

Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad

Pilar BASELGA CALVO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte III Contemporáneo
pilarbaselga@gmail.com

Recibido: 12 de febrero de 2010

Aceptado: 12 de marzo de 2010

RESUMEN.

Todos los catálogos, monografías o artículos dedicados a Louise Bourgeois citan sistemática y extensamente a la autora, haciendo que los comentarios de la artista “lleguen a formar parte de su obra”¹. Sin embargo, estos parecen finalmente dirigir, incluso manipular la mirada del espectador. Propongo aquí obviar de forma deliberada sus palabras para poder, por una parte, investigar las características y significados de su obra eliminando el aspecto autobiográfico que trivializa el significado reduciéndolo a un ajuste de cuentas con el pasado. Por otro lado, pretendo desentrañar algo que no se ha señalado, ni ella jamás ha mencionado en entrevistas, cartas o escritos: los fuertes vínculos que unen su obra con el simbolista Auguste Rodin, el iniciador del fragmento en escultura. Fragmento y/o amputación aparecen como uno de los principales medios de expresión de los escultores desde el simbolismo hasta la posmodernidad, y espeja al mismo tiempo el funcionamiento de la memoria.

Palabras clave: Louise Bourgeois, Rodin, simbolismo, fragmento, posmodernidad.

Louise Bourgeois, Symbolism and fragments en postmodernitiy

ABSTRACT

All catalogues, monographs or articles about Louise Bourgeois systematically and extensively quote the author, making those excerpts part of her work. Her words seem to suggest a certain control and even a manipulation of the viewer's vision. With this research I suggest, first, to deliberately avoid her comments in order to understand the characterising features and meanings of her work in total freedom, almost entirely skipping the autobiographical explanations that trivialize its meaning, reducing it to a settling of scores with her past. Secondly, in this study I would like to point out something that no one has yet revealed, nor has the artist herself ever mentioned: the strong links between her art and the master of fragments of symbolist sculpture, Auguste Rodin. This research unveils the discovery of how important the use of stumps or fragments is in 20thC sculpture, as a parallel of our memories reflecting the human fragmentary perception of time.

Key words: Louise Bourgeois, Rodin, symbolism, fragments, postmodernity.

¹ Beatriz Colomina, *Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura*. Catálogo de la exposición, MNCARS 1999-2000, p.29.

“Las palabras de un artista deben tomarse con precaución. (...) Todo artista que delibera sobre el así llamado significado de su obra no suele sino describir un aspecto accesorio de carácter literario. Para encontrarse, si es que algo así es posible, el núcleo de su impulso primigenio no podremos acudir a nada que no sea la misma obra.” Louise Bourgeois².

Introducción

La sorprendente semejanza entre la *Mujer cuchillo* (1982) de Bourgeois y el *Torso de Adela* de Rodin, como en otras obras que comentaremos a continuación, puede llevar a pensar que existe en Bourgeois una intención deliberada de querer dirigir nuestra mirada, inundarnos con su “flot de paroles” y, con sus oportunos silencios, emborronar las huellas del camino estilístico que la une al gran maestro simbolista y que permite iluminar la lectura de sus obras desde un enfoque diferente al habitualmente seguido.

Todos los estudiosos de la escultora francesa se enfrentan al mismo problema: ¿cómo definir la obra de Bourgeois? Lucy Lippard, fue la primera en bautizar su obra de “abstracción excéntrica”³. Lippard estudiaba el doctorado con Robert Goldwater y así descubrió la obra de su esposa, Louise Bourgeois. La incluyó en su exposición titulada “Excentric Abstraction” en la Fischbach Gallery de Nueva York en 1966, junto a artistas más jóvenes como Eva Hesse y Bruce Nauman. Es ella quien vislumbró un alejamiento del minimalismo y un acercamiento a una estética menos ligada a la forma, a través del uso de materiales más cargados de asociaciones, unas técnicas orientadas al proceso artístico que llevaban a obras extraordinariamente táctiles, a menudo repulsivas. Llegaba el momento del final de la sofisticación, de la elegante delgadez, ahora las piezas eran gordas, blandas, orgánicas, con protuberancias. Pero al mismo tiempo Bourgeois adoptaba y desarrollaba, con los materiales de la tradición, el mármol y el bronce, el vocabulario de la evisceración, de la sexualidad.⁴

Ligada al surrealismo, por su relación directa con Duchamp –del que era amiga-, y con Breton –del que fue vecina en París, vivía en el mismo edificio en el que el gurú del surrealismo parisino tenía su galería *Gradiva* - y al existencialismo, por edad y afinidad -como le gusta reivindicar- en mi opinión Bourgeois no es solo una polifacética artista de la posmodernidad, por sus constantes referencias a distintos momentos de la historia del arte: su proximidad a Rodin es mucho más que una típica cita posmoderna, es algo más profundo y trascendente que me hace ver en su obra un *simbolismo posmoderno*.

² “Artist’s Words”, Design Quarterly, Walker Arts Center, Minneapolis, nº30, p.18. citado por FRANCES MORRIS, Catálogo exposición Louise Bourgeois, CAC Málaga.

³ *As painting is to sculpture. A changing ratio.*, en M. Tuchman Ed., “American Sculptures of the Sixties” Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967, p.31.

⁴ MORRIS Frances, Catálogo expo CAC Malaga, p.13.

