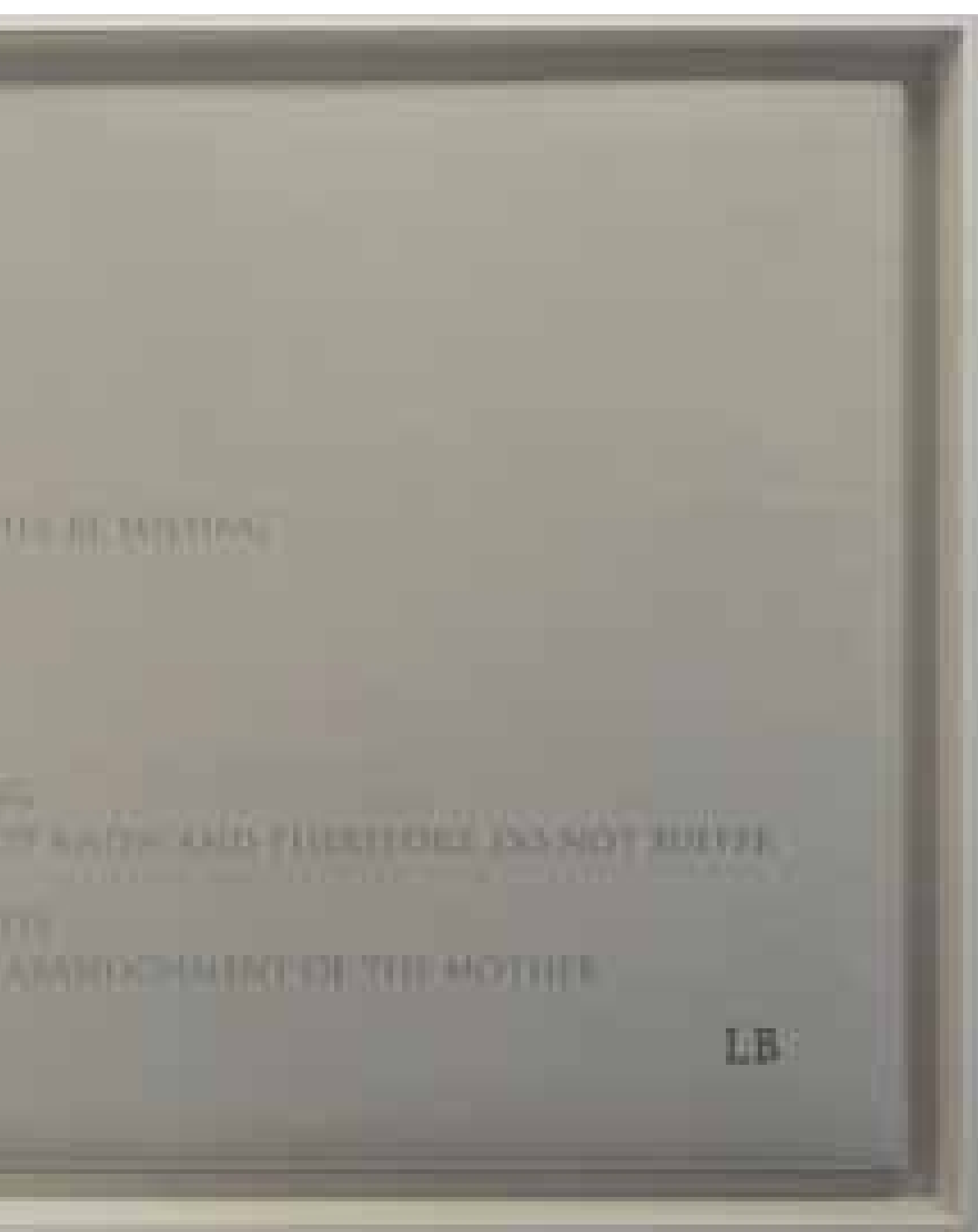




THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS  
1100 EAST 58TH STREET  
CHICAGO, ILLINOIS 60637  
TEL: 773-936-3300

ADMISSIONS: 773-936-3300  
OFFICE OF THE DEAN: 773-936-3300  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

ADMISSIONS  
773-936-3300  
OFFICE OF THE DEAN  
773-936-3300  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
1100 EAST 58TH STREET  
CHICAGO, ILLINOIS 60637  
TEL: 773-936-3300  
OFFICE OF THE DEAN  
773-936-3300  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO







---

83. *Mama*, 2008  
Mamá













## Louise Bourgeois, vida y obra

### 1911

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

### 1912

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

### 1913

Nace Pierre Joseph Alexandre, hermano de Louise.

### 1915-1918

Su padre Louis Bourgeois y su tío Desiré son reclutados para combatir en la Primera Guerra Mundial. Durante la guerra la familia Bourgeois se muda provisoriamente a Aubusson, a la casa de los abuelos maternos de Louise. Desiré resulta muerto en combate durante la primera semana de la guerra. Louis Bourgeois es herido en 1915 y trasladado a un hospital en Chartres, a donde Louise y su madre viajan a visitarlo. La viuda de Desiré, Madeleine, se muda –junto a sus pequeños hijos Jacques y Maurice– con la familia Bourgeois a Choisy.

### 1919

La familia compra una propiedad en Antony, en el número 11 de la Avenue de la Division Leclerc. La propiedad incluye una casa, un atelier en la parte de atrás, un invernadero y jardines separados por las márgenes del río Bièvre –cuyo tanino utilizan los Bourgeois para teñir los tapices–.

### 1921

Louise asiste al Collège Sévigné y en 1927 se gradúa en el Lycée Fénelon de París.

### 1921

Inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, la madre de Louise –Joséphine– enferma de gripe española. Louise interrumpe su educación para atender a su madre. Pasan una temporada en el Hôtel des Anges, en Le Cannet.

### 1922

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

### 1923

A los doce años Bourgeois comienza a emplear –por pedido de sus padres– su habilidad como dibujante en el taller de tapices. Se vuelve experta en dibujar piernas y pies.

La familia Bourgeois alquila la Villa Marcel en Le Cannet. Pasan los inviernos allí y los veranos en Antony. Louise asiste al Lycée International en Cannes. Louise y su madre se hacen amigas de Pierre Bonnard.

### 1925

Descubre el Art Déco y la obra de Frederick Kiesler y Vladimir Tatlin en Le Salon des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.

### 1929

Toma lecciones de dibujo en la École Nationale d'Art Décoratif.

A partir de entonces los Bourgeois pasarán los inviernos en Cimiez – Niza, en la Villa Pompeiana, hasta 1932.

### 1930

Continúa estudiando inglés en la Escuela Berlitz de Niza y prosigue aprendiendo matemáticas, física y química por correspondencia en la École Universelle.

### 1932

Ingresa en la Sorbona para estudiar cálculo y geometría calculus y obtiene un Baccalauréate en Filosofía de la Universidad de París. Su disertación trata sobre Blaise Pascal y Emmanuel Kant.

Viaja a la península escandinava y Rusia.

Su madre, Joséphine, muere el 14 de septiembre en Antony.

### 1933

La muerte de su madre deprime a Bourgeois. Deja las matemáticas y comienza a estudiar arte. Durante los años siguientes estudiará en los talleres de distintos artistas en Montparnasse y Montmartre. Por sugerencia de su maestro Paul Colin, en 1934 realiza un segundo viaje a Rusia para ver el Teatro de Moscú y la obra de los constructivistas rusos.

Durante este período estudia en la Académie d'Espagnat (1936-1937); en el taller de Roger Bissière en la Académie Ranson (1936-1937); en la École du Louvre (1936-1937); en la École des Beaux-Arts (1936-1938) con Devambez y Colarossi; en el

Grande-Chaumière (1937-1938) con Othon Friesz (pintura) y Wléric (escultura); y en la Académie Julian (1938) y la Académie Scandinavie (1938) con Charles Despiau –el ayudante de Auguste Rodin–.

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

Expone una pintura en el Salon des Indépendants y el Salon des Artistes Français.

### 1936

Alquila su primer departamento en el número 31 de la Rue de Seine, en el mismo edificio donde André Breton tiene su galería Gradiva en la planta baja.

Expone en la Galerie de Paris, en el marco de la *Exposition de L'Atelier de la Grande Chaumière*,

### 1937-1938

Se muda a un departamento en el primer piso del edificio situado en el número 18 de la Rue Mazarine. Estudia historia del arte en L'École du Louvre para poder dar clases en el Louvre. Expone con el grupo Ranson en la Galerie Jean Dufresse, en el marco de la exhibición *Le Groupe 1938-1939*.

### 1938

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

Se muda a Nueva York con Robert Goldwater. Residen en el número 63 de Park Avenue. Goldwater da clases de historia del arte en la Universidad de Nueva York. También enseña en Queens College hasta 1957.

### 1939

Bourgeois se inscribe en la Art Students League de Nueva York, donde estudia con Vaclav Vytlacil. Trabaja allí hasta 1945. Comienza a hacer estampas y a exponer en los Estados Unidos.

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

### 1940

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

### 1941

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

Comienza a realizar una serie de esculturas en madera llamadas *Stuyvesant's Folly* en la terraza del edificio de departamentos situado en el número 18 de la calle East, donde reside con su familia. Los Bourgeois también compran una casa en Easton, Connecticut.

### 1943

Participa con sus estampas en una exposición destinada a apoyar el esfuerzo bélico, bajo el auspicio de Artists for Victory, en el Metropolitan Museum of Art.

Recibe un premio honorífico por su participación en la muestra *The Arts in Therapy*, en el Museum of Modern Art de Nueva York. Expone un tapiz basado en la obra de Torres García.

### 1945

Realiza su primera muestra individual –*Paintings by Louise Bourgeois*– en la Bertha Schaefer Gallery de Nueva York. Comienza a exponer pinturas en muestras colectivas con los expresionistas abstractos, entre ellos Jackson Pollock, Mark Rothko y Willem de Kooning.

Con la ayuda de Marcel Duchamp, cura *Documents, France 1940-1944: Art-Literature-Press of the French Underground* en la Norlyst Gallery. La exposición incluye propaganda antinazi realizada por Défense de la France, Résistance y Le Populaire; obras de Bonnard, Picasso y Dubuffet; poesía de Louis Aragon y Jean Cassou; y prosa de Jean-Paul Sartre, André Gide y Gertrude Stein.

Participa de la muestra grupal *The Women* en la Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery, en Nueva York.

Expone por primera vez en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, en el marco de la *Annual Exhibition of Contemporary American Painting*, donde continuará mostrando su trabajo casi todos los años hasta 1952.

### 1946

Realiza grabados en el Atelier 17 de Stanley William Hayter en Nueva York. Otros integrantes del taller son Nemeo Antúnez, Joan Miró, Yves Tanguy y Le Corbusier. Allí concluye un conjunto de nueve grabados acompañados por parábolas, titulado *He Disappeared Into Complete Silence* (Él desapareció en el silencio total, 1947).

### 1947

En su segunda exposición individual exhibe diecisiete pinturas en la Galería Norlyst de Nueva York. La imagen de *Femme Maison* se utiliza en el afiche, junto con una cita de Nemecio Antúnez.

### 1949

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

### 1950

Realiza una segunda muestra escultórica, *Louise Bourgeois: Sculptures*, en la Peridot Gallery. Expone quince esculturas en madera, entre ellas *Persistent Antagonism* (Antagonismo persistente, 1946-1948) y *Sleeping Figure* (Figura dormida, 1950) –que Alfred Barr adquiere posteriormente para el Museum of Modern Art de Nueva York–.

Robert Goldwater recibe una beca Fulbright para estudiar en Francia.

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

### 1951

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

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

### 1952

De regreso en Nueva York, diseña la escenografía de *The Bridegroom of the Moon* (*El novio de la luna*), un espectáculo de danza de Erick Hawkins (esposo de Martha Graham) que se representa en el Hunter Playhouse de Nueva York.

