

## **B) Arte y creatividad**



# Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois

## *Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois*

Iván SÁNCHEZ MORENO

Licenciado en Psicología por la UB (Barcelona, 2001)  
ivan@sieyin.com

Recibido: 26 de febrero de 2003

Aprobado: 8 de abril de 2003

### RESUMEN

La vida de Louise Bourgeois está tan vinculada a su propia producción artística como el mundo experiencial del observador se implica en su modo de ver la realidad. La crítica, cada vez más cercana al proceder del psicólogo, tiene más allá de sus deberes morales para con la sociedad una deuda pendiente con el pensamiento creativo de los artistas, sobre quienes se ha hablado en términos innatistas, tecnicistas, deterministas o sociológicos, pero muy pocas veces desde un cariz dimensionalmente humano. Louise Bourgeois es una artista cuya obra sólo puede ser entendida con las palabras de la propia autora, y la vida de Louise Bourgeois sólo puede ser expresada en los términos de su obra. El arte de Louise Bourgeois, en ese caso, es una vía de conocimiento constructivista en el sentido vygotskyano clásico: su vida es su obra y viceversa. Pero tomar un posicionamiento psicologista al respecto de su obra no justifica la patologización clasificativa de Louise Bourgeois. Aunque son muchas las posibilidades intuitivas para caer en esa clínica tentación —símbolos, método, episodios traumáticos de su vida—, ella ha controlado todo el tiempo su medio de expresión. El siguiente artículo pretende ser un repaso de la vida y obra de Louise Bourgeois adoptando una visión crítica sobre las lecturas psicoanalíticas que las abordaron anteriormente.

### PALABRAS CLAVE

Arte-terapia.  
Introspección.  
Psicoanálisis.  
Constructivismo.  
Identidad.

### ABSTRACT

Louise Bourgeois' life is vinculated to her own artistical work just as the observer's experience world is implied in his own way of seeing reality. Criticism is gradually closer to psychology's procedures. It has apending debt towards artists' creative thought that goes further away from it's moral debts towards society. It has been spoken in inatists, technician, determinist or sociological terms about artists, although very few times in a dimensionally human fashion. She is an artist who can only be understood in the author's own words and her life can only be expressed in her work's own terms. Louise Bourgeois, in that case, is a way of knowledge in the classical Vigotskyan sense: her life is her work and viceversa. However, taking a psychologistic approach in respect of her work does not justify Louise Bourgeois' clasificate patologization. Although there are many intuitive possibilities to falling into that clinical temptation -symbols, methods, her life's thraumatic episodes—, she has controlled her means of expression all along. The next article intends to see through Louise Bourgeois' life and work assuming a critical position on the psychoanalytic readings that have previously ocurred.

### KEY WORDS

Art therapy.  
Introspection.  
Psychoanalysis.  
Constructivism.  
Identity.

**SUMARIO** 1. Identidad: arquitectura de la memoria (una introducción). 2. La escultura de Louis Bourgeois: el constructivismo aplicado. 3. El arte como terapia. 4. Psicoanálisis, intruso del arte contemporáneo. 5. Símbolo y método en la obra de Louis Bourgeois. 6. Breve repaso a la vida y obra de Louise Bourgeois. 7. Recapitulación y síntesis.

## 1. Identidad: Arquitectura de la memoria (Una introducción)

Basta tan sólo una imagen: la muchacha joven que ha puesto fin a su vida, tumbada en el suelo de madera. Una mano agarrotada sostiene todavía el revólver humeante. Sobre la mesa una carta. La carta de despedida. ¿El cuarto en que eso sucede es de buen gusto? ¿Quién lo pregunta? ¡Es un cuarto y basta!