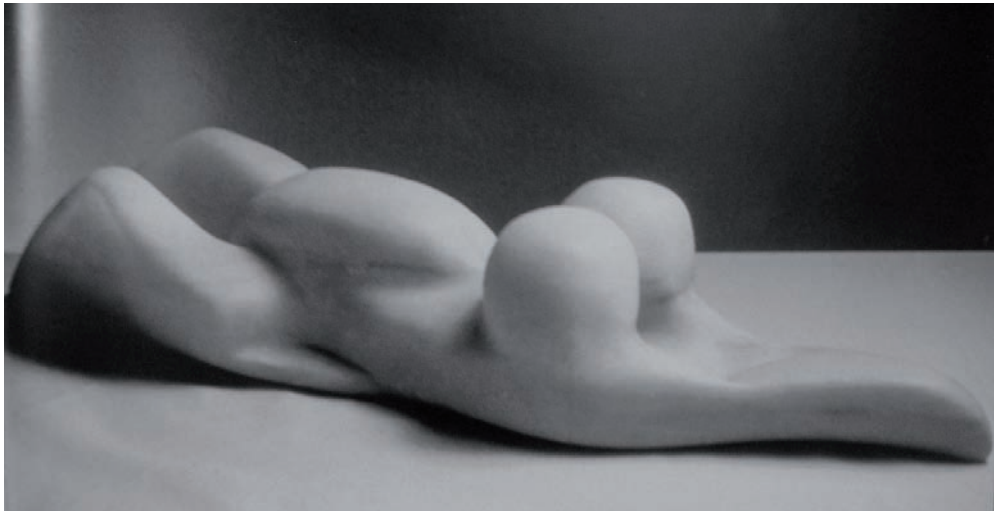


Fig. 1. Bourgeois, *Mujer cuchillo*, 1982



Fig. 2. Rodin, *Torso de Adela*, 1882-85

Simbolismos

El concepto de simbolismo será diferente dependiendo de si son filósofos, historiadores o antropólogos los que lo utilizan. Tanto es así que el antropólogo Dan Sperber duda de la posibilidad de definirlo. El filósofo americano Charles Sanders Pierce (1839-1914) define símbolo como signos arbitrarios que funcionan como un complejo sistema de comunicación y para Ferdinand de Saussure (1857-1913) símbolos son “signos predeterminados”,⁵ como ocurre con los símbolos químicos o matemáticos. Conviene distinguir entre *símbolo* y su cualidad, el simbolismo y el *Simbolismo*, con mayúscula, el movimiento simbolista.

⁵ DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, París, 1916.

Según la RAE, el símbolo es *la representación de una realidad que se asocia con esta por una convención socialmente aceptada*. Es también un *tipo de abreviación*: el símbolo concentra significados. Pero, también puede ser una *figura retórica o forma artística que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes*: esta definición acerca el símbolo a la metáfora y parece adecuarse a las imágenes simbolistas, son imágenes evocadoras pero que no remiten a una convención socialmente aceptada. El símbolo puede tener también un significado secreto, oculto para la mayoría pero comprensible para los iniciados. El término símbolo procede del griego *symbolon*, (σύμβολο) y está formado por *sym* (σύμ) que significa unión, y *bolé* (βολή) que significa un tiro, una bola. Símbolo es “lo que une”, une dos partes distintas y se refiere a un pacto; en la Antigüedad era un signo de reconocimiento entre dos personas, familias o ciudades, que partían en dos mitades un objeto, generalmente una tableta de arcilla, cuya reunión servía de legitimación y adquiría fuerza de prueba. La perfecta unión de las dos partes era la prueba de la existencia del pacto. Por extensión, se aplicaba a las señales secretas de reconocimiento y de reunión utilizadas por los iniciados en los misterios paganos y que adoptaron más tarde los primeros cristianos durante la era de las persecuciones.

El simbolismo es también uno de los medios de funcionamiento de nuestro inconsciente. Para Mircea Eliade, el símbolo es un modo autónomo de conocimiento y está presente en todas las culturas y en todas las épocas. En el mundo exótico, los símbolos ocupan el lugar de nuestros conceptos o son sus vehículos y los prolongan. A mediados del siglo pasado, los etnólogos y psicoanalistas ya habían comprendido la importancia de los símbolos, su coherencia intrínseca, su validez, su audacia especulativa, su “nobleza”. Hoy comprendemos que símbolo, mito, imagen pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; no son creaciones irresponsables de la psique, responden a una necesidad y llenan su función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Los surrealistas afirmaron que en todo hombre hay un poeta y que el inconsciente es mucho más poético y filosófico, más “mítico” que la vida consciente. En cuanto a su interpretación, las Imágenes, con mayúscula como escribe Eliade, o símbolos son *multivalentes* por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos.

“Existe en el hombre moderno una supervivencia subconsciente de una mitología abundante. La existencia más mediocre está plagada de símbolos. El hombre más realista vive de Imágenes. (...) Toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama “imaginación”, nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y teologías arcaicas. Al hombre moderno le compete “despertar” las Imágenes que lleva consigo mismo; despertar las Imágenes para contemplarlas en su pureza virginal y asimilar su mensaje.” Y es nuestro deber no olvidar “la importancia de la imaginación incluso para la salud del individuo, para el equilibrio y la riqueza de su vida

interior.” Imago significa representación, imitación. La imaginación imita, reproduce modelos ejemplares, las Imágenes, las reproduce, las repite indefinidamente. “Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las imágenes es hacer ver todo cuanto es refractario al concepto. De aquí procede el que la desgracia y la ruina del hombre que carece de imaginación sea hallarse cortado de la realidad profunda de la vida y de su propia alma.”⁶

Esta definición de simbolismo desde un punto de vista antropológico, no relacionado con el movimiento estilístico de finales del siglo XIX, parece iluminar magistralmente el simbolismo que se percibe en la mayoría de las obras de la escultora francesa. Sin embargo ningún especialista ha considerado oportuna esta vinculación: en las 338 páginas de *Fantastic Reality, Louise Bourgeois*⁷, una de las más serias y completas monografías sobre la artista, Mignon Nixon alude al surrealismo en 67 ocasiones mientras que no utiliza la palabra simbolismo, cita 7 veces a Brancusi, 20 veces a Duchamp, 16 veces a Breton, 3 veces a Dalí y una sola vez a Rodin, en la frase siguiente. “So in contrast to the stumps and traces of amputation left by Rodin, Brancusi contracts the body to its essential forms”⁸. Es decir que nombra a Rodin en relación a Brancusi y no comparándolo con Bourgeois.