### 1953

Bourgeois presenta su tercera y última muestra en la Peridot Gallery –titulada *Louise Bourgeois: Drawings for Sculpture and Sculpture*–, que incluye *Foret* (*Night Garden*) ([Foret (Jardín nocturno)] 1953). También participa de una muestra colectiva en la Stable Gallery y la Poindexter Gallery y expone en los Annuals del Whitney Museum of American Art desde 1953 hasta 1957.

La familia Bourgeois viaja a Europa. Visitan Bourges, Aubusson, Aix, Magagnose y las cuevas de Lascaux.

### 1955

Bourgeois adopta la ciudadanía estadounidense.

### 1956

El Whitney Museum of American Art adquiere la escultura *One and Others* (Uno y otros, 1955).

### 1957

Contratan a Robert Goldwater como profesor de Historia del Arte en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Es editor del *Magazine of Art* entre 1947 y 1953, y entre 1957 y 1963 se desempeña como Director del Museum of Primitive Art de Nueva York.

### 1958

Bourgeois abre la librería Erasmus Books and Prints.

### 1959

Expone once personajes en madera en el Festival de Arte Contemporáneo de The Andrew D. White Art Museum, Cornell University (Ithaca, Nueva York).

### 1960

Comienza a experimentar con plástico, látex y goma.

Da clases –dentro del sistema de enseñanza pública– en Great Neck, estado de Nueva York, y también enseña en el Brooklyn College y el Pratt Institute.

La Galerie Claude Bernard, de París, la invita a participar en la muestra colectiva *Aspects de la sculpture Américaine* (*Aspectos de la escultura norteamericana*).

Muere Pierre, el hermano de Bourgeois.

### 1961

Es aceptada en la School of Arts and Sciences de la Universidad de Nueva York. Entre otros cursos, se inscribe en “The Evolution of French Theater from Renaissance to Symbolism” (La evolución del teatro francés desde el Renacimiento hasta el simbolismo; donde obtiene las máximas calificaciones) y “Main Currents of 15th Century French Painting” (Principales corrientes de la pintura francesa del siglo XV; donde no se destaca tanto).

### 1962

La familia Bourgeois-Goldwater se muda a West 20th Street, en Nueva York.

### 1964

Después de un hiato de siete años, Bourgeois expone un nuevo corpus de obra –*Louise Bourgeois: Recent Sculpture*– en la Stable Gallery. Exhibe *Clutching* (1962); *Labyrinthine*

*Tower* (Torre laberíntica, 1962); *Lair* (1962-1963); *Rondeau for L* (1963) y *Fée Couturière* (1963). La Rose Fried Gallery presenta simultáneamente una muestra individual de obras sobre papel: *Recent Drawings by Louise Bourgeois* (*Dibujos recientes de Louise Bourgeois*).

### 1966

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

### 1967-1968

Viaja por primera vez a Pietrasanta, Italia, para trabajar en mármol y bronce. Allí realiza *Germinal* (*Germinal*, 1967) y la serie *Janus* (*Jano*, 1968) en bronce. Esculpe en mármol *Sleep II* (*Dormir II*, 1967) y *Cumulo I* (*Cúmulo I*, 1969). Regresará a Pietrasanta hasta 1972.

Comienza a participar activamente en eventos políticos y feministas. Su obra –tomamos como ejemplos *Le Regard* (1966), *Fillette* (1968) y *Femme Couteau* (1969-1970)– se vuelve sexualmente más explícita.

Bourgeois y Goldwater viajan a Nigeria con Robert Farris Thompson y Roy Sieber, un africanista, para asistir al *Colloque Mondial* sobre arte africano.

### 1973

Su obra en mármol *Number Seventy-Two* (*The No March*) (Número setenta y dos (La marcha del no), 1972) es expuesta en la Bienal del Whitney Museum of American Art y luego adquirida por el Storm King Art Center de Mountainville, en el estado de Nueva York.

El Musée National d'Art Moderne de París adquiere el mármol blanco *Cumulo I* (*Cúmulo I*, 1969). La escultura es trasladada al Centre Georges Pompidou en 1976.

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

### 1974

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

Comienza a enseñar en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, tarea que continuará realizando hasta 1977. También da clases en la Universidad de Columbia, la Cooper Union y el Goddard College en Vermont, y se desempeña como Artista Visitante en el Pratt Institute, el Philadelphia College of Art, la Woodstock Artists Association, la Rutgers University, el New York Studio School y la Universidad de Yale.

### 1976

Expone *The Blind Leading The Blind* (El ciego guiando al ciego, 1947-1949) en el marco de *200 Years of American Sculpture* (*200 Años de escultura estadounidense*), en el Whitney Museum of American Art.

### 1977

Le es otorgado el Doctorado Honoris Causa en Bellas Artes de la Universidad de Yale.

### 1978

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

El Berkeley Art Museum de la Universidad de California monta *Louise Bourgeois*:

*Matrix/Berkeley 17*. La Fourcade Gallery exhibe 33 personajes en madera junto a la escultura, más reciente, *Partial Recall* (Recuerdo parcial, 1979) en *Louise Bourgeois, Sculpture 1941-1953. Plus One New Piece* (*Louise Bourgeois, esculturas 1941-1953. Más una pieza nueva*).

El Detroit Institute of Art adquiere *The Blind Leading the Blind* (Los ciegos guían a los ciegos, 1947-1949).

### 1980

Bourgeois viaja a Nueva Orleans para recibir el Award for Outstanding Achievement in the Visual Arts en la conferencia National Women's Caucus for Art.

Compra en Brooklyn un estudio que le permite trabajar a mayor escala.

Con curaduría de Jerry Gorovoy, expone en *10 Abstract Sculptures: American and European 1940-1980* en la Max Hutchinson Gallery de Nueva York. James Mollison adquiere la obra *C.O.Y.O.T.E.* (1947-1948; perteneciente a esa colección) para la Australian National Gallery en Canberra.

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

La Xavier Fourcade Gallery de Nueva York inaugura la muestra *Louise Bourgeois Sculpture: The Middle Years 1955-1970*. Allí se exponen diez mármoles, entre ellos *Sleep II* (*Dormir II*, 1967); *Clamart* (1968); *Colonnata* (*Columnata* 1968); *Femme Couteau* (*Mujer cuchillo*, 1969-1970); *Baroque* (*Barroco*, 1970); *Eye to Eye* (*Ojo a ojo*, 1970); *Fountain* (*Fuente*, 1970-1971) y *Systems* (*Sistemas*, 1970-1971), como asimismo tres bronce: *Torso*, *Self Portrait* (*Torso*, autorretrato,



1963-1964) y *Janus* (Jano, 1968), junto con la versión en granito de *Le Trani Episode* (El episodio Trani, 1980).

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

### 1981

La Renaissance Society de la Universidad de Chicago organiza la exposición *Louise Bourgeois: Femme Maison*.

Bourgeois viaja a Carrara, Italia, para trabajar en una serie de esculturas de mármol.

### 1982

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

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

### 1983

El ministro de Cultura francés condecora a Bourgeois como Officier de L'Ordre des Arts et des Lettres. Es nombrada Miembro de la American Academy y del Institute of Arts and Letters de Nueva York. También recibe un Doctorado Honoris Causa del Massachusetts College of Art de Boston.

### 1985

Con curaduría de Stuart Morgan, la Serpentine Gallery de Londres presenta la muestra *Louise Bourgeois*. Maeght-Lelong, en París, exhibe *Louise Bourgeois: Retrospective 1947-1984*.

### 1988

El Museo Overholland de Amsterdam organiza la exposición de dibujos *Louise Bourgeois: Works on Paper 1939-1988*.

Bourgeois viaja nuevamente a Carrara, Italia, en el mes de octubre. Allí comienza una serie de obras en mármol rosado con inscripciones que envuelven las rústicas bases de mármol. *Untitled (With Hand)* (Sin título [con mano], 1989) lleva la inscripción "I Love You" (Yo te amo); *Untitled (With Hands)* (Sin título [con manos], 1989) lleva la inscripción "We Love You" (Nosotros te amamos), y *Untitled (With Foot)* (Sin título [con pie], 1989) lleva la inscripción "Do You Love Me?" (¿Me amas?).

### 1989

Expone, en la Galerie Lelong de Nueva York, dos instalaciones: *No Escape* (Sin escape, 1989) y *No Exit* (Sin salida, 1989), obras precursoras de las celdas que realizará más adelante.

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

### 1990

Muere Michel, hijo de Bourgeois.

### 1991

Algunas obras de la serie *Cell* – desde *Cell I* (Celda/Célula I, 1991) hasta *Cell VI* (Celda/Célula VI, 1991) – se exhiben en el Carnegie International de Pittsburgh en el marco de una exposición organizada por Lynne Cooke y Mark Francis. En la exhibición *Dislocation* (*Dislocación*), organizada por Robert Storr en el Museum of Modern Art, Bourgeois expone *Twosome* (Par, 1991).

Bourgeois es la primera artista en recibir el Lifetime Achievement Award otorgado por el International Sculpture Center de Washington D.C. El ministerio de Cultura de Francia le otorga el Grand Prix en escultura.

### 1992

Expone *Precious Liquids* (Líquidos preciosos, 1992) en Documenta IX, obra que posteriormente será adquirida por Dominique Bozo para el Centre Georges Pompidou de París.

El Guggenheim Museum de Nueva York inaugura su nueva sede en Soho con la exposición *From Brancusi to Bourgeois: Aspects of the Guggenheim Collection*, donde la obra de Bourgeois comparte el espacio con la de Joseph Beuys. Simultáneamente, la sede central del Guggenheim Museum exhibe *Masterpieces From the Guggenheim Collection*, que incluye *Dagger Child* (Niño daga, 1947-1949); *Femme Volage* (1951); *Fée Couturière* (1963); *Rabbit* (Conejo, 1970); *Confrontation* (Confrontación, 1978); *Le Défi* (1991); *Cell V* (Celda / Célula, 1991) y diez dibujos de Louise Bourgeois.

Presenta una instalación en el Fabric Workshop de Filadelfia, titulada "She Lost It" (*Ella lo perdió*). La instalación incluye una performance, que incorpora la tarea de envolver una tela de 5 metros de largo que lleva inscripto un texto de 1947: *A Man and Woman Lived Together* (Un hombre y una mujer vivieron juntos).

Peter Blum Editions publica *Homely Girl, a Life* (*Una chica de su casa, una vida*,

1992), una colaboración entre Arthur Miller y Louise Bourgeois. El texto de Miller acerca de una chica ciega que encuentra el amor y las aguafuertes de Bourgeois con imágenes de una rama de árbol rota que se regenera fueron combinados con un conjunto de muestras médicas de ojos enfermos.

### 1993

Representa a los Estados Unidos en el Pabellón Americano de la Bienal de Venecia. Charlotta Kotik organiza una versión aumentada de la exposición *The Locus of Memory (El locus de la memoria)* en el Brooklyn Museum, que posteriormente viajará a la Corcoran Gallery of Art de Washington DC, la Galerie Rudolfinum de Praga, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, el Deichtorhallen de Hamburgo y el Musée d'Art Contemporain de Montreal. Bourgeois exhibe su primera escultura *Spider* (Araña, 1994) a gran escala en el Brooklyn Museum. *Spider*, hecha en hierro, también participa de la exposición de 1996 de la obra de Bourgeois en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid, donde es adquirida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Expone *Cell (You Better Grow Up)* (Celda / Célula (Es mejor que crezcas, 1993) en el Tony Garnier Hall durante la *llème Exhibition Biennale d'art Contemporain* en Lyon, Francia.

El alcalde de Nueva York, David Dinkins, entrega a Bourgeois el Mayor's Awards for Art & Culture.

La Galerie Karsten Greve de París abre sus puertas con una exposición de la serie *Poid* (1992-1993), de Louise Bourgeois.