Adolf Loos, *Das Andere* (1903)

La memoria es una forma virtual de arquitectura, ya que siempre se establece inevitablemente una relación con las figuras que la habitan. El ser de cada individuo —el self identitario— se va desarrollando a medida que *se va siendo* fluida y constantemente; el ser es «*serse*». El espacio «nos construye» hasta el punto de que sin espacio no hay posibilidad de ser: una habitación se implica tanto en la personalidad de quien la ocupa como viceversa, y la memoria también acaba amoldándose a la identidad de quien la recrea. La memoria es una suma de recuerdos, apila asociaciones, colecciona espacios de conciencia selectiva, ordenada; darle forma al pensamiento es una manera de construir. El desorden de la mente, en cambio, nos causa mucho temor. Y a la inversa, toda reformulación proyectiva de nuestro conocimiento resulta siempre autopoyética, organizada a sí misma y en sí misma de modo fractal, variable e inmutable a la vez. A un nivel psicologista, un shock se reproduce asociándolo con un espacio determinado; la desensibilización empieza en la reconstrucción domesticada de dicho espacio.

Así pues, catalogar a Louise Bourgeois tan sólo como escultora no es del todo exacto. Cada una de sus obras es una construcción proyectiva del self: una casa (una domesticidad del recuerdo), un invernadero (conservador y transparente, que mantiene fresco lo antiguo), un autorretrato (parcial y autosuficiente), una colección (de objetos fetiches, y por tanto de sensaciones implícitas), una catarsis (liberadora y compactada), una terapia aversiva, un teatro para y de la memoria, pero también un arte. Cada obra encierra en sí misma más líneas de significado y de sentido que el propio espacio que engloba. Porque vida y obra son una misma cosa, Bourgeois ha roto los límites del espacio físico y lo ha crecido en la metáfora ambiental, que es a un tiempo atmosférica y literal. Sus esculturas son una pieza más en el espacio que rellenan; aquello que las envuelve, lo que parece más invisible, es lo que de veras da o resta la fuerza a la figura. Su identidad depende de su entorno; un rol condiciona una esencia, de igual modo que algo enorme se empequeñece al reducir su jaula.

Ese espacio informe se intuye al socavar la diferencia entre lo privado y lo público, lo cual no significa hacer un espacio infinitamente abierto, sino eliminar los contrastes entre aquello que se muestra y aquello que se esconde. Al borrar los límites de un espacio físico se dibuja sin

embargo el contorno de la intimidad con una tiza blanca sobre una pared de yeso. La propia Bourgeois justifica su proceder creativo como una espiral caótica pero fijada a un eje central, ella misma como controladora de ese desorden que campa a su alrededor, imprevisible e instintivo. La espiral es probablemente la forma que mejor define el espacio artístico concebido por Louise Bourgeois: un espacio que se encierra y que a la vez se abre, que se auto revela y se protege continuamente.

Una trama de hilos y lanas conforma el telar final. Pero en detalle, la representación total de un tapiz existe gracias a la estrecha unión de vacíos casi imperceptibles entre las distintas líneas de color que se han ido enredando consecuentemente. El perímetro del cuadrado sigue ahí pese a sustraerle al cubo sus seis lados; por eso, gran parte de la obra de Bourgeois consiste en separar y juntar, viabilizar la presencia de un espacio en ausencia de cuanto lo ocupa. La foto de una cama deshecha; un cigarrillo encendido manchado de carmín en un cenicero lleno; un oso de peluche tuerto; una mancha de humedad en un muro de ladrillos rojos... estas imágenes ya han dejado de ser naturalezas muertas, dicen más de lo que representan.

Para muchos teóricos de la materia, la escultura moderna empieza en el barroco de Bernini por ser el primero que integra la escultura en el medio que la ubica. Henry Moore, Anthony Caro y Louise Bourgeois son tres de los nombres más actuales de artistas que han recogido el cetro de Bernini. *Mother*, de la serie *Spider*, es tal vez una muestra muy representativa de personaje cuyo sentido está condicionado por el espacio: amenazador, protector, autístico, frágil, feo, pero ¿y el sentimiento de las personas que hay bajo sus patas?, ¿cómo se implica en relación con su percepción más proximal?

## 2. La escultura de Louise Bourgeois: el constructivismo aplicado

No tengo ego, soy mi trabajo.