Simbolismo primitivista

“Arte bruto antes que falsamente naïf, su arte es un arte primero”. (...) “Su talento se adentra en los grandes mitos primordiales dotando su historia personal de un alcance universal” (...) “Ha devuelto a la vida las imágenes enterradas del inconsciente colectivo”⁹.

Ya en obras como *Belly, Femme couteau y Goddess*, cuyo parecido con las Venus esteatopigias prehistóricas es una evidencia, encontramos una reducción y concentración de significados, que son lo propio del arte simbólico y que permite que una forma se convierta en ídolo. El mero término *Goddess* nos remite desde el primer momento a los ídolos de la madre-tierra: formas gestantes sin extremidades ni rostros, cuerpos resumidos a sus poderes generadores de vida. En muchas piezas Bourgeois propone formas que funden los principios masculinos y femeninos, principios tradicionalmente opuestos en la cultura occidental, pero no en otras como

⁶ ELIADE Mircea, *Imágenes y Símbolos*, Taurus, 1983, (pp.9 a 25). Este párrafo dedicado al simbolismo desde un punto de vista antropológico, psicológico y filosófico, proviene de este libro, publicado en Gallimard, París, en 1955 y que cito extensamente por encontrar un concepto de simbolismo en profunda conexión con el planteamiento artístico de Bourgeois.

⁷ NIXON Mignon, *Fantastic Reality, Louise Bourgeois*, MIT Press, 2005.

⁸ NIXON Mignon, *ibidem*, p. 225.

⁹ BERNADAC, 1996, p.8 y siguientes. *T. d. A.*

en la oriental o en la prehistoria¹⁰, como se ve claramente en la *Venus de Savignano*, en la que encontramos ya un cuerpo femenino terminado de forma fálica, penetrante, que, como la *Femme-Couteau* (1969-70) de Bourgeois, funde íntimamente el yin y el yang, una pieza fálica y aerodinámica en su aspecto penetrante pero al mismo tiempo suave, lisa y ondulante.

“Cuanto más se retrocede –histórica, psicológica y estéticamente- más simples se hacen las cosas y, por ello, son más profundas, más importantes y más valiosas. Una simplificación de la técnica y una omisión de todo detalle puede producir un efecto emocional único, indiferenciado y contundente.¹¹” Así se expresaba Robert Goldwater, el marido de Bourgeois.

Otra influencia, casi prefiero decir *presencia* primitivista, es la ejercida por Brancusi cuya abstracción primitivista está presente en los tótems de Bourgeois, obras de las más tempranas como de las más recientes. Esto es obvio y reconocido tanto por la autora como por los estudiosos de su obra. Podemos ver en *Mujer mirándose en el espejo* de Brancusi, 1909, origen de *Princess X*, una forma claramente fálica que proviene, sin embargo, de la extrema simplificación o “esencialización”, característica del artista rumano, de una mujer de largo cuello mirándose en un espejo. El falo con los testículos son al mismo tiempo el rostro, el largo cuello y los pechos de una princesa. Esta búsqueda de fusión entre lo femenino y lo masculino la volvemos a encontrar en la escultora francesa en su emblemática *Fillette* 1968/82, falo duro y rígido y a la vez que suave y vulnerable, fusión expresada en el propio título, “chiquilla”, y en la constitución física de la obra: una capa suave y flexible de látex cubre el yeso rígido dotándolo de una mezcla de suavidad y rugosidad que es, por lo menos, ambigua¹².

La fusión de lo masculino con lo femenino está también presente en la *Création de la femme* (1894) de Rodin, pero con una clara supeditación, un tanto machista, de lo femenino a lo masculino: el falo se entiende como la materia primigenia de la que surge lo femenino - esta supeditación de la mujer al hombre no existe, como era de esperar, en la artista francesa muy vinculada a los movimientos feministas, pero tampoco en el arte prehistórico, ni en Brancusi, por cierto-.

¹⁰ MCEVILLEY Thoma, “History and Prehistory”, en Louise Bourgeois, Catálogo Exposición fundación Tàpies, Barcelona, 1990, p.217

¹¹ Citado por SANDLER Irving en *El triunfo de la pintura norteamericana, Historia del Expresionismo abstracto*. Alianza Editorial 1996.

¹² DIEZ ULZURRUN José Luis, *La escultura: del objeto a la experiencia*, Tesis doctoral, Madrid 2003, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, pp. 223-224.