### 1994

El Saint Louis Art Museum organiza *The Sublime is Now: The Early Work of Barnett Newman and Louise Bourgeois: The Personages*, con curaduría de Jeremy Strick.

El Kestner-Gesellschaft de Hannover monta la exposición *Louise Bourgeois: Sculptures*. Bourgeois recibe el premio NORD/LB.

*Louise Bourgeois: Print Retrospective* se exhibe en el Museum of Modern Art de Nueva York. La exposición se traslada luego a la Bibliothèque Nationale de París, el Musée du Dessin et de l'Estampe Originale de Gravelines (Francia), el Museum of Modern Art de Oxford y el Museo Bonnefanten de Maastricht. La publicación del primer volumen del catálogo de estampas razonado de Bourgeois, obra de Deborah Wye y Carol Smith, acompaña la muestra.

La Peter Blum Gallery de Nueva York expone dos esculturas de la serie *Cell: Red Room (Parents)* (Habitación roja [Padres], 1994) y *Red Room (Child)* (Habitación roja [hijo], 1994).

### 1995

Marie-Laure Bernadac organiza *Louise Bourgeois: Pensées-plumes* en el Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, que luego viajará al Museo de Arte de Helsinki.

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

Bourgeois recibe el Premio Bienal 1995, otorgado por el Real Museo de Tokio y el Museo Hakone al Aire Libre de Kanagawa-ken, Japón.

El Art Institute de Chicago le otorga un Doctorado Honoris Causa en Bellas Artes.

*Precious Liquids* (Líquidos preciosos, 1992) se exhibe en *Féminin-Masculin: Le Sexe de l'Art*, Centre Georges Pompidou.

La National Gallery of Victoria (Melbourne, Australia) –cuya colección incluye *Cell (Glass Spheres and Hands)* (Celda / Célula (esferas y manos de vidrio), 1990-1993)– monta la exposición *Louise Bourgeois*, que luego viajará al Museum of Contemporary Art de Sydney.

Bourgeois escribe las letras y canta las canciones de *Otte*, un CD con música de Satch Hoyt y Ramuntcho Matta y producción de Brigitte Cornand –quien también dirige *Chère Louise*, un video sobre Bourgeois realizado por Les Films Du Siamois en París para el Canal+–.

### 1996

Larry Rinder organiza –para el University Art Museum y el Pacific Film Archive de la Universidad de California en Berkeley– *Louise Bourgeois: Drawings*, exposición que luego se trasladará al Drawing Center de Nueva York.

Por encargo del Ministère de la Culture et de la Communication (Délégation aux arts plastiques, direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France) y con apoyo del Fonds National d'Art Contemporain, Bourgeois realiza una escultura –llamada *Les Bienvenus* (1995)– que consta de dos elementos de aluminio para colgar de un árbol en el Parc de la Mairie de Choisy-Le-Roi.

Es invitada a participar de la Bienal de San Pablo, curada por Paulo Herkenhoff y Jerry Gorovoy. Expone una nueva serie de esculturas que incorporan un poste de hierro vertical del que Bourgeois cuelga sus ropas o las de su madre.

El Institute of International Visual Arts exhibe *The Visible & The Invisible: Re-presenting the Body in Contemporary Art and Society* en la iglesia de St. Pancras, Londres. Bourgeois expone cuatro nuevas piezas en tela en el campanario: *Single I* (Soltero I, 1996); *Single II* (Soltero II, 1996); *Couple I* (Pareja I, 1996) y *Couple II* (Pareja II, 1996).

### 1997

El gobierno francés le encarga una obra de grandes dimensiones –*Toi Et Moi* (1997)– para la nueva Bibliothèque Nationale de France, París, diseñada por el arquitecto Dominique Perrault.

La Fundación Prada presenta en Milán *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, una exposición organizada por Pandora Tabatabai Asbaghi.

Violette Editions publica en Londres *Louise Bourgeois: Destruction of the Father / Reconstruction of the Father (Writings and Interviews 1923-1997)*, con edición y textos de Marie-Laure Bernadac y Hans-Ulrich Obrist. Entre 1997 y 2002 el libro será traducido y publicado en otros cuatro idiomas: francés, portugués, castellano y alemán.

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

La National Gallery of Art de Washington DC adquiere la obra *Spider* (Araña, 1996), de gran tamaño, para su jardín externo de esculturas.

Con curaduría de Taro Amano, el Museo de Arte de Yokohama (Japón) monta la exposición *Louise Bourgeois: Homesickness*.

### 1998

El Pittsburgh Cultural Trust le encarga una escultura para la plaza Agnes R. Katz, situada en la esquina de Seventh Street y Penn Avenue. Bourgeois concibe una fuente en forma de dos conos de bronce que se intersectan y de cuya parte superior emana agua. También se colocan, en distintos lugares de la plaza, tres bancos de granito negro en forma de globos oculares (1996-1997).

El Moderna Museet de Estocolmo exhibe *Passage Dangereux* (1997) en el marco de la exposición *Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*.

El Musée d'Art Contemporain de Bordeaux monta *Louise Bourgeois* con curaduría de Marie-Laure Bernadac. La exposición se traslada luego a la Fundación Belem de Lisboa, el Malmo Konsthall (Suecia) y la Serpentine Gallery de Londres.

Con curaduría de Jean Clair, Cheim & Read organiza la muestra *Bacon, Bourgeois, Messerschmidt* en la ciudad de Nueva York.

### 1999

Con curaduría de Thomas Kellein, el Kunsthalle Bielefeld monta la exhibición *Louise Bourgeois*.

El Wexner Center for the Arts de la Ohio State University le otorga el Wexner Prize.

Bourgeois recibe el Praemium Imperiale 1999, otorgado anualmente por la Asociación de Arte Japonesa, en la categoría escultura.

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

### 2000

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

El Fonds National d'Art Contemporain adquiere *The Welcoming Hands* (Manos que dan la bienvenida, 1996) –un conjunto de seis manos en bronce montadas sobre granito– para ser instaladas permanentemente en los jardines de las Tullerías en París.

La Akademie Der Bildenden Künste Wien otorga a Bourgeois una Membresía Honorífica.

El Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Kyunggi-Do, Corea, expone la retrospectiva *Louise Bourgeois: El espacio de la memoria*.

### 2001

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

Con curaduría de Julie Sylvester, el Museo Hermitage de San Petersburgo monta una retrospectiva de Bourgeois, que resulta ser la primera exposición de un artista estadounidense vivo en ese museo. La exhibición viajará luego al Museo de Arte de Helsinki (Finlandia), el Kulturhuset de Estocolmo (Suecia), el Museet for Samtidskunst de Oslo (Noruega) y el Louisiana Museum of Modern Art de Humlebæk (Dinamarca).

Con la organización del Public Art Fund, la escultura en bronce *Maman* (1999) y dos esculturas *Spider* (Araña, 1996) de menor tamaño son instaladas en el Rockefeller Center de la ciudad de Nueva York.

El Williams College de Williamstown, Massachusetts, encarga a Bourgeois una instalación al aire libre de grandes dimensiones con sus esculturas *Eye* (Ojo) en granito y bronce con luz eléctrica.

### 2002

Con curaduría de Josef Helfenstein, el Krannert Art Museum de la Universidad de Illinois monta la exposición *Louise Bourgeois: The Early Work*. La muestra viaja al Madison Art Center de Wisconsin y al Aspen Art Museum de Colorado.

La Kunsthhaus Bregenz (Austria) exhibe una retrospectiva de dibujos y esculturas de Bourgeois. La muestra se trasladará luego a la Galería de Arte Zacheta de Varsovia y a la Akademie der Künste de Berlín-Brandenburg.

Bourgeois expone en *Documenta 11* (Kassel, Alemania) *Cell XII (Portrait)* (Celda XII, 2000); *Cell XVIII (Portrait)* (2000); *Cell XXII (Portrait)* (2000); y *Cell XXIII (Portrait)* (2000).

Para el Palais de Tokio en París, Bourgeois crea una instalación sonora en la que canta *C'est le murmure de l'eau qui chante* (2001-2002).

### 2003

La Wolf Foundation de Israel otorga a Bourgeois el Wolf Prize in the Arts for Painting and Sculpture. También recibe un Doctorado Honoris Causa en Bellas Artes por la Universidad de Illinois (Champaign, Illinois).

Con curaduría de Lynne Cooke, el Dia Center for the Arts inaugura su nueva sede en Beacon, Nueva York, con una exposición de esculturas en arcilla, látex y bronce –características de la década de 1960– junto con *The Destruction of the Father* (La destrucción del padre, 1974) y la escultura *Spider* (Araña, 1997).

El Whitney Museum of American Art de Nueva York exhibe *The Insomnia Drawings* (Los dibujos del insomnio, 1994-1995), un conjunto de 220 dibujos con técnica mixta sobre papel de la Colección Daros (Suiza).

El Museo Sigmund Freud exhibe en Viena una nueva pieza en tela y mármol en el marco de la exposición *Louise Bourgeois: The Reticent Child* (*Louise Bourgeois: la niña reticente*).

El Museo de Arte Mori de Tokio adquiere la araña de bronce, acero inoxidable y mármol *Maman* (1999) y la instala en el exterior del museo recientemente inaugurado.

Con organización de Frances Morris, el Irish Museum of Modern Art de Dublín presenta *Louise Bourgeois: Stitches In Time*. La muestra se trasladó luego a la Fruitmarket Gallery de Edimburgo y el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

### 2004

El St. Louis Art Museum de St. Louis expone las obras en papel de su colección en una muestra llamada *Drawings by Louise Bourgeois*.

El Seattle Art Museum encarga a Bourgeois una fuente para la entrada del Olympic Sculpture Park en Seattle. *Father and Son* (Padre e hijo, 2005) es una fuente y también un reloj que marca las 24 horas del día. La obra refleja el interés permanente de la artista por las relaciones humanas y el paso del tiempo.

La National Gallery of Canada (Ottawa) adquiere la escultura en bronce, acero inoxidable y mármol *Maman* (1999).

Phoenix Public Art encarga a Bourgeois la realización de una escultura para el Atrium del Civic Plaza Expansion. *Art is a Guaranty of Sanity* (El arte garantiza la cordura, 2005-2006) es un espejo oval pivotante de unos 20 metros de altura que refleja una cita de Bourgeois en su superficie.

### 2005

Con curaduría de Philip Larratt-Smith, el Centro Wifredo Lam de La Habana exhibe esculturas y estampas en la muestra *Louise Bourgeois: Uno y Otros*.

Las dos nuevas esculturas colgantes en aluminio de Bourgeois –ambas llamadas *Untitled* (Sin título, 2004)– junto con una nueva variación de la instalación sonora *C'est le murmure de l'eau qui chante* (2001-2005), participan de la 51ra Exhibición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia.

Bajo la orientación de Apinan Poshyananda, Director General del Departamento de Arte y Cultura Contemporáneos del Ministerio de Cultura de Tailandia, Bourgeois recibe el encargo de realizar –en colaboración con el arquitecto Alan Wanzenberg– un monumento en el Parque Nacional Hat Nopparat –situado sobre la costa marítima de Andaman, en la provincia de Krab, cerca del lugar donde ocurrió el tsunami– en memoria de la tragedia del 26 de diciembre de 2004.

La Galerie Hauser & Wirth exhibe, en su sede de Londres, un conjunto a gran escala de 15 páginas que combina texto e imágenes: *Louise Bourgeois: Sublimation*.

### 2006

Con curaduría de Thomas Kellein, la Kunsthalle Bielefeld monta en Alemania una exposición de esculturas, dibujos y estampas cuyo tema es la familia: *Louise Bourgeois: La Famille*.

El Walters Art Museum de Baltimore instala la obra de Bourgeois en diálogo con su colección permanente –que abarca siglos– en el marco de la muestra *Louise Bourgeois: Femme*.