**Louise Bourgeois**

El máximo logro de una obra de arte es atrapar al espectador, no ya sólo perceptiva o intelectual, sino emocionalmente, entendiendo la contemplación de la obra no como acto único de mediación con el objeto, sino según la postura **constructivista**, esto es, considerando la comprensión como una integración del medio (el cuerpo biológico, el espacio circunstancial, el contexto funcional) y el conocimiento (la mente individual, la conciencia colectiva, la cultura histórica). Así pues, y partiendo de la tesis constructivista de Vygotsky, si el *quién eres* depende del *dónde estás*, el «*work-in-progress*» de Bourgeois es uno de los mejores ejemplos de obra vital en desarrollo que existe en el mundo del arte actual. De hecho, su obra sólo puede leerse en términos de su propia historia, lo que la acerca aún más al pensamiento vygotskyano. Ortega y Gasset imaginó en *Sobre el punto de vista de las artes* una línea de movimiento teórico desde el Renacimiento hasta el surrealismo que abarcaba entre la enmarcación de la superficie de un lienzo y el espacio interior de la mente del artista; el espectador, sin embargo, todavía quedaba al margen.

Bourgeois consigue absorber a éste gracias a dos efectos: el **jetz-zeit** descrito por Walter Benjamín —la efectividad primaria de comprometer al espectador en el propio acto de contemplar la obra— y la **reificación** —o cómo vida y obra se abrazan en un mismo objeto y cuya *belleza* o sentido se compone de un cúmulo de experiencias implícitas y no necesariamente comunes con las del autor-creador—. La intención de Bourgeois es la de buscar esa identificación del observador atrapándolo en su obra, para lo cual se vale de herramientas de oposición semántica y de la confusión de signos —unidad de contrarios, contraposición entre lo femenino/masculino, etc.— y de una iconografía personal que hace difícil hallar influencias o referentes de similitud.

Sin embargo, una de las marcas de la casa es el **biomorfismo** de la mayor parte de sus piezas: paisajes orgánicos, bolsas babeantes, fragmentos seccionados y amontonados... y todo ello utilizando medio físicos directos, nada sutiles. Su visión del cuerpo es angustiante en cuanto a que no puede disimular el sufrimiento interno, porque de una manera u otra acaba condicionando y modificando —marcando— el cuerpo como si se tratara de la pizarra del alma: aquello que se pudre por dentro acaba corrompiendo lo que hay fuera (una idea que se repite en la estética de la Nueva Carne del director David Cronenberg); el cuerpo, por tanto, es entendido en la obra de Bourgeois como un espacio entre lo oculto y lo orgánico y que se está transformando constantemente por una tensión psíquica de estados opuestos. Sus esculturas parecen fijar un momento de metamorfosis de lo duro a lo blando, de lo rígido a lo flexible, de lo tumescente a lo flácido (el tipo de material va a ser por ello muy relevante para entender el producto final). La forma, en la obra de Bourgeois, se acerca a **lo informe** que predicaba Georges Bataille: la escultora se salta la lógica de la forma tradicional para presentar en su justa inmovilidad la mutación por oposiciones; la forma ya no significa sólo la física, sino también la disfunción del caos, el espacio que ese movimiento llena en el vacío. En Bourgeois ha desaparecido la noción de experiencia de un cuerpo entero, como en el arte hecho por esquizofrénicos (quienes viven concienciados de sí mismos como ajenos a su propio cuerpo), se ha diluido el yo, se ha perdido la integración del individuo. A cambio sólo muestra órganos buscando otro objeto de complementariedad, como las **máquinas deseantes** descritas por Deleuze y Guattari, y cuya producción de fluidos será reaprovechada por la máquina siguiente de la cadena secuencial.

La obra de Bourgeois puede definirse por parámetros de **introyección** —concepto acuñado por la psicoanalista Melanie Klein para referir el modo en que se refleja en la propia piel como si fuera un espejo todo aquello que hay alrededor y que de alguna manera le afecta directa o indirectamente, consciente o no—, el contenido psicológico y emocional más que evidente de cada una de sus piezas le conmina a experimentar su yo como un conjunto de objetos, con la necesidad de ponerlos en conexión con una red de otros objetos relacionados con su recuerdo o con sensaciones anteriores estrechamente relacionadas con su pasado. La imagen onírica de unas sillas colgadas del techo de su buhardilla pierde su carga idílica cuando se descubre que dichas sillas eran preciados muebles que su padre prohibía tocar y que de hecho estaban incluso físicamente *por encima* de su propia familia.