Fig. 3. Louise Bourgeois,
Arch of Hysteria, 1992



Fig. 4. Rodin, *Hombre recostado y arqueado* antes de 1889

Bourgeois y la tradición clásica

El parecido entre *Blind Man's Buff* (1984) (título que no se traduce pero que significa “el juego de la gallina ciega”) y la *Artemisa de Efesos* es evidente. Se podrían ambas describir con los mismos términos: de una forma fálica erguida surgen racimos de pechos ¿o escrotos? Estas protuberancias son suaves, lisas, pulidas. Las percibimos blandas y llenas como pequeñas y redondeadas mamas o como los testículos en sus bolsas de fina piel. Femeninas y masculinas a la vez, son las formas que generan vida, son la forma de la generosidad, de la fecundidad. Ambas son una Imagen, según Eliade, porque contienen un haz de significados.

Femme-maison de 1983 es una espectacular pieza de mármol; los pliegues que caen con abundancia y suavidad remiten a la escultura italiana del clasicismo renacentista, como los encontramos en la *Piedad* de Miguel Ángel o en la pintura del Quattrocento, aunque la artista nunca nombre al maestro del renacimiento. Bajo el peso de la casa/cara que corona un cuerpo piramidal de intrincados pliegues, la mujer se ha vuelto invisible, ha desaparecido atrapada en una compleja madeja de pesadas telas que la han literalmente anulado, o que, tal vez, la están asfixiando, unas largas faldas que durante siglos han sido indispensables para la definición de la identidad de un género. La mujer hace cuerpo con la casa, la mujer es el hogar, el “lair” (otro de los temas recurrentes de la artista), la guarida; la casa es el cuerpo de la mujer de donde todo nace, esta idea vuelve incesantemente en Bourgeois con sus innumerables *Femme-maison*.



Fig. 5. Louise Bourgeois,
End of Softness, 1967



Fig. 6. Rodin, *Tres sirenas*,
antes de 1887, Museo Rodin

Bourgeois y Rodin

De todas estas *conversaciones* con otras épocas y maestros, la que más me ha llamado la atención es, sin lugar a dudas, la que la relaciona con Rodin. El gran parecido formal entre el *Hombre arqueado* y *Arch of Hysteria* es sorprendente, precisamente porque se trata en ambos casos de un cuerpo masculino. Y aunque en el título Rodin no se refiera a la enfermedad, podemos pensar que conocía los estudios de Charcot puesto que ambos autores vivían en la misma época y en la misma ciudad, París. La ausencia de brazos y cabeza en *Arch of Hysteria* dramatiza la tensión, reforzada por la proximidad de una sierra mecánica que añade más dolor a la connotación erótica del desnudo sobre la cama (en la versión de 1993 el colchón está recubierto con una sábana bordada en rojo con la letanía “je t’aime”, texto que también aparece en un dibujo de 1977 que recuerda las tareas/castigos escolares). En este espacio celular, la sexualidad dolorosa se une al castigo y la mutilación.

Bourgeois reconoció que la imagen del hombre arqueado se inspira en los conocidos estudios clínicos sobre la histeria desarrollados a fines del siglo XIX por el neuropatólogo Jean-Martin Charcot en el hospital parisino de la Salpêtrière.¹³ Aunque la casi totalidad de las imágenes de la Salpêtrière muestren a enfermas, y que históricamente se haya relacionado la histeria con las mujeres, - del griego “hysteros”, útero-, “Charcot fue uno de los médicos de su época que más esfuerzos dedicó al estudio de la histeria masculina. Abrió una pequeña sección destinada a varones, además de atender a muchos más en su consulta externa.” Y prosigue Mayayo, “La introducción de la figura masculina en arco de círculo en *Cell (Arch of Hysteria)* sirve para enmendar una omisión histórica (...) se trata de dotar de voz a esa presencia oculta, la del hombre histérico, así como de cuestionar la identificación tradicional entre la histeria y el sexo femenino”¹⁴.

¹³ MAYAYO, *Louise Bourgeois*, Nerea, 2002. p.65.

¹⁴ MAYAYO, *ibidem*. p.66



Fig. 7. Bourgeois, *Femme Couteau*



Fig. 8. Rodin, *torso de mujer*

Tanto *End of Softness*, 1967, como *Tres sirenas* de Rodin siguen una composición semejante: son un cuerpo de caos, cuerpos surgidos del caos primigenio; un caos que es casi ilegible en Rodin y acaba siéndolo completamente en Bourgeois. Tanto el material, el bronce, como la composición de las piezas están muy próximos y sugieren el mito de la creación a partir del fango primigenio. Todo escultor, como un demiurgo alfarero, trabaja sus formas a partir de la materia, inexpresiva e informe, y que cobra vida a través de la energía de sus manos. Él es el creador, él decide en qué momento quiere parar. Bourgeois se ha detenido ligeramente antes que Rodin, pero muy poco antes. Rodin era perfectamente consciente de este proceso telúrico de la creación artística así se lo explicaba a Isadora Duncan “Ningún buen escultor puede modelar una figura humana sin hacer hincapié en el misterio de la vida. (...) el escultor se ve continuamente llevado desde la criatura al creador. Por eso muchas de mis figuras tienen una mano o un pie todavía aprisionado en el bloque de mármol.”¹⁵

Female portrait (1962-82) es una cabeza de mujer que surge de una inmensa mano. Esta pieza remite conceptualmente la *Mano de Dios* de Rodin, en la que de la poderosa mano del creador surge la mujer así como en *La Pensée*, donde la cabeza de la mujer surge de la materia, en Rodin compacta y tranquila, en lugar de

¹⁵ DUNCAN Isadora, *Mi vida*, Londres, 1969. Citado en JOHN BERGER, *Mirar*, Gustavo Gili, 2001

enmarañada y convulsa; porque en Bourgeois es una mano-garra, que sostiene a la vez que aprisiona, que protege a la vez que impide volar, es una imagen que podría ser leída en clave feminista, una mujer atrapada en una mano grande y poderosa, pero precisamente ha sido la composición escogida por la artista para realizar el retrato de su marido, *Portrait of Robert*; se trataría pues de un símbolo universal y no de una cuestión de género. Y es fácil relacionarla con las de Bourgeois. *Female Portrait* y *Portrait of Robert* son tal vez las obras más simbolistas y conceptualmente más próximas al maestro.