### 2007

El Storm King Art Center de Mountainville, Nueva York, organiza una exposición que abarca las esculturas realizadas por Bourgeois desde la década de 1949 hasta 2007.

### 2007-2009

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

## 2008

Philip Larratt-Smith y Paul Nesbitt organizan *Nature Study* para Inverleith House – en los Royal Botanical Gardens de Edimburgo (Escocia)–. Esta exposición en dos partes combina la nueva serie de *gouaches* y tres pequeñas esculturas de Bourgeois con los *Botanical Teaching Diagrams* de John Hutton Balfour (1808-1884).

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

La Fundación Goya del Gobierno de Aragón en Zaragoza (España) otorga a Bourgeois el Premio Aragón-Goya.

El Centre Georges Pompidou de París adquiere *Extreme Tension* (Tensión extrema, 2007), una obra formada por once paneles que conjugan texto e imagen.

Marion Cajori y Amei Wallach concluyen su película *Louise Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine* (*Louise Bourgeois: la araña, la amante y la mandarina*), que combina entrevistas realizadas a la artista en su estudio y en su casa durante más de una década con imágenes de las exposiciones e instalaciones de Bourgeois en distintos lugares del mundo.

## 2008-2009

El Museo Nazionale di Capodimonte (Nápoles) expone sesenta obras de Bourgeois –que abarcan toda su carrera– yuxtapuestas con pinturas y objetos de su prestigiosa y antigua colección permanente en la muestra titulada *Louise Bourgeois en Capodimonte*.

## 2009

Bourgeois expone obras basadas en la novela *Eugénie Grandet*, de Honoré de Balzac, en la Maison Balzac en París.

## 2010

Con curaduría de Germano Celant, la Fondazione Vedova de Venecia organiza una exposición con los dibujos sobre tela de Bourgeois. La muestra inaugurará la nueva galería Hauser & Wirth en Savile Row, Londres.

Bourgeois crea una instalación llamada *The Damned, The Possessed and The Beloved* (*Los condenados, los poseídos y los amados*, 2007-2010) en Vardo, Noruega, en colaboración con el arquitecto Peter Zumthor. El proyecto es un homenaje a las víctimas de la caza de brujas en el siglo XVII.

Completa la serie de dieciséis telas estampadas –en colaboración con Tracey Emin– titulada *Do Not Abandon Me* (*No me abandones*, 2009-2010), publicada por Carolina Nitsch.

Bourgeois y el escritor Gary Indiana colaboran en un libro titulado *To Whom it May Concern* (*A quien corresponda*).

Louise Bourgeois muere el 31 de mayo.

## 2011

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

## Listado de obras en exhibición

El listado está organizado con criterio cronológico.

Los títulos aparecen en idioma original, con la traducción debajo.

Las medidas están expresadas en alto x ancho x profundidad, Salvo aclaración, todas las obras pertenecen a la colección del Louise Bourgeois Trust y son cortesía de Cheim & Read y Hauser & Wirth.

- ▶ *Untitled*, 1942  
Sin título  
Lápiz sobre papel  
22,9 x 21,6 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 16)
- ▶ *Femme Maison*, 1946-1947  
Mujer casa  
Oleo y tinta sobre tela  
91,4 x 35,6 cm  
Fotografía: Rafael Lobato  
(fig. 2)
- ▶ *Femme Maison*, 1946-1947  
Mujer casa  
Oleo y tinta sobre tela  
91,4 x 35,6 cm  
Fotografía: Rafael Lobato  
(fig. 3)
- ▶ *St. Sebastienne*, 1947  
Santa Sebastiana  
Acuarela y lápiz sobre papel  
27,9 x 18,4 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 1)
- ▶ *He Disappeared into Complete Silence*, 1947  
Desapareció en silencio total  
Serie de nueve grabados con texto  
Cada uno: 25,4 x 35,6 cm  
Nota: 4 de 9 páginas reproducidas  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 4)
- ▶ *Dagger Child*, 1947-1949  
Niño puñal  
Bronce, pintura y acero inoxidable  
192,1 x 30,5 x 30,5 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 5)
- ▶ *Untitled*, 1950  
Sin título  
Tinta sobre papel azul  
21,6 x 10,2 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 12)
- ▶ *Dans la tourmente*, 1950  
En la tormenta  
Lápiz y tinta sobre papel  
27,9 x 21,6 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 6)
- ▶ *Untitled*, 1953  
Sin título  
Tinta sobre papel  
29,2 x 18,4 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 9)
- ▶ *Untitled*, 1953  
Sin título  
Bronce  
150,5 x 21,6 x 21,6 cm  
Nota: versión de madera reproducida  
(fig. 7)
- ▶ *Forêt (Night Garden)*, 1953  
Bosque (jardín nocturno)  
Bronce, pintura blanca y pátina marrón y negra  
92,1 x 47 x 36,8 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 8)
- ▶ *Loose sheet of writing*, c. 1959  
Nota suelta  
27,9 x 21,6 cm,  
LB-0464  
Louise Bourgeois Archive,  
Nueva York  
(fig. 34)
- ▶ *Untitled*, 1960  
Sin título  
Tinta roja sobre papel  
29,8 x 22,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 21)
- ▶ *Untitled (double sided)*, c. 1960  
Sin título (doble faz)  
Recto: tinta y lápiz sobre papel  
Verso: lápiz sobre papel  
34,3 x 25,4 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 19)
- ▶ *Clutching*, 1962  
Aferramiento  
Yeso  
30,5 x 33 x 30,5 cm  
Fotografía: Rudy Burkhardt  
(fig. 10)
- ▶ *Torsade*, 1962  
Trenza  
Bronce  
20,3 x 20,3 x 15,2 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 15)
- ▶ *Labyrinthine Tower*, 1962  
Torre laberíntica  
Bronce  
45,7 x 30,5 x 26,7 cm  
Nota: versión de yeso reproducida  
Fotografía: Rudy Burkhardt  
(fig. 11)
- ▶ *Lair*, 1962  
Guarida  
Bronce, pintura en blanco  
55,9 x 55,9 x 55,9 cm  
Fotografía: Allan Finkelman  
(fig. 14)
- ▶ *Lair*, 1963  
Guarida  
Látex  
24,1 x 42,5 x 36,5 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 13)
- ▶ *Rondeau for L*, 1963  
Rondó para L  
Bronce, pátina verde y negra  
27,9 x 27,9 x 26,7 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 17)
- ▶ *Fée Couturière*, 1963  
Hada costurera  
Bronce, pintura blanca, pieza colgante  
100,3 x 57,2 x 57,2 cm  
Nota: el detalle reproducido es de la versión en yeso  
Fotografía: Christopher Burke  
Fotografía del detalle: by Peter Moore © Estate of Peter Moore / VAGA, NYC  
(fig. 18)
- ▶ *Torso, Self Portrait*, 1963-1964  
Torso, autorretrato  
Bronce, pintura blanca, pieza de pared  
62,9 x 40,6 x 20 cm  
Fotografía: Allan Finkelman  
(fig. 20)
- ▶ *Amoeba*, 1963-1965  
Ameba  
Bronce, pintura blanca, pieza de pared  
95,3 x 72,4 x 33,7 cm  
Nota: versión de yeso reproducida  
Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore / VAGA, NYC  
(fig. 23)
- ▶ *Le Regard*, 1966  
La mirada  
Látex y tela  
12,7 x 39,4 x 36,8 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 25)
- ▶ *End of Softness*, 1967  
Fin de la blandura  
Bronce, pátina dorada  
17,8 x 52,1 x 38,7 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 22)
- ▶ *Germinal*, 1967  
Mármol  
14 x 18,7 x 15,9 cm  
Fotografía: Allan Finkelman  
(fig. 27)
- ▶ *Sleep II*, 1967  
Sueño II  
Mármol  
59,4 x 76,8 x 60,3 cm  
Dos troncos de madera, cada uno: 27,9 x 83,8 x 35,5 cm  
Fotografía: Adam Rzepka  
(fig. 26)
- ▶ *Soft Landscape*, 1967  
Paisaje suave  
Aluminio  
17,1 x 50,2 x 43,8 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 24)
- ▶ *The Loved Hand*, 1967  
La mano amada  
Bronce  
22,9 x 31,8 x 20,3 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 29)

- ▶ *Unconscious Landscape*, 1967-1968  
Paisaje inconsciente  
Bronce, pátina negra y pulida  
30,5 x 55,9 x 61 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 30)
- ▶ *Janus Fleuri*, 1968  
Jano florido  
Bronce, pátina dorada, pieza colgante  
25,7 x 31,8 x 21,3 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 32)
- ▶ *Hanging Janus With Jacket*, 1968  
Jano colgante con chaqueta  
Bronce, pátina oscura y pulida, pieza colgante  
27 x 52,4 x 16,2 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 31)
- ▶ *The Fingers*, 1968  
Los dedos  
Látex y yeso  
8,3 x 44,5 x 22,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 28)
- ▶ *Fillette (Sweeter Version)*, 1968-1999  
Niñita (versión más dulce)  
Goma de uretano pigmentada, pieza colgante  
59,7 x 26,7 x 19,7 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 33)
- ▶ *Harmless Woman*, 1969  
Mujer inofensiva  
Bronce, pátina dorada  
28,3 x 11,4 x 11,4 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 35)
- ▶ *Portrait of Robert*, 1969  
Retrato de Robert  
Bronce, pintado de blanco  
33 x 31,8 x 25,4 cm  
Fotografía: Allan Finkelman  
(fig. 37)
- ▶ *Rabbit*, 1970  
Conejo  
Bronce, pieza sobre pared  
58,4 x 28,9 x 14,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 36)
- ▶ *Untitled*, c. 1970  
Sin título  
Ovalo: pintura sobre panel  
119,4 x 149,9 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 40)
- ▶ *Le Trani Episode*, 1971  
El episodio Le Trani  
Bronce, pátina oscura y pulida  
41,9 x 58,7 x 59,1 cm  
Nota: versión de yeso reproducida  
Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore / VAGA, NYC  
(fig. 38)
- ▶ *The Destruction Of The Father*, 1974  
La destrucción del padre  
Yeso, látex, madera, tela y luz roja  
237,8 x 362,3 x 248,6 cm  
Fotografía: Rafael Lobato  
Fotografía Bourgeois trabajando en la obra: Louise Bourgeois Archive  
(fig. 39)
- ▶ *Spiral Woman*, 1984  
Mujer espiral  
Bronce, pieza colgante, con disco de pizarra  
Bronce: 48,3 x 10,2 x 14 cm  
Disco de pizarra: 3,17 x 86,3 x 86,3 cm  
Fotografía: Allan Finkelman  
Fotografía del detalle: Christopher Burke  
(fig. 41)
- ▶ *Nature Study*, 1984-2002  
Estudio del natural  
Goma azul  
76,2 x 48,3 x 38,1 cm  
Base de acero inoxidable: 104,1 x 55,2 x 55,2 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 42)
- ▶ *Here And Now*, 1988  
Aquí y ahora  
Tiza en papel azul  
73,7 x 58,4 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 48)
- ▶ *Mamelles*, 1991  
Mamas  
Goma uretano pigmentada,  
relieve de pared  
48,3 x 304,8 x 48,3 cm  
Fotografía: Lee Stalworth  
(fig. 43)
- ▶ *Le Défilé II*, 1992  
El reto II  
Madera pintada, vidrio y luces eléctricas  
200,7 x 179,7 x 59,7 cm  
Fotografía: Peter Bellamy  
(fig. 45)
- ▶ *Arch of Hysteria*, 1993  
Arco de histeria  
Bronce, pátina pulida, pieza colgante  
83,8 x 101,6 x 58,4 cm  
Fotografía: Allan Finkelman  
(fig. 46)
- ▶ *I Never Promised You a Rose Garden*, 1994  
Nunca te prometí un jardín de rosas  
Tinta sobre papel  
27,3 x 12,7 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 44)
- ▶ *Red Room (Parents)*, 1994  
Cuarto rojo (padres)  
Materiales varios  
247,7 x 426,7 x 424,2 cm  
Col. Ursula Hauser, Suiza  
Fotografía: Peter Bellamy  
(fig. 47)
- ▶ *Home for Runaway Girls*, 1994  
Asilo para chicas fugitivas  
Gouache sobre papel de lija  
22,2 x 15,9 cm  
(fig. 51)
- ▶ *Untitled (double sided)*, 1995  
Sin título (doble faz)  
Recto: Tinta y lápiz sobre papel  
Verso: lápiz sobre papel  
30,5 x 22,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 52)
- ▶ *Untitled (I Have Been to Hell And Back)*, 1996  
Sin título (He estado en el infierno y volví)  
Pañuelo bordado  
49,5 x 45,7 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 80)
- ▶ *Couple I*, 1996  
Pareja I  
Tela, pieza colgante  
203,2 x 68,6 x 71,1 cm  
Fotografía: Frédéric Delpech  
(fig. 50)
- ▶ *Single I*, 1996  
Soltero I  
Tela, pieza colgante  
213,4 x 132,1 x 40,6 cm  
Fotografía: Nic Tenwiggenhorn  
(fig. 53)
- ▶ *Spider*, 1997  
Araña  
Acero, tapiz, madera, vidrio, tela, goma, plata, oro y hueso  
449,6 x 665,5 x 518,2  
Col. privada, Cort. Cheim & Read  
Fotografía: Frédéric Delpech  
Fotografía detalles: Marcus Schneider  
(fig. 56)
- ▶ *Couple IV*, 1997  
Pareja IV  
Tela, cuero, acero inoxidable y plástico  
50,8 x 165,1 x 77,5 cm  
Vitrina victoriana de madera y vidrio: 182,9 x 208,3 x 109,2 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 57)
- ▶ *Medical Horizontal (double sided)*, 1998  
Médico horizontal (doble faz)  
Tintas coloreadas, lápiz y corrector sobre papel  
22,9 x 30,5 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 65)
- ▶ *The Punishment of the Dagger Child (double sided)*, 1998  
El castigo del niño-puñal (doble faz)  
Tinta y gouache sobre papel  
29,2 x 22,9 cm  
Fotografía: Volker Naumann  
(fig. 58)
- ▶ *Unconscious Compulsive Thoughts*, 1998  
Pensamientos inconscientes compulsivos  
Lápiz sobre papel  
22,9 x 29,5 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 62)