### 3. El arte como terapia

Me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era... Cogi un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura.

**Louise Bourgeois**, en una conversación con Jerry Gorovoy (1986)

La primera vez que Louise Bourgeois recuerda haber hecho una escultura fue a los 8 años. Una discusión con su padre le instó inconscientemente y de forma inmediata a crear una representación de su progenitor con miga de pan, que terminó por comerse literalmente después de cortarlo en pedacitos muy pequeños. A esta obrita tan efímera la denominó al cabo de un tiempo como *Une poupée de pain*, «una muñeca de pan», que sin embargo también puede traducirse al inglés como «una muñeca de miedo» —*pain*—. No sería ésta verdaderamente la ocasión en que vería tan claramente en su propia **introspección** del proceso creativo una relación entre arte, espacio doméstico y terapia. En 1943, colaborando con los heridos de guerra en Francia, recibiría un premio honorario por una exposición dedicada a las artes en la terapia como aplicación social en una especie de programa de rehabilitación psicológica y moral. La exposición mostraba una serie de tapices elaborados entre los heridos, como un trabajo conjunto de proyección comunitaria.

Pero no obstante no se puede juzgar si la obra de Bourgeois es o no terapéutica, aunque existen dos razones importantes que llevan irremediablemente a pensar lo contrario: por una parte, su presentación está montada como la de una escena terapéutica, y en segundo lugar, sus palabras resultan parte esencial de esas representaciones; ambos elementos son imprescindibles para viabilizar una construcción de tipo narrativo, aún a un nivel instintivo o sugerente. Lo primordial, en cambio, no es la patología de Bourgeois (si la hay), sino el espacio que construye entonces entre las palabras y los objetos, esto es, el propio proceso de producción más que el producto final en sí.

En su caso, el arte sirve de fortificación de la identidad, igual que consiguiera de los soldados heridos que participaron activamente en su exposición del '43. Así, en el arte de Louise Bourgeois se establece una dialéctica entre el dolor y la reparación, utilizando la configuración de la forma como función terapéutica: su ansiedad se convierte en un esfuerzo consecuente y voluntario tanto físico como intuitivo, un proceso no solamente artístico, sino que se vincula estrechamente como una referencia de vida —lo que justifica su postura declaradamente **existencialista**—. Cuando murió su marido, por ejemplo, su trabajo se volvió más agresivo, enfatizando los cortes, las perforaciones, ensartando en varas montones de pedazos *cárnicos*, regresando casi a sus primeros tiempos de las figuras-palo.

Asumiendo que es imposible resistirse o huir del pasado, la única alternativa es la de recrearlo para que no resulte un lastre tan asfixiante. Quizá ahí comparte mucho del psicoanálisis por el que por cierto no corresponde una grata estima. Lo que mueve a Bourgeois a expresarse de modo artístico es un instinto de supervivencia que podríamos incluso afirmar innato, pero todo intento por poner orden al caos produce una fuerte dosis de pánico, entendido éste como un malestar injustificable hacia lo desconocido o ignorado. La histeria, usando terminología freudiana, se muestra en los momentos de «pérdida del control de la situación»; a todos les da cierto miedo saber qué es lo que otros piensan sobre uno, pero al mismo tiempo ese redescubrimiento del yo otorga un placer morboso inmenso. El arte como expresión inmediata de un estado psicológico, y cuanto más literal más cercano por tanto a la *verdad del self*, es lo que define la obra de Bourgeois como **arte confesional**.

Por el contrario, la motivación de Louise Bourgeois no es exactamente la de comunicar, puesto que comprendida a sí misma como una artista **intimista**, eso se contradice con el interés narcisista del artista clásico. Buscando decididamente el aislamiento, Bourgeois rechaza tanto el encasillamiento como *los diagnósticos* de los críticos, que tantas veces la han colocado bajo la etiqueta de artista surrealista. Bourgeois, en cambio, siempre se ha definido como existencialista porque, aunque indescifrable y privada al mismo tiempo que expuesta al público en cada una de sus obras, su arte y su vida son una misma cosa expresada de maneras diferentes. Detestando todo tipo de intrusiones teoréticas en su obra, Bourgeois ha atacado incluso a las feministas que la han adoptado entre sus filas como estandarte artístico-filosófico; del feminismo ha llegado a confesar que llevada a la práctica su teoría resulta cuando poco otro modo de opresión. El espacio de Bourgeois no necesita (ni le conviene) ninguna forma de barrera.