También llama la atención la proximidad formal de estas dos obras. Aunque la pierna cortada en Bourgeois es una clara amputación, cuando en Rodin el cuerpo con las piernas cortadas a la altura de la rodilla se entiende como un fragmento que pone de relieve el interés por lo que hay, por lo que está: la escultura es esa parte que vemos, lo que no está, sobra. Por eso no está. Hoy estamos acostumbrados a ver fragmentos de cuerpos en escultura sin que eso aluda a una amputación. Bourgeois juega con la



Fig. 9. Bourgeois, *Endless pursuit*, 2000



Fig. 10. Rodin, *Mujer sin cabeza rodillada sobre una esfera*, 1905



Fig. 11. Bourgeois, *Cell "you better grow up"* detalle, 1992



Fig. 12. Rodin, *Lovers' hands*, 1904.

ambigüedad de amputación/fragmento en sus obras, como habíamos en *Fillette*. Aquí el reemplazar la cabeza con una navaja sugiere que es una auto-mutilación, y que dentro de poco a lo mejor la otra pierna también será cortada. En muchas ocasiones la mujer desarrolla mecanismos de defensa, por pura supervivencia, pero finalmente vuelve hacia ella su poder destructor.

Mujer sin cabeza de 1905 es tal vez uno de los primeros "assemblage" de los albores del Siglo XX: una mujer sin brazos ni cabeza emergiendo de una esfera (a pesar del título, la figura no aparece arrodillada sino embutida en ella). Como Atenea emergió de la cabeza de su padre, la mujer emerge de la esfera. En Rodin, como siempre muy en la línea del pensamiento machista de su tiempo, percibimos una mujer presa de la materia, que no ha llegado a la mayoría de edad, que está aprendiendo a ser mujer y a la que todavía no le han crecido los brazos. John Berger describe de forma magistral la sensación que tuvo al visitar el Musée Rodin de París: "ninguna figura domina el espacio que la rodea. Todas son prisioneras de sus límites. (...) El espectador enseguida percibe que estas esculturas existen bajo una terrible presión. Una presión invisible que inhibe y reduce a un mínimo acontecimiento superficial para las yemas de los dedos todo posible empuje hacia afuera. (...) Es como si las figuras estuvieran forzadas a volver a la materia de las que están hechas."¹⁶

¹⁶ BERGER John, *Mirar*, Gustavo Gili, 2001, p.171.



Fig. 13. Bourgeois, *Figura*, 1960



Fig. 14. *El torso del hijo de Ugolino*, 1882.
Museo de Brooklyn

Bourgeois en cambio nos muestra una mujer/vientre que está engendrando al planeta azul, una mujer planetaria que domina el mundo, que *es* el mundo, (las costuras evocan el contorno de los continentes en un planisferio) y que, a pesar de la importancia de lo que está haciendo, ¡engendrar el mundo! la pieza tiene ese aspecto casero, remendado, una pelota de trapo, un tentempié hecho con retales, un juguete sin importancia, al fin y al cabo. Todo un resumen de la condición femenina. Formalmente los dos escultores se parecen, pero en este caso conceptualmente están en las antípodas.

Recordando *El Pensamiento*, o *la Catedral* de Rodin en las que la cabeza de la joven Camille o las manos surgen poderosas del bloque de mármol, Bourgeois realizó varias obras en mármol también en las que un miembro surge de una esfera - *Untitled (with leg)*. *Untitled (with arm)*-, contraponiendo la perfección del pulido de la esfera a la tosquedad y brutalidad del bloque que funciona a modo de peana. “Al contraste recurrente entre la textura rugosa de la base y el acabado pulido de la esfera, se añade la tensión entre emergencia y dependencia, autonomía y vulnerabilidad”¹⁷.

¹⁷ MAYAYO, opus cit., p.50.

La proximidad entre la pieza de Cell “you better grow up” y el maestro francés es tan flagrante que casi pudiéramos pensar que fue él quien realizó ambas, si no fuera porque las manos de Rodin son siempre manos adultas y en Bourgeois son las manos de un “child”, por no definir su sexo, que se ven reconfortadas por una mano adulta. Conceptualmente, otra vez, son prácticamente idénticas: manos pulidas que surgen de la masa para apoyarse y darse consuelo, que representan a toda la humanidad, una de las partes más bellas, inteligentes y ricas en connotaciones del cuerpo humano.

Un siglo exacto separa *Femme-couteau*, 1982 de Bourgeois del *Torso de Adela*, 1882-85 de Rodin (ver fotografía en p.2) . La *Femme-couteau* reposa sobre la espalda, pero no tiene la cualidad aerodinámica de la versión de 1970. Por el contrario parece estar inmovilizada por el peso excesivo de sus pechos enormes y de un vientre en gestación. Su cabeza en punta la hace más amenazadora que su predecesora y parece dispuesta a reptar sobre su espalda. En Rodin la cabeza desaparece, sustituida por los brazos estirados e interrumpidos a la altura de los codos, el cuerpo se arquea hacia atrás, tensado por el deseo, o por la voluntad de liberarse. Siguiendo en la idea de Berger¹⁸, parece luchar por liberarse de la materia de la que está hecha, lucha que no aparece en Bourgeois. Al contrario, las *Femme-couteau* no combaten, no cuestionan su estado, han aceptado su materia y condición, se han adaptado.