- ▶ *Untitled*, 1999  
Sin título  
Tela, madera y metal  
64,8 x 20,3 x 30,5 cm  
Vitrina de vidrio y madera:  
188 x 60,9 x 60,9 cm  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 54)
- ▶ *Maman*, 1999  
Mamá  
Bronce, acero inoxidable y  
mármol  
927,1 x 891,5 x 1023,6 cm  
Col. privada, Cheim & Read  
Nota: reproducción de la  
vista de instalación Jardín  
des Tuileries, París, 2008  
Fotografía: Georges  
Meguerditchian, Centre  
Pompidou, 2008  
(fig. 59)
- ▶ *The Smell of Feet*, 1999  
El olor a pies  
Tinta y corrector sobre papel  
27,9 x 21,6 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 61)
- ▶ *Art Is a Guaranty of Sanity*,  
2000  
El arte es garantía de cordura  
Lápiz sobre papel rosa  
27,9 x 21,6 cm  
Col. The Museum of Modern  
Art, Nueva York  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 55)
- ▶ *Rejection*, 2001  
Rechazo  
Tela, acero y plomo  
63,5 x 33 x 30,5 cm  
Vitrina de aluminio y vidrio:  
185,4 x 68,5 x 68,5 cm  
Col. John Cheim, Nueva York  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 64)
- ▶ *Couple*, 2001  
Pareja  
Tela, pieza colgante  
48,3 x 15,2 x 16,5 cm  
Vitrina de vidrio y madera:  
193 x 60,9 x 60,9 cm  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 60)
- ▶ *Seven in Bed*, 2001  
Siete en una cama  
Tela y acero inoxidable  
29,2 x 53,3 x 53,3 cm  
Vitrina de vidrio, madera y  
acero inoxidable: 172,7 x 85,1  
x 87,6 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 63)
- ▶ *Self Portrait: La Nausée*,  
2001  
Autorretrato: la náusea  
Tinta roja y lápiz sobre papel  
23,5 x 20,3 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 67)
- ▶ *Untitled*, 2002  
Sin título  
Tinta y lápiz en papel de  
pentagrama  
29,8 x 22,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 49)
- ▶ *Je les Protégerai*, 2002  
Los protegeré  
Tinta y lápiz sobre papel  
24,1 x 20,3 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 76)
- ▶ *Knife Figure*, 2002  
Figura cuchillo  
Tela, acero y madera  
22,2 x 76,2 x 19,1 cm  
Vitrina de vidrio, madera y  
acero inoxidable: 177,8 x 96,5  
x 45,7 cm  
(fig. 68)
- ▶ *The Reticent Child*, 2003  
El niño reservado  
Tela, mármol, acero  
inoxidable y aluminio: seis  
elementos  
182,9 x 284,5 x 91,4 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 69)
- ▶ *Key Hole*, 2005  
Cerradura  
Tinta sobre papel  
cuadrulado rosado  
27,9 x 18,7 cm  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 66)
- ▶ *The Beating of the Heart*  
(double sided), 2006  
El latido del corazón (doble  
faz)  
Recto: acuarela y lápiz sobre  
papel gofrado  
Verso: acuarela sobre papel  
76,2 x 53,3 cm  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 77)
- ▶ *Cinq*, 2007  
Cinco  
Tela y acero inoxidable, pieza  
colgante  
61 x 35,6 x 35,6 cm  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 72)
- ▶ *The Feeding*, 2007  
El dar de comer  
Gouache sobre papel  
60 x 45,7 cm  
Col. The Museum of Modern  
Art, Nueva York  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 70)
- ▶ *The Feeding*, 2007  
El dar de comer  
Gouache sobre papel  
59,7 x 45,7 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 73)
- ▶ *The Feeding*, 2007  
El dar de comer  
Gouache sobre papel  
59,7 x 45,4 cm  
Fotografía: Christopher Burke
- ▶ *The Good Mother*, 2007  
La buena madre  
Gouache sobre papel  
37,1 x 27,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 75)
- ▶ *Untitled*, 2007  
Sin título  
Tela e hilo  
33 x 47 x 30,5 cm  
Vitrina de vidrio, madera y  
acero inoxidable: 177,8 x 76,2  
x 60,9 cm  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(fig. 71)
- ▶ *Claustrophobia and  
Omnipotence*, 2007  
Claustrofobia y  
omnipotencia  
Lápiz sobre papel, serie de  
cuatro  
Cada uno: 75,6 x 57,2 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 74)
- ▶ *The Family*, 2008  
La familia  
Gouache sobre papel, serie  
de nueve  
Cada uno: 36,8 x 27,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 78)
- ▶ *Conscious and Unconscious*,  
2008  
Consciente e inconsciente  
Tela, goma, hilo y acero  
inoxidable  
175,3 x 94 x 47 cm  
Vitrina de vidrio, roble blanco,  
y acero inoxidable: 224,8 x  
167,6 x 94 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 81)
- ▶ *Maman*, 2008  
Mamá  
Gouache sobre papel  
45,7 x 61 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 83)
- ▶ *I Am Afraid*, 2009  
Tengo miedo  
Tejido  
110,5 x 182,9 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 82)
- ▶ *Spiral*, 2009  
Espiral  
Gouache sobre papel  
59,7 x 45,7 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 79)
- ▶ *Spiral*, 2009  
Espiral  
Gouache sobre papel  
59,7 x 45,7 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 84)
- ▶ *Maman*, 2009  
Mamá  
Gouache y lápiz sobre papel  
91,4 x 121,6 cm  
Fotografía: Christopher Burke  
(fig. 85)



## Listado de imágenes reproducidas

- ▶ *Loose sheet of writing*, c. 1951  
Hoja suelta de escritos  
22,2 x 13,7 cm  
LB-0216  
Archivo Louise Bourgeois,  
Nueva York  
(im. I)
- ▶ *Untitled (with Hand)*, 1989  
Sin título (con mano)  
Mármol rosa  
78,7 x 77,4 x 53,3 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Peter Bellamy  
(im. II)
- ▶ *Untitled*, 1950  
Sin título  
Tinta y tiza sobre papel  
35,5 x 27,9 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Eeva Inkeri  
(im. III)
- ▶ *Cell (The Last Climb)*, 2008  
Celda (La última escalada)  
Acero, vidrio, goma, hilo y  
madera  
384,8 x 400 x 299,7 cm  
Colección National Gallery of  
Canada, Ottawa  
Fotografía: Christopher Burke  
(im. IV)
- ▶ *Untitled (Chair)*, 1998  
Sin título (silla)  
Acero y vidrio  
19 x 20,3 x 25,4 cm  
Col. privada, Munich  
Fotografía: Jochen  
Littkemann  
(im. V)
- ▶ *Untitled*, 1998  
Sin título  
Tela rosa y blanca  
50,8 x 30,5 x 33 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: Christopher Burke  
(im. VI)
- ▶ *The Blind Leading the Blind*,  
1947-1949  
Ciegos que guían ciegos  
Madera, pintura roja y negra  
170,4 x 163,5 x 41,2 cm  
Cort. Cheim & Read and  
Hauser & Wirth  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(im. VII)
- ▶ *Cell XXII (Portrait)*, 2000  
(detalle)  
Celda XXII (retrato)  
Acero, tela, madera y vidrio  
177,8 x 109,2 x 109,2 cm  
Col. Ursula Hauser, Suiza  
Fotografía: Christopher Burke  
(im. VIII)
- ▶ *The Feeding*, 2007  
El dar de comer  
Gouache sobre papel  
59,7 x 45,7 cm  
Cort. Cheim & Read and  
Hauser & Wirth  
Fotografía: Christopher Burke  
(im. IX)
- ▶ *Cell (Choisy)*, 1990-93  
Celda (Choisy)  
mármol, metal y vidrio  
306 x 170,1 x 241,3 cm  
Col. Ydessa Hendeles Art  
Foundation, Toronto  
Fotografía: Peter Bellamy  
(im. X)
- ▶ *Red Room (Child)*, 1994  
Habitación roja (hijo)  
Materiales varios  
210,8 x 353 x 274,3 cm  
Col. Musée d'Art  
Contemporain de Montréal  
Fotografía: Marcus Schneider  
(im. XI)
- ▶ *Rondeau for L*, 1963  
Rondó para L  
Yeso  
27,9 x 27,9 x 26,7 cm  
Col. privada, Nueva York  
Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore /  
VAGA, NYC  
(im. XII)
- ▶ Fotografía de la instalación  
"Louise Bourgeois  
Sculptures"  
en la Galería Peridot, Nueva  
York, 1950  
Fotografía: Aaron Siskind  
(im. XIII)
- ▶ *The Destruction of the  
Father*, 1974  
La destrucción del padre  
Yeso, látex, madera tela y  
luz roja  
237,8 x 362,2 x 248,6 cm  
Cort. Cheim & Read y Hauser  
& Wirth  
Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore /  
VAGA, NYC  
(im. XIV)
- ▶ *Fillette*, 1968  
Niñita  
Látex sobre yeso  
59,6 x 26,6 x 19,6  
Col. The Museum of Modern  
Art, Nueva York  
Fotografía: by Peter Moore  
© Estate of Peter Moore /  
VAGA, NYC  
(im. XV)
- ▶ *The Birth*, 2007  
El nacimiento  
Gouache sobre papel  
59,6 x 45,7 cm  
Cort. Cheim & Read y Hauser  
& Wirth  
Fotografía: Christopher Burke  
(im. XVI)
- ▶ *The She-fox*, 1985  
La mujer zorro  
Mármol y acero  
179 x 68,5 x 81,2 cm  
Col. Museum of  
Contemporary Art, Chicago  
Fotografía: Peter Bellamy  
(im. XVII)
- ▶ *Cell VII*, 1998 (detalle)  
Celda VII  
Materiales varios  
207 x 220,9 x 210,8 cm  
Col. Friedrich Christian Flick  
Fotografía: Christopher  
Burke  
(im. XVIII)
- ▶ *Maisons Fragiles*, 1978  
Casas Frágiles  
Acero, dos unidades  
213,4 x 68,6 x 35,6 cm, y  
182,8 x 68,5 x 35,5 cm  
Col. Ursula Hauser, Suiza  
Fotografía: Rafael Lobato  
(im. XIX)

## Bibliografía

### Bibliografía seleccionada (por orden cronológico)

Bewley, Marius. "An Introduction to Louise Bourgeois", en *The Tiger's Eye*, vol. 1, n° 7, marzo 15, 1949, pp. 89-92.