#### 4. Psicoanálisis, intruso del arte contemporáneo

—¿Se ha psicoanalizado?

—No, pero me he pasado la vida superándome, autoanalizándome, que es la misma cosa.

**Louise Bourgeois** en una entrevista con Douglas Maxwell (1993)

Es fácil caer en la tentación de comprender la obra de Louise Bourgeois filtrándolo por el tamiz del psicoanálisis. Sin embargo, la escultora es muy reacia a aceptar explicaciones al margen de su propio discurso. El problema del psicoanálisis —y de buena parte de la psicología— es que pretende conducirse a través del inconsciente desde lo individual a una dimensión universal, para argumentar cosas como por ejemplo el arquetipo religioso como un comportamiento neurótico (lo dice Thomas McEvilley, 1991). Pero en la obra de Bourgeois es inevitable detectar una obsesiva confrontación entre el recuerdo de su infancia y una constante re-experimentación de algún tipo de trauma. Ella misma reconoce haber tratado su arte en clave de *exorcismo del dolor* y de *catarsis del placer*, dos conceptos que en

principio parecen reciclados de la terminología freudiana. Incluso es evidente que la fabricación de sus esculturas se produce en la tensión entre la histeria y el control, entre lo impulsivo y la disciplina.

Pero son muchas las diferencias entre el arte de Bourgeois descrito por sí misma y el psicoanálisis aplicado al arte. Para empezar, el psicoanálisis desplaza las fantasías y los ideales al mundo de lo real, al dominio de la materia; es el deseo el que produce entonces el arte, por lo que éste dejaría de ser un mero símbolo. En el caso de Bourgeois, el arte es un medio funcional, no una excusa casual o pulsional, detonadora. La artista no es víctima aquí de un trauma infantil por un sistema patriarcal constrictor y traicionero, porque es ella la que de hecho tiene el pleno control de su patología (si la hubiere) y de su propia interpretación. Bourgeois se diseña a sí misma en sus explicaciones, conforma una arquitectura de su **self** en su obra escultórica. Ha hecho de ello una vía de escape, de sentencia y de venganza, no una pantalla de malos recuerdos. Si en su vida fue la sufriente, en el arte es la asesina; es activa, no se deja llevar pasivamente por los demonios interiores, sino que por el contrario ha decidido hacerle a otro (sus figuras) lo que ella tuvo que padecer en su momento.

Bourgeois se siente satisfecha de su arte, no culpable. En eso se distancia sobremedida de las pretensiones «curativas» del psicoanálisis, puesto que si en las narraciones psicoanalíticas los protagonistas son siempre desgraciados porque no pueden escapar del aislamiento que es condición *sine qua non* de sus propias identidades, el de Bourgeois es asumido, tolerado y buscado; las tentativas de aquéllos siempre acaban mal, las de Bourgeois siempre terminan transformándose en una escultura. Una persona se convierte en una figura trágica cuando no puede explicar por qué es feliz o por qué se siente preocupado; Bourgeois no tiene ningún problema porque puede deshacerse/deshacerlo en una de sus piezas.

Si ha sido continuamente tan contraria a las teorías psicoanalíticas intrumetidas en su obra —y por ende en su vida— es debido a su poder estigmatizante de *psico-inquisición* nada relativista. Para Bourgeois, el lenguaje psicoanalítico encierra al paciente dentro de su círculo explicativo tautológico; sólo la propia persona puede definir en sus mismos términos y a su manera personal cómo es su sufrimiento, nadie tiene las palabras para hacerle comprender a los demás lo que le ha sucedido a otra persona sin tener en cuenta la posibilidad de la inexactitud y por tanto de la falacia. La imaginación de Bourgeois es, en cambio, absoluta y radicalmente **literal**, y aunque su escultura no sea figurativa, sí lo es su atmósfera de figuración, pues compromete al espectador a entenderla en los propios términos que condiciona tanto la escultura como la presencia física de la obra *in situ*. Si utiliza materiales rudos o fuertes contrastes, por ejemplo, es debido a su rechazo por los símbolos complejos y las grandes abstracciones. Por ese otro aspecto también puede excluirse del grupo de los surrealistas al que tanta gente la ha clasificado; Bourgeois carece del carácter onírico típicamente surrealista, su lenguaje es más directo y honesto, surge directamente de la psique del creador, sin apenas racionalizarlo *a posteriori*.