Si la *femme-couteau* es la mujer que se ha adaptado desarrollando una forma defensiva, las *femme-maison* son las múltiples maneras que tiene la mujer de relacionarse con la casa, la familia y el hogar. Es la mujer la casa, se transmuta en ella, perdiendo su propia identidad como hemos visto más arriba. Tampoco ella, aquí, tiene rostro ni brazos, solo es muslos, vientre y pechos, como las Venus del paleolítico.

Fue justamente en el Museo de Brooklyn en 1939 donde Bourgeois realizó su primera exposición en EEUU, por lo que sin duda conocía esta obra del maestro francés. Realizadas en un lenguaje más expresionista y primitivista ella y más “fin de siècle” él, las dos piezas están emparentadas por las proporciones escogidas y el nivel de la “amputación” pero el hijo de Ugolino, suplica. En Bourgeois las figuras no suplican nunca, aceptan, soportan, se adaptan o se tensan, pero suplicar, jamás.

¿Fragmento o amputación?

Fragmento es la parte de un todo que percibimos como autónoma y suficiente en su significado, al tiempo que su separación de ese todo no interviene como hecho traumático. Por el contrario, percibimos amputación cuando la parte que, aunque también puede ser autosignificante, es antes que nada entendida como arrancada al todo.

¹⁸ BERGER John, *Mirar*, Gustavo Gili, 2001, p.171.

La cuestión de la amputación en Bourgeois parece estar en el origen de su obra, y todas las monografías recuerdan que, siendo adolescente, realizó su primera escultura con miga de pan. Sentada en la mesa familiar, no podía soportar la grandilocuencia de su padre, moldeó una figurita con miga de pan, y, en silencio, cogió el cuchillo y le cortó los brazos, las piernas y la cabeza. Y, cito aquí a la autora por ser este asunto trascendente y no anecdótico: cuenta la artista que sintió una gran liberación, que ella entiende como la causa de su vocación. "Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura".¹⁹

La primera confrontación con *Fillette* me sugirió una terrible amputación, según la autora es el fragmento más tierno y frágil del ser amado. Entonces ¿qué es lo que nos hace ver en una escultura un fragmento o una amputación?

La *Venus de Milo* es aceptada como fragmento porque así está en el Museo del Louvre, nos hemos acostumbrado a ella. No relacionamos la ausencia de brazos a una acción deliberada y violenta. Simplemente así es. Sin embargo sabemos que muchas imágenes paganas fueron decapitadas y sus miembros mutilados por los cristianos fanáticos. Pero nuestra mirada de visitante habitual de museos de arte antiguo nunca piensa en amputación, solo vemos piezas antiguas fragmentadas por el tiempo: es una mirada heredada del amor a las ruinas forjada en la Ilustración. Recuerdo que cuando enseñaba esta obra a los turistas extranjeros que venían de otras culturas no-europeas, una de las preguntas más habituales era que por qué no tenía brazos. Nosotros europeos olvidamos que no se conocen imágenes de Buda sin brazos o decapitado.

Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII las esculturas fragmentadas se completaban. Así, el *Diadúmeno* de Policeto del Museo del Prado fue restaurado y se le añadió un brazo en una posición que, hoy en día, sabemos errónea, gracias a la versión de la misma obra que se encuentra en el Museo Arqueológico de Atenas²⁰. Era impensable que el Rey de España decorara su palacio con esculturas *en mal estado*. Bernini era uno de los especialistas en este delicado trabajo.

Durante siglos una escultura incompleta era impensable. A pesar de la fascinación por la Antigüedad, ni Miguel Ángel, Bernini o Canova hubieran pensado en realizar una escultura incompleta. El descubrimiento de Herculano (1738) y Pompeya (1748) fue decisivo en esta cuestión porque despertó el interés por las ruinas e hizo descubrir la belleza de lo roto, de lo incompleto. Lo fragmentado se entiende entonces como la huella del tiempo, el testimonio de la historia, concepto inexistente en los siglos anteriores. En el Romanticismo, las ruinas ya no son un decorado, un fondo de paisaje sino que pasan al rango superior de tema del cuadro por tener un significado propio.

¹⁹ MEYER-THOSS. C., *Louise Bourgeois in conversation with Cristian Meyer-Thoss*, 1992, p.53. citado por Mayayo, opus cit. p.38.

²⁰ Entre Dioses y Hombres, Catálogo exposición, Museo del Prado, Madrid, 2008, p.157.

Este nuevo interés por el estudio de la parte se materializa en el siglo XIX en el coleccionismo de particulares y museos que buscan y compran los estudios de manos, de pies, de pliegues... A pesar de esto los escultores del siglo XIX seguían creando esculturas con cuerpos completos.