Fitzsimmons, James. "Recent Painting y Sculpture, Peridot Gallery", en *Art Digest*, Nueva York, vol. 26, n° 15, 1° de mayo, 1952.

Krasne, Belle. "10 Artists in the Margin", en *Design Quarterly*, Minneapolis, n° 30, 1954, pp. 9-22.

Robbins, Daniel. "Recent Still Life", en *Art in America*, Nueva York, vol. 54, enero-febrero, 1966, pp. 57-60.

Yersen, Wayne. "American Sculpture, The Situation in the Fifties", en *Artforum*, Nueva York, vol. 5, verano, 1967, pp. 60-67.

Rubin, William. "Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois", en *Art International*, París, vol. 8, abril, 1969, pp. 17-20.

Lippard, Lucy R. "Louise Bourgeois, From the Inside Out", en *Artforum*, Nueva York, vol. 13, marzo, 1975, pp. 26-33.

Munro, Eleanor. *Originals: American Women Artists*, Nueva York, Simon & Schuster, pp. 154-59.

Maryel, Patrice J. "Louise Bourgeois, From the Inside", en *Louise Bourgeois: Femme Maison*, (cat. de exhib.), Chicago, The Renaissance Society at the University of Chicago, 1981.

Pincus-Whitten, Robert. *Bourgeois Truth*, (cat. de exhib.), Nueva York, Robert Miller Gallery, 1982.

Wye, Deborah. *Louise Bourgeois*, (cat. de exhib. para su retrospectiva), Nueva York, Museum of Modern Art, 1982.

Cheim, J. y Gorovoy, J. (eds.). *Louise Bourgeois Drawings*, con Introducción de Robert Storr, Nueva York, Robert Miller Gallery y París, Daniel Lelong, 1988.

Kuspit, Donald. *Bourgeois, (an interview with Louise Bourgeois)*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Contemporary Artists (Ryom House), 1988.

Weiermair, P., Lippard, L., Kraus, R. et al. *Louise Bourgeois*, (cat. de exhib. retrospectiva europea), Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1989. [Versiones subsecuentemente publicadas según lugar de exhibición, Lyon, Musée d'art Contemporain; Barcelona, Fundación Tapiés, en inglés, español y catalán.]

Meyer-Thoss, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing For Free Fall*, Zurich, Ammann Verlag, 1992.

Miller, A., Bourgeois, L. *Homely Girl, a Life*, Nueva York, Peter Blum, 1992.

Gardner, Paul. *Louise Bourgeois*, Nueva York, Universe Publishing, 1994.

Haenlein, C. (ed.), Ahrens, C., Catoir, B. et al. *Louise Bourgeois Sculptures and Installations*, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1994.

Kotik, C., Sultan, T., Leigh, C.. *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, 1982-1993*, Nueva York, Harry N. Abrams y The Brooklyn Museum, 1994.

Strick, Jeremy. *Louise Bourgeois: The Personages* (cat. de exhib.), Saint Louis, Missouri, The Saint Louis Museum of Art, 1994.

Wye, D., Smith, C.. *The Prints of Louise Bourgeois* (catálogo razonado), Nueva York, The Museum of Modern Art, 1994.

Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois Pensée-Plumes* (cat. de exhib.), París, Cabinet d'art Graphique, Centre Georges Pompidou, 1995.

Bourgeois, L., Rinder, L.. *Louise Bourgeois: Drawings & Observations*, Berkeley, University Art Museum y Boston, Bulfinch Press, Little, Brown & Company, 1995.

Edition Stemmler, 1989/1995. Reimpresión inglesa de *Louise Bourgeois*, (Reimpresión de cat. de exhib. retrospectiva europea de 1989), Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1995.

Marshall, R., Herkenhoff, P.. *Escultura de Louise Bourgeois: La Elegancia de la Ironía* (cat. de exhib.), Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), 1995.

Pagé, S., Parent, B.. *Louise Bourgeois, Sculptures, environnements, dessins 1938-1995* (cat. de exhib.), París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París y Editions de la Tempête, 1995.

De Diego, Estrella. "Looking Inwards", en *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1996.

———. *Louise Bourgeois: The Forties y Fifties* (cat. de exhib.), West Hartford, Joseloff Gallery, 1996.

Amano, T., Gorovoy, J., Storr, R., Neri, L.. *Louise Bourgeois: Homesickness* (cat. de exhib.), Yokohama, Yokohama Museum of Art, 1997.

Asbaghi, P. T., Gorovoy, J., Herkenhoff, P.. *Louise Bourgeois, Blue Days y Pink Days* (cat. de exhib.), Milán, Fondazione Prada, 1997. [Versión en inglés también publicada con imágenes.]

Crone, R., Schaesberg, P. G.. *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, Munich, Prestel-Verlag, 1997. [Reimpreso en 2008.]

Herkenhoff, P., de Moraes, A.. *Louise Bourgeois: desenhos/drawings*, Río de Janeiro, Centro Cultural Light, 1997.

Herkenhoff, Paulo. *Louise Bourgeois*, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

Bernadac, M. L., Neri, L., Herkenhoff, P.. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Bordeaux, Musée d'Art y Londres, Serpentine Gallery, 1998.

Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father (Writings and Interviews 1923-1997)*, editado y con textos de Marie-Laure Bernadac y Hans-Ulrich Obrist, Londres, Violette Editions, 1998.

Clair, Jean. *Five Notes on the Work of Louise Bourgeois* (cat. de exhib. para acompañar "Francis Bacon, Louise Bourgeois, Franz Xaver Messerschmidt"), Nueva York, Cheim & Read, 1998.

Xenakis, Mâhki. *The Blind Leading the Blind (Lycée Fénelon)*, París, Galerie Lelong y Actes Sud, 1998.

Catoir, B., Jacob, M. J.. *Louise Bourgeois*, Köln, Galerie Karsten Greve, 1999.

Gorovoy, J., Tilkin, D., Helfenstein, J., Colomina, B., Terrisse, C., Cooke, L., Bal, M., Bloomer, J., et al.. *Louise Bourgeois: Architecture and Memory* (cat. de exhib.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

Kellein, Thomas. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1999.

Bernadac, M. L., Bronfen, E.. *Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings*, Zurich, editado y publicado por Daros en colaboración con Peter Blum Editions; Nueva York y Scalò, Zurich/Berlin/ Nueva York, 2000.

Morris, F., Warner, M.. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Londres, Engly, The Tate Modern, 2000.

Seung-Wan, Park, Mihwa y Marcade, B.. *Louise Bourgeois: The Space of Memory* (cat. de exhib.), Kyunggi-Do, The National Museum of Contemporary Art, 2000.

Bal, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Cheim, J., Whitridge, T. (eds.). *Louise Bourgeois: New Work* (cat. de exhib.), Nueva York, Cheim & Read. Incluye un cuento de Raymond Carver, 2001.

Pincus-Witten, Robert. *Louise Bourgeois: The Personages* (cat. de exhib.), Nueva York, C&M Arts/Cheim & Read, 2001.