## 5. Símbolo y método en la obra de Louise Bourgeois

¿Cómo se define el dolor, el sufrimiento? Nadie tiene palabras para hacerle comprender a otra persona lo que le ha sucedido. Esto es una imagen interior de este elemento.

### Louise Bourgeois

Los temas más constantes y reconocibles de la obra de Bourgeois son la memoria, la fragilidad y el aislamiento, puestos en relación íntima y directa con el dolor interno, psíquico. Las formas escogidas a lo largo de su trayectoria artística —en la escultura y el dibujo, hasta la máxima expresión performativa, la arquitectura de la instalación— han sido en este orden el palo vertical figurativo (imagen primigenia de simbolización del individuo), la casa (siempre llena de narración) y las celdas o guaridas para ocultarse, más primitivas y desnudas.

Su método de trabajo nunca ha sido de tipo deductivo, sino más bien **intuitivo**, espontáneo y mínimamente racionalizado. Ha tratado de plasmar la idea tal y como fue concebida instantáneamente, enfatizando más la sensación que inspira que la imagen que sugiere. La ambigüedad y el contraste son tónicas de su obra, como también la repetición de los elementos, tanto individuales como re combinados en conjunto. La repetición, usada como un modo de ordenación, actúa como un sedante que dura lo que se tarda en repetir el proceso —no en vano, Baudelaire percibía el proceso creativo como un angustioso y desesperado grito antes de morir de *pura realidad*—; la reelaboración constante de una idea acerca más al autor al origen de esa misma idea estimuladora. El arte, consecuentemente, puede convertirse en una fuente de adicción.

Además de la suma y la sustracción presentes en su obra, Louise Bourgeois se caracteriza por mostrar a la vez tanto lo exterior como lo interior, o, si se prefiere en coordinadas cartesianas, lo interno reflejado en lo externo. De ahí la proliferación obsesiva en sus contenidos de partes del cuerpo humano: manos, brazos, ojos, vaginas, penes... todo se mezcla informe y uniformemente en gran parte de sus esculturas. Ese **biomorfismo** tan enlazado con la estética de la Nueva Carne del director canadiense David Cronenberg representa artísticamente no sólo una convención del cuerpo con *su* dolor social, sino que estrecha los lazos de intimidad y de mutua influencia entre lo orgánico y lo biográfico.

Los materiales más comunes que utilizará Bourgeois van a ser por ello «muy domésticos», ya que pretende evocar un hogar lo más sensacionalmente posible —cabe señalar que para Bourgeois una habitación, una casa, un espacio cualquiera, son el medio de desarrollo de un yo, de un-ser-en-el-estar, y mostrarán la **psique** de quien lo habita de manera indirecta pero indisimulada—. Como la docilidad de la materia informa del grado de sublimación al que se ha obligado el artista, el alambre, el látex, el yeso, la madera, la goma, el papel y la cera serán «más amables» y denotativos de fragilidad y falta de estabilidad, mientras que el mármol o el bronce serán materiales para, como dice Bourgeois, describir la *muerte*. También el producto finalizado será un reflejo del proceder de esos materiales, como al clavar obsesivamente objetos idénticos en un eje vertical, perforar y cortar agresivamente un cuerpo colgado, encerrar un espacio hasta la asfixia añadiendo el máximo de objetos en su interior, etc.

Obviamente también la palabra está contenida en la obra de Louise Bourgeois de manera indisoluble. El arte de Bourgeois surge de la relación entre una experiencia traumática y una narrativa lírica que ella misma controla. A fin de cuentas, *decir* es inseparable de la creación, es también un acto que sin embargo rompe con la «simple» continuidad