Rodin fue el primero en plantear que un cuerpo incompleto no es una amputación sino una obra con su significado. Sus obras cosecharon virulentas críticas, aunque ese mismo público aceptaba las esculturas de cuerpos fragmentados en los museos de arte antiguo. “La preocupación de Rodin por dar un nuevo énfasis a los valores plásticos, por tratar el cuerpo sobre todo como una unidad volumétrica, constituye su principal logro, que requería la deconstrucción de la forma humana. Paradójicamente este proceso de fragmentación, que implicaba dismantelar la idea de la escultura como una disciplina al servicio del cuerpo como un todo intacto y completo, sirvió únicamente para redirigir la atención a la integridad de cada uno de los componentes, como si cada miembro individual pudiera representar la plenitud del conjunto.”²¹

L’homme qui marche de Rodin fue percibido como un hombre amputado en su momento, ahora ya no, porque ha entrado dentro de las imágenes habituales de los museos como la Venus de Milo. El busto de Nefertiti no es visto como fragmento, aunque lo es pero la tradición nos hace ver una cabeza sin cuerpo como algo congruente. Es decir, que para que percibamos un cuerpo fragmentado o amputado debemos pensar en que esa forma que estamos viendo era un cuerpo completo antes de que “eso” aconteciera. Todas las figuras que tienen connotaciones de dolor o de violencia serán percibidas como amputación. Por eso *Fillette* me pareció una terrible amputación, porque en mí no cabía la posibilidad de ver ese trozo de hombre colgado de un alambre por otra causa que no fuera que había sido arrancado del cuerpo al que pertenecía. En mi percepción, ni era un fragmento tradicional, ni era una composición poética, ni era un todo *per sé*.

Con este brevísimo apunte sobre la evolución en la comprensión del fragmento en escultura, aparece que, el ojo humano percibe *a priori* una amputación en un cuerpo incompleto, a menos que la costumbre haya borrado esa percepción. Además, el fragmento tiene connotación positiva, o por lo menos neutra, mientras que la amputación tiene una carga negativa.

Por un lado, los cuerpos incompletos en escultura se perciben como fragmento si estamos acostumbrados a verlos así, independientemente de lo que les haya ocurrido objetivamente. El hábito hace que veamos una obra amputada como fragmento, y aceptamos esa parte de un todo como suficiente, como completa; nos conformamos con lo que vemos y lo aceptamos en su incompletud, lo que le falta no le resta significado.

Por el contrario la amputación es exclusivamente percibida si la pieza está asociada a violencia en la mirada del espectador, sea cual sea la intención del artista o

²¹ FLYNN, opus cit. “Rodin, la unidad de los fragmentos”, p.132.

el proceso que haya generado esa forma. Así una obra puede parecer una amputación al espectador cuando en su origen, el artista tuvo la intención de crear un fragmento, y vice versa.

La visión de la parte, la visión de la escultura fragmentada, lleva inevitablemente a la implicación íntima entre el espectador y la obra. Estamos pues en el reino de la subjetividad, de la interpretación poética. ¿Qué seguridad le queda entonces al historiador del arte si la interpretación de la obra está absolutamente supeditada a la experiencia personal y a la historia del observador?

Conclusión

En varios lugares he leído que la obra de Bourgeois tiene un “significado escurridizo”; muchos parecen molestos por esa supuesta falta de claridad y, tal vez por ello, suelen recurrir a citar a la autora en exceso, a riesgo de que sus comentarios reduzcan el poder evocador de la obra. Aunque la escultora dice querer ser entendida, querer seducir, ser querida – lo que explicaría su locuacidad -, creo que es consciente de la cuestión que aquí estamos investigando: con un significado huidizo las formas se cargan de sentido simbólico. De nuevo no puedo dejar de citar a Eliade porque sus palabras son inmejorables: las Imágenes o símbolos son *multivalentes* por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos. La Imagen es un conjunto de significados y no puede ser reducido a una sola de sus significaciones, a riesgo de perder su verdad. “Traducir una Imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento”.²² El significado de las Imágenes poderosas es inevitablemente escurridizo.

Concretamente *Fillette* es una obra altamente simbólica y sexual,²³ y puede tener incluso un carácter totémico, pero la fotografía de Mapplethorpe (1982) busca justamente también la sorpresa y el desconcierto. *Fillette* no termina ahí, colgada de un alambre, Bourgeois tuvo que realizar una *acción*: una señora muy mayor, una abuela, sale a la calle con un pene debajo del brazo, como cuando vuelves de la panadería con la “baguette sous le bras”. Sale a la calle, encantada, con su juguete. Es suyo, ese gran falo. Louise nos mira con su mirada pícara y de forma ligera y graciosa, como sin querer, resuelve un siglo de envidia freudiana del pene. En

²² ELIADE Mircea, op. Cit. p. 15.

²³ La sexualidad ha sido siempre y en todas partes una hierofanía y el acto sexual, un acto integral (por tanto también un modo de conocimiento, MIRCEA ELIADE, op.cit.p.14. Hierofanía es el acto de manifestación de lo sagrado, término que fue acuñado por el autor en su obra *Tratado de Historia de las Religiones* para referirse a una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando este se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual como algo completamente opuesto al mundo profano.

realidad la fotografía de Mapplethorpe es parte de la obra, es una *performance*, que se me antoja una réplica feminista a la imagen machista de su amigo Duchamp jugando al ajedrez con una mujer desnuda en la galería de arte -lo realmente desconcertante hubiera sido que él estuviera desnudo y ella vestida-.

En cierto modo, Bourgeois, junto a su necesidad de crear objetos-símbolos ligados a un ritual personal, tiene el espíritu duchampiano en su deseo de provocar y desestabilizar los límites de lo correcto, del buen gusto, de lo establecido como arte. Ahí reside, a mi modo de ver, su posmodernidad. Su obra no es marginal sino que va sumando todas las etapas históricas, integra la historia de la escultura desde su aspecto más primitivo hasta los más recientes, pasando por el barroco, la abstracción, la geometría, el surrealismo, el objet-trouvé, el minimalismo, el conceptualismo, las instalaciones y la *performance*. Pero, a la luz de esta investigación, creo que el nexo fundamental de unión en semejante eclecticismo es el simbolismo de sus obras, entendidas como imágenes complejas que revelan la verdad del inconsciente humano, este simbolismo es la causa de la dificultad de interpretación. Como muy bien señaló Susan Sontag, existe en el afán de interpretación un deseo de adueñarse de la obra de arte, hacerla nuestra ante el miedo a que se nos escape:

“En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte²⁴.”