- Sylvester, Julie (cur.). *Louise Bourgeois at the Hermitage* (cat. de exhib.), San Petersburgo, The State Hermitage Museum, 2001.
- Aliaga, Juan Vicente. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Madrid, Galeria Soledad Lorenzo, 2002.
- Helfenstein, Josef. *Louise Bourgeois: The Early Work* (cat. de exhib.), Champaign, Krannert Art Museum, University of Illinois en Urbana-Champaign, 2002.
- Schneider, Eckhard con ensayo de Scott Lyon-Wall. *Louise Bourgeois: Drawings y Sculpture* (cat. de exhib.), Bregenz, Austria, Kunsthhaus Bregenz, 2002.
- Schneider-Speller, M., Ammann, J. C., Hermann, F., Plath-Moseley, A.. *Louise Bourgeois: Recent Sculptures y Drawings* (cat. de exhib.), Luxemburgo, Beaumontpublic, 2002.
- Unterdörfer, Michaela. *Louise Bourgeois: Works in Marble* (cat. de exhib.), Zurich, Switzerly, Galerie Hauser & Wirth/ Prestel, 2002.
- . *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Séoul, Kukje Gallery, 2002.
- Caux, Jacqueline. *Tissée, Tendue au Fil des Jours, La Toile de Louise Bourgeois*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- Morawinska, A., Budak, A., Leszkowicz, P., Bal, M., Rubin Suleiman, S.. *Louise Bourgeois: Geometry of Desire* (cat. de exhib.), Warsaw, Poly, Zacheta Gallery of Art, 2003.
- Morris, Frances. *Louise Bourgeois: Stitches in Time* (cat. de exhib.), Dublin, The Irish Museum of Modern Art en colaboración con August, Londres, 2003.
- Stammer, B. E., Becker, K., Weitzel, A., Schulte-Fishchedick, V. (eds.), *Louise Bourgeois: Intime Abstraktionen*, Berlín, Akademie der Künste, 2003.
- Storr, R., Herkenhoff, P., Schwartzman, A.. *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003.
- Tøjner, P. E., Vending, P.. *Louise Bourgeois: Life as Art* (cat. de exhib.), Dinamarca, Louisiana Museum of Modern Art, 2003.
- Horn, R., Bourgeois, L., Carson, A., Cixous, H., Waters, J.. *Wonderwater (Alice Offshore)*, Göttingen, Steidl Verlag, 2004.
- Keller, E., Malin, R. (eds.), Storr, R., Keller, E.. *Louise Bourgeois: Emotions Abstracted, Works 1941-2000* (cat. de exhib.), Zurich, Daros Services AG, 2004.
- Lyon-Wall, Scott. *Louise Bourgeois: The Reticent Child* (cat. de exhib.), Nueva York, Cheim & Read, 2004.
- Weiermair, Peter. *Diaries & Dreams* (cat. de exhib.), Alemania, Blicka Foundation, Kraichtal-Unterowisheim, 2004.
- Herkenhoff, Paulo. *Louise Bourgeois: Selected Prints 1989-2005*, (cat. de exhib.), Londres, Marlborough Graphics Ltd. 2005.
- Larratt-Smith, Philip. *Louise Bourgeois: One y Others* (cat. de exhib.), Havana, Wifredo Lam Center, 2005.
- Nixon, Mignon. *Fantastic Reality, Louise Bourgeois y a Story of Modern Art*, Londres, Engly, The MIT Press, 2005.
- Nixon, Mignon. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Seoul, Kukje Gallery, 2005.
- Weiermair, Peter. *Louise Bourgeois: Back y Forth* (cat. de exhib.), Viena, Kunsthalle Wien, 2005.
- Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*, París, Flammarion, 2006. (Reimpresión de la publicación de 1994 con nuevas fechas e imágenes y un capítulo adicional.)
- Kellein, Thomas. *Louise Bourgeois: La Famille* (cat. de exhib.), Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 2006.
- Stoops, Susan. *Louise Bourgeois: The Woven Child (in context)* (cat. de exhib.), Worcester, Worcester Art Museum, 2006.
- Tricot, Xavier (cur.). *Un Salon Pour Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Oudenburg, Foundation de 11 Linjen, 2006.
- Bourgeois, Louise. *Ode À La Bièvre*, Nueva York, Zucker Art Books, 2007.
- Collins, D. R., Stern, P., Wallach, A.. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.) Mountainville, Storm King Art Center, 2007.
- Kuspit, Donald. *Louise Bourgeois: Abstraction* (cat. de exhib.), Seoul, Kukje Gallery, 2007.
- Morris, F., Herkenhoff, P., Kristeva, J., Kuspit, D., Lebovici, E., Nixon, M., Nochlin, L., Potts, A., Storr, R., et al. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib. retrospectiva), Londres, Tate Publishing, 2007. (Reimpreso en 2008 para las itinerancias norteamericanas y una versión en francés por Ediciones del Centro Pompidou con imágenes suplementarias.)
- Pincus-Witten, R., Benglis, L.. *Louise Bourgeois: Circa 70*, (cat. de exhib.), Nueva York, Cheim & Read Gallery, 2007.
- Prose, Francine. *Louise Bourgeois: Recent Prints on Cloth y Paper*, (cat. de exhib.), Londres, Marlborough Graphics Ltd., 2007.
- Wachtmeister, M., Amsellem, P., Lind, I., Nordal, B., Pollock, G.. *Louise Bourgeois: Maman*, Knislinge, The Wanås Foundation, 2007.
- Bernadac, M. L., Storsve, J., et al. *Louise Bourgeois* (cat. de exhib. retrospectiva, con imágenes suplementarias de la versión 2007 de la Tate Gallery), París, Éditions du Centre Pompidou, 2008.
- Bourgeois, Louise. *Echo* (cat. de exhib.), Nueva York, Cheim & Read, 2008.
- Bourgeois, Louise. *He Disappeared Into Complete Silence* (edición facsimilar), París, Éditions Dilecta, 2008.
- Bourgeois, Louise. *Nothing to Remember* (edición facsimilar), Londres, Engly, Hauser & Wirth Colnaghi y Göttingen, Steidl, 2008.
- Nesbitt, P., Larratt-Smith, P.. *Nature Study* (cat. de exhib.), Edimburgo, Scotly, Inverleith House Gallery, 2008.
- Spinosa, N., Oliva, A. B., Kuspit, D., Larratt-Smith, P., Lyon-Wall, S.. *Per Capodimonte Louise Bourgeois*, (cat. de exhib.), Nápoles, Electa Napoli, 2008.
- Larratt-Smith, Philip. *Louise Bourgeois: Prints* (cat. de exhib.), Stockholm, Galleri Yersson Systrom, 2009.
- Storr, Robert. *Louise Bourgeois: A Stretch of Time* (cat. de exhib.), Cologne, Galerie Karsten Greve, 2009.
- Celant, Germano. *Louise Bourgeois: The Fabric Works* (cat. de exhib.), Venecia, Fondazione Vedova y Skira Editore, 2010.
- Coxon, Ann. *Louise Bourgeois*, Londres, Tate Publishing, 2010.
- Fremon, Jean. *Louise Bourgeois: Moi, Eugénie Gryet* (cat. de exhib.), París, Gallimard/Maison de Balzac, 2010.
- Kittelman, U., Zacharias, K., Krohn, S., Jelinek, E., Miller, H., Bellmer, H.. *Louise Bourgeois: Double Sexus* (cat. de exhib.), Berlín, Sammlung Scharf-Gerstenberg, Nationalgalerie, 2010. (Versión también publicada en alemán e inglés con un capítulo y préstamos adicionales, The Hague, Gemeentemuseum y Ludion.)
- Larratt-Smith, Philip. *Louise Bourgeois: Les Fleurs* (cat. de exhib.), Seoul, Kukje Gallery, 2010.
- Nordal, Bera (ed.). *Louise Bourgeois: Mother y Child* (cat. de exhib.), Skärhamn, The Nordic Watercolour Museum, 2010.
- . *Do Not Abyon Me: Louise Bourgeois/Tracey Emin* (cat. de exhib.), Nueva York, Carolina Nitsch y Londres, Hauser & Wirth, 2010.

## Bibliografía por artículo (por orden alfabético)

### Philip Larratt-Smith

#### Introducción, la escultura como síntoma

- Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father: Writings y Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998.
- Breuer, J., Freud, S.. *Studies on Hysteria*, Strachey, J. (ed.), Nueva York, Basic Books, Inc., 1955 [1895]. (En español, "Estudio sobre la histeria", en *Obras Completas*, vol. II, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.)
- Fenichel, Otto. "Psychoanalytic Method", en Fenichel, H., Rapaport, D. (eds.). *The Collected Papers of Otto Fenichel*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1953. (En español, *Teoría Psicoanalítica de las neurosis*, Barcelona, Paidós, 1984.)
- Kuspit, Donald. *Bourgeois*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, 1988.
- Meyer-Thoss, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zurich, Ammann Verlag, 1992.
- Wye, Deborah. *Louise Bourgeois: Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982.
- Meg Harris Williams**
- El niño, el contenedor y el claustro, la vocación artística de Louise Bourgeois**
- Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father: Writings y Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.) Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998.
- Bion, W. R. *Brazilian Lectures*, vol. 1, Río de Janeiro, Imago, 1974.
- . *A Memoir of the Future*, Londres, Karnac, 1994, (1975-79, 3 vol.).
- . *The Tavistock Seminars, 1976-79*, Londres, Karnac, 2005.
- . *Transformations*, Londres, Heinemann, 1965.
- . *Two Papers: The Grid y Caesura*, Salomao J. (ed.), Río de Janeiro, Imago, 1977.
- Cajori, M., Wallach, A.. *Louise Bourgeois. The Spider, the Mistress y the Tangerin*, Nueva York, Zeitgeist Films, 2009 DVD [2008].
- Klein, Melanie. *The Psycho-Analysis of Children*, Londres, Hogarth, 1932. (En español, *El psicoanálisis de niños*, Barcelona, Paidós, 1987.)
- Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, International Universities Press, 1952.
- Kuspit, Donald. *Bourgeois*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, 1988.
- Langer, Susanne. *Feeling y Form: A Theory of Art*, Londres, Routledge, 1953.
- Meltzer, Donald. *The Claustrium*, Perthshire, Clunie Press, 1992.
- . *The Kleinian Development*, vol. 3, Perthshire, Clunie Press, 1978.
- Meyer-Thoss, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zurich, Ammann Verlag, 1992.
- Stokes, Adrian. *The Image in Form: Selected Writings of Adrian Stokes*, Wollheim, Richard (ed.), Harmondsworth, Penguin, 1972.
- Winnicott, Donald. *The maturational processes y the facilitating environment*, Londres, Hogarth Press, 1965. (En español, *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, Barcelona, Paidós, 1994.)

### Juliet Mitchell

#### Los celos sublimes de Louise Bourgeois

- Bal, Mieke. "Narrative Inside Out. Louise Bourgeois's Spider

as Theoretical Object", en *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, pp. 103-26.

Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father: Writings y Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998.

Cork, Richard. "Weekend", en *The Guardian*, 20 de octubre de 2007, p. 47.

Freud, Sigmund. "Studies on Hysteria" [1893-95], en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. II, James Strachey (edit. y trad.), Londres, Hogarth Press, y the Institute of Psycho-Analysis, 1955. (En español, "Estudios sobre la histeria", en *Obras completas*, vol. II, J. L. Echeverry (ed.), Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "The Interpretation of Dreams" [1900-01], en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. II, James Strachey (ed. y trad.), Londres, Hogarth Press y the Institute of Psycho-Analysis, 1955. (En español, "La interpretación de los sueños", en *Obras completas*, vols. IV y V, J. L. Echeverry (ed.), Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "Analysis of Phobia in a Five-Year-Old Boy ('Little Hans')" [1909], en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. II, James Strachey (ed. y trad.), Londres, Hogarth Press y the Institute of Psycho-Analysis, 1955. (En español, "La interpretación de los sueños", *Obras completas*, vol. X, J. L. Echeverry (ed.), Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "Constructions in Analysis" [1937], en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. II, James Strachey (ed. y trad.), Londres, Hogarth Press/Institute of Psycho-Analysis, 1955. (En español, "Construcciones en el análisis", en *Obras completas*, vol. XXII, J. L. Echeverry (ed.), Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*, New York, Norton, 1963. (En español, *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2009.)

Gardner, Paul. *Louise Bourgeois*, New York, Universe, 1994.

Green, Yré. "The Dead Mother", en *On Private Madness*, Londres, Hogarth Press/Institute of Psycho-Analysis, 1986.

Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage Books, 1967 [1938].

Hughes, Ted. *Tales from Ovid*, New York, Farrar Straus Giroux, 1997.

Hustvedt, Siri. "The Places that Scare You", en *The Guardian*, 6 de octubre de 2007, p. 13.

Mitchell, J., Rose, J. (eds.). *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, Londres, The Macmillan Press, Ltd., 1982.

Mitchell, Juliet. *Mad Men and Medusas. Reclaiming hysteria and the effect of sibling relations on the human condition*, Londres, Allen Lane/The Penguin Press, 2000.

———. *Siblings: Sexy Violence*, Cambridge, Polity Press, 2003.

Nixon, Mignon. "Bad enough Mother", en *October* 71, invierno de 1995, pp. 70-92.

———. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge, MIT Press/October Books, 2005.

Robinson, Hilary. "Louise Bourgeois's 'Cells': Looking at Bourgeois through Irigaray's Gesturing Towards the Mother", en *n.paradoxa online: international feminist art journal*, Deepwell, Katy (ed.), n°3, mayo de 1997, pp. 17-27. <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/nparadoxaissue3.pdf>.

Shakespeare, William. *A Winters Tale*, 1612. (En español, *Cuento de invierno*, trad. de Marcelo Cohen, Norma, Buenos Aires, 2002.)

Wagner, Anne M.. "Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies", en *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, pp. 5-23.

Winnicott, Donald W. "Playing, a Theoretical Statement", en

*Playing Reality*, pp. 47-8, Londres, Tavistock Publications, 1971. (En español, *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1982.)  
———. “The Use of an Object and Relating through Identifications”, en *Playing Reality*, Londres, Tavistock Publications, 1971, pp. 86-94.

### **Philip Larratt-Smith** **El retorno de lo reprimido**

Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998.

Bristol, R. Curtis. “What Freud Taught Us about Passionate Romantic Love”, en Scharff, David E. (ed.), *The Psychoanalytic Century: Freud’s Legacy for the Future*, Nueva York, Other Press, 2001, pp. 215-30.

Chasseguet-Smirgel, Janine. *Sexuality and Mind: the Role of the Father and the Mother in the Psyche*, Londres, Maresfield Library, 1989.

Colombo, Eduardo. “Sexuality and Erotism, From Sexuality to Fantasy”, en Widlöcher, D. (ed.), Fairfield, S. (trad.). *Infantile Sexuality and Attachment*, Nueva York, Other Books, 2002, pp. 65-96.

Ellman, C. S., Ellman, S. J., Gry, S., Silvan, M. (eds.). *The Modern Freudians: Contemporary Psychoanalytic Technique*, Northvale, Jason Aronson Inc., 1998.

Fenichel, Otto. *The Collected Papers of Otto Fenichel*, Fenichel, H., Rapaport, D. (eds.), Nueva York, W. W. Norton & Company, 1953.

Freud, Sigmund. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*, Moussaieff Masson, J. (ed. y trad.), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 1995.

———. *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*, Philip Rieff (ed.), Nueva York, Simon & Schuster, 1963. (En español, “Fragmento de análisis de un caso de histeria”, en *Obras completas*, vol. VII, J. L. Echeverry (ed.), Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

Glover, Nicky. *Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School*, Londres, Karnac Books Ltd., 2009.

Horney, Karen. *The Neurotic Personality of Our Time*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1937.

Kohut, Heinz. *The Restoration of the Self*, Chicago, University of Chicago, 2009.

Rycroft, Charles. *Imagination and Reality*, Londres, Maresfield Library, 1968.

Sade, Marquis de. *The 120 Days of Sodom and Other Writings*, trad. de Austryn Wainhouse y Richard Seaver, Nueva York, Grove Press, 1966. (En español, *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Akal, 1978.)

Stekel, Wilhelm. *Compulsion and Doubt*, Gutheil, E. A. (trad.), Nueva York, Grosset y Dunlap, 1962 [1922].

Winnicott, Donald. “Fear of Breakdown”, en *Psychoanalytic Explorations*, Winnicott, C., Shepherd, R., Davis, M. (eds.), Cambridge, Harvard University Press, 1989. (En español, “Temor al derrumbe”, en *Exploraciones psicoanalíticas I*, Buenos Aires, Paidós, 1991.)

### **Mignon Nixon** **L.**

Bloch, Susi. “Interview with Louise Bourgeois”, en *Art Journal*, vol. 35, n° 4, verano de 1976, pp. 370-73.

Bourgeois, Louise. “Brief Account of Career”, en *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, The MIT Press, 1998, pp. 77-78.

Buttler, Judith. “Moral Sadism and Doubting One’s Own

Love, Kleinian Reflections on Melancholia”, en *Reading Melanie Klein*, Phillips, J., Stonebridge, L. (eds.), Londres, Routledge, 1998.

Deutsche, Rosalyn. “Hiroshima After Iraq”, en *October*, n°131, invierno de 2010, pp. 3-22.

Forrester, John. *Dispatches from the Freud Wars: Psychoanalysis and Its Discontents*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia” (1917), en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Strachey, J. (ed. y trad.), vol. XIV, Londres, Hogarth Press, 1957.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*, Nueva York, Norton, 1963.

Gardner, Paul. *Louise Bourgeois*, Nueva York, Universe, 1994.

Kirili, Alain. “The Passion for Sculpture, A Conversation with Louise Bourgeois”, en *Arts*, vol. 63, n° 7, marzo de 1989, pp. 69-75.

Klein, Melanie. *The Selected Melanie Klein*, Mitchell, J. (ed.), Nueva York, Free Press, 1986.

Lippard, Lucy R.. *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1976.

Mitchell, Juliet. “Theory as an Object”, en *October* 113, verano de 2005, pp. 27-38.

Müller, Thomas. *Von Charlottenburg zum Central Park West: Henry Lowenfeld und die Psychoanalyse in Berlin, Prag und New York*, Frankfurt, Editions Déja-vu, 2000.

Nixon, Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge, MIT Press/October Books, 2005.

Parker, Rozsika. *Mother Love/Mother Hate: The Power of Maternal Ambivalence*, Nueva York, Basic Books, 1995.

Raynor, Vivien. “Louise Bourgeois”, en *Arts* 38, marzo de 1964, p. 63.

Rich, Adrienne. *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, Nueva York, Norton, 1976.

Robbins, Daniel. “Sculpture by Louise Bourgeois”, en *Art International*, n° 8, 20 de octubre de 1964, pp. 29-31.

Rose, Jacqueline. *Why War? Psychoanalysis, Politics, and the Return to Melanie Klein*, Oxford, Blackwell, 1993.

Ruddick, Sara. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*, Londres, Women’s Press, 1989.

Segal, Hanna. “From Hiroshima to the Gulf War and After, Socio-Political Expressions of Ambivalence”, en *Psychoanalysis, Literature and War: Papers 1972-1995*, Steiner, J. (ed.), vol. 27, Londres y Nueva York, New Library of Psychoanalysis, 1997, pp. 157-68.

Stein, Gertrude. *Wars I Have Seen* (1945), Londres, Brilliance Books, 1984. (En español, *Guerras que he visto*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.)

Woolf, Virginia. “Three Guineas”, en *A Room of One’s Own/ Three Guineas*, Barrett, M. (ed.), Londres, Penguin Books, 1993 [1938]. (En español, *Tres guineas*, Madrid, Lumen 1999.)

Wye, D., Smith, C.. *The Prints of Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1994.

### **Elisabeth Bronfen**

#### **En lucha con el padre. Louise Bourgeois y su estética de la reparación**

Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 1995.

Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Londres, Violette Editions, 1998.

Freud, Sigmund. *Studies on Hysteria*, en *The Standard*

Edition II, Londres, Hogarth Press, 1955 [1893]. (En español, *Estudios sobre la histeria*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "Creative Writers and Day-Dreaming", en *The Standard Edition IX*, Londres, Hogarth Press, 1959 [1908], pp. 143-153. (En español, *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "Family Romances", en *The Standard Edition IX*, Londres, Hogarth Press, 1955 [1909], pp. 237-241. (En español, *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "The Uncanny", en *The Standard Edition XVII*, Londres, Hogarth Press, 1955 [1919], pp. 219-256. (En español, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "'A Child is being beaten'. A Contribution to the Study of Sexual Perversions", en *The Standard Edition XVII*, Londres, Hogarth Press, 1955 [1919], pp. 179-204. (En español, *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. *Civilization and its Discontents*, en *The Standard Edition XXI*, Londres, Hogarth Press, 1961 [1930], pp. 64-145. (En español, *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

Kuspit, Donald. *Bourgeois*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Contemporary Artists, 1988.

Laplanche J., Pontalis, J.-B.. *The Language of Psychoanalysis*, Londres, Karnac Books, 1988.

Meyer-Thoss, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zurich, Ammann Verlag, 1992.

Munro, Eleanor. *Originals: American Women Artists*, Nueva York, Simon & Schuster, 1979.

Nixon, Mignon. *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Londres, The MIT Press, 2005.

Wye, Deborah. *Louise Bourgeois: Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982.

### **Paul Verhaeghe & Julie de Ganck** **Más allá del retorno de lo reprimido, el arte infraterreno de Louise Bourgeois**

Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998.

Cajori, M., Wallach, Amel (dir.). *Louise Bourgeois. The Spider, the Mistress and the Tangerine*, Nueva York, Zeitgeist Films, DVD, 2009 [2008].

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia", en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud XIV*, Londres, Hogarth Press, 1978 [1917e], pp. 237-260. (En español, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, J. L. Echeverry (ed.), vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)

———. "The Theme of the Three Caskets", en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud XII*, Londres, Hogarth Press, 1978 [1931f], pp. 291-301.

Guichard, Camille (dir.). *Louise Bourgeois* (DVD), París, Terra Luna Films y Centre Georges Pompidou, 1993.

Kuspit, Donald. *Bourgeois*, Nueva York, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, 1988.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Miller, J. A. (ed.), Sheridan, A. (trad.), Londres, Penguin Books, 1994. (En español, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997.)

Larratt-Smith, Philip. "Mother Nature", en *Nature Study* (cat. de exhib.), Edimburgo, Inverleith House, 2008.

Meyer-Thoss, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zurich, Ammann Verlag, 1992.

*Nature Study* (cat. de exhib.), Edimburgo, Inverleith House, 2008.

Nichols, Jill (dir.). *Imagine... Louise Bourgeois Spider Woman* (DVD), Londres, BBC1, 2007.

Verhaeghe, Paul. *New Studies of Old Villains. A Radical Reconsideration of the Oedipus Complex*, Nueva York, Other Press, 2009.

Wye, D., Smith, C.. *The Prints of Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1994.

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

Adorno, T. W.. *Aesthetic Theory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984. (En español, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2006).

Adriani, G., Konnertz, W., Thomas, K. (eds.). *Joseph Beuys: Life y Works*, Woodbury, Nueva York y Londres, Barron's Educational Series, 1979.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Londres, Phaidon Press Limited, 1964.

Bléyónu, Gérard. *Wilfred Bion: His Life and Works 1897-1979*, Londres, Free Association Books, 1994.

Bourgeois, Louise. *Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie-Laure y Obrist, Hans-Ulrich (eds.) Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998.

Bulfinch, Thomas. *The Age of Fable*, Nueva York, Heritage Press, 1942.

De Goncourt, E., de Goncourt, J.. "Painting at the Exposition of 1855", en *The Art of All Nations 1850-1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Gilmore Holt, E. (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1982.

Deri, Susan K.. *Symbolism and Creativity*, Nueva York, International Universities Press, 1984.

Ellenberger, Henri F.. "The Concept of 'Maladie Créatrice'", en *Beyond the Unconscious: Essays of Henri F. Ellenberger in the History of Psychiatry*, Micale, M. (ed.) Princeton, Princeton University Press, 1993 [1964].

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Strachey, J. (ed.), vol. XV, Londres, Hogarth Press y The Institute of Psycho-Analysis, 1959.

———. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Strachey, J. (ed.), vol. XVI, Londres, Hogarth Press y The Institute of Psycho-Analysis, 1961.

———. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Strachey, J. (ed.), vol. XXII, Londres, Hogarth Press y The Institute of Psycho-analysis, 1964.

Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*, Nueva York, Vintage Books, 1967 [1938].

———. *Symbolism*, Boulder, Westview Press, 1998 [1979].

Grunberger, Bela. *New Essays on Narcissism*, Londres, Free Association Books, 1989.

Herkenhoff, Paulo. "Interview, Paulo Herkenhoff in Conversation with Louise Bourgeois", en *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003.

Hinshelwood, R. D.. *A Dictionary of Kleinian Thought*, Londres, Free Association Books, 1989.

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1984.

Kellein, Thomas. *Louise Bourgeois: The Drawings from 1996-1998* (cat. de exhib.), Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1999.

Kemp, Martin. *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

Kohut, Heinz. *The Restoration of the Self*, Nueva York, International Universities Press, 1977.

Levine, F. J., Slap, J. W.. "George S. Klein, Psychoanalytic Empiricist", en *Beyond Freud: A Study of Modern Psychoanalytic*

*Theorists*, Reppen, J. (ed.), Hillsdale, The Analytic Press, 1985.

Lindsay, K. C., Vergo, P. (eds.). *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Nueva York, Da Capo Press, 1994.

Lowenfeld, Henry. "Psychic Trauma y Productive Experience in the Artist", en *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 10, n° 1, 1941.

Morris, Frances (ed.). *Louise Bourgeois* (cat. de exhib.), Londres, Tate Modern, 2007.

Sass, Louis A.. *Madness y Modernism*, Nueva York, Basic Books, 1992.

Segal, Hanna. *Dream, Phantasy and Art*, Londres y Nueva York, Tavistock y Routledge, 1991.

Storr, Anthony. *Human Destructiveness*, Nueva York, Basic Books, 1972.

Sullivan, Harry Stack. *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, Nueva York, Norton, 1953.

Tyson, P., Tyson, R. L.. *Psychoanalytic Theories of Development: An Integration*, New Haven, Yale University Press, 1990.

Wye, Deborah. *Louise Bourgeois: Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982.

## **Fundación Proa**

### **Socios fundadores**

Zulema Fernández / Paolo Rocca / Adriana Rosenberg

### **Consejo directivo**

*Presidente* Adriana Rosenberg

*Vicepresidente* Amilcar Romeo

*Secretario* Horacio de las Carreras

*Tesorero* Héctor Magariños

*Vocal* Juan José Cambre

### **Consejo de Administración**

*Proyectos Especiales* Guillermo Goldschmidt

*Gerencia* Victoria Dotti

*Depto. Programación* Aimé Iglesias Lukin / Camila Jurado

*Administración* Mirta Varela / Mariangeles Garavano / Javier Varela

*Diseño* Karina Kevorkian / Jorge Lewis

*Educación* Paulina Guarnieri

*Prensa* Andrés Herrera / Franco Torchia

*Montaje* Pablo Zaefferer

*Asistentes* Paz Lucero / Maia Persico / Elizabeth Torres