Mayayo aporta una visión interesante asociando el fragmento con el recuerdo: “El modo en el que la artista disecciona, descompone y recompone la estructura corporal muestra un cierto paralelismo con el mecanismo de funcionamiento de la memoria, que parcela la vida y la reconstruye a partir de los recuerdos fragmentados”²⁵. Es cierto que recordamos las cosas a trozos, así nos vuelve el pasado como los sueños, a retazos. Y como estamos hechos de memoria, estamos hechos a trozos: el arte del siglo XX nace con la fragmentación de las formas. Freud publicó *La interpretación de los sueños* en 1900, en los años en los que Rodin empezaba a crear fragmentos autónomos. Con el nuevo siglo el ser de Razón de la Ilustración se desvanecía, dejando paso al ser psicológico. El cubismo puede ser entendido como otra visión fragmentada de la realidad. A diferencia de la confianza en la integridad y unidad del hombre que trasmite el *David* de Miguel Ángel, hoy nos percibimos fragmentados. Somos fragmentos, puesto que somos sobre todo memoria, y la memoria no es continua, sino destellos de nuestra vida pasada que se infiltran constantemente en nuestro presente, en el momento más inesperado, sin lógica ni justificación, como si no fuéramos seres completos, como si partes de nosotros mismos se nos escaparan y se volvieran a juntar por azar, algunas perdiéndose para siempre, entregados como estamos a la caprichosa voluntad de los dioses.

²⁴ SONTAG, *Contra la interpretación*, 1964, Debolsillo, 2007, p. 19.

²⁵ MAYAYO, opus cit. p.47.

Bibliografía general

AA.VV. “Entre Dioses y Hombres”, Catálogo exposición, Museo del Prado, Madrid, 2008.

BERGER, John *Mirar*, Gustavo Gili, 2001.

CEÑO Elie-Joseph, Mónica, *La Galeria Art of the Century y las Mujeres Artistas*, tesina, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Dpto Historia del Arte III Contemporáneo, Madrid, 1999.

DIEZ ULZURRUN, José Luis, *La escultura: del objeto a la experiencia*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid 2003.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y Símbolos*, Taurus, 1983.

FLYNN, Tom, *El cuerpo en la escultura*, Akal , 2002.

SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana, Historia del Expresionismo abstracto*, Alianza Editorial, 1996.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Debolsillo, 2007.

Bibliografía específica

AA.VV, *Louise Bourgeois, memoria y arquitectura*, catálogo exposición, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999-2000.

AA. VV. *Louise Bourgeois, tejiendo el tiempo*, Catálogo exposición CAC Málaga, 2004.

AA.VV. *Bourgeois, la Famille*, Catalogo exposición, Kunsthalle, Köln, 2006.

AA.VV. *Louise Bourgeois*, Catálogo Exposición Fundación Tàpies, Barcelona, 1990-91.

AA.VV. *Louise Bourgeois*, Catálogo expo Tate Modern, 2007.

AA.VV. “Entre Dioses y Hombres”, Catálogo exposición, Museo del Prado, Madrid, 2008.

AA.VV., *Rodin en 1900 : l'exposition de l'Alma* , Musée du Luxembourg, 12 mars - 15 juillet 2001 / exposition organisée par le musée Rodin et la Réunion des musées nationaux; commissaires, Antoinette Le Normand-Romain, Claudie Judrin, Hélène Pinet.

AA.VV, *Brancusi, 1876-1957*, Catálogo Exposición, Philadelphia Museum of Art, MIT Press, 1995.

BERNADAC , Marie Laure. *Louise Bourgeois*, Flammarion, 1996.

BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, escritos y entrevistas, 1923-1997, ed. Síntesis, 2002.

COLOMINA, Beatriz, *Louise Bourgeois, Memoria y Arquitectura*. Catálogo de la exposición, MNCARS 1999-2000.

CRONE, Rainer y GRAF SCHAESBERG Petrus , *Louise Bourgeois, the Secrets of the Cells*, Munich, Prestel Verlag, 1998.

KELLEIN, Thomas, *Louise Bourgeois, la Famille*, Catalogo exposición, Kunsthalle, Köln, 2006.

LIPPARD, Lucy, *As painting is to sculpture. A changing ratio.*, en M. Tuchman Ed., "American Sculptures of the Sixties" Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967.

MacEVILLEY,Thomas "History and Prehistory", en *Louise Bourgeois*, Catálogo Exposición Fundación Tàpies, Barcelona, 1990-91.

MAYAYO , Patricia *Louise Bourgeois*, Nerea, 2002.

MORRIS, Frances, *Louise Bourgeois, tejiendo el tiempo*, Catálogo exposición CAC Málaga,2004.

MORRIS, Frances, *Louise Bourgeois*, Catálogo exposición Tate Modern, 2007.

MUNROE, Eleanor, *Originals: American Women artists*, New York, Da Capo Press, 2000.

NIXON, Mignon, *Fantastic Reality, Louise Bourgeois*, MIT Press, 2005.

STORR, Robert, HERKENHOFF, P. , Schwartzman, A, *Louise Bourgeois*, London, Phaidon,2004.

VILAIN, Jacques , *Rodin at the Musée Rodin*, Paris , Skala, 1998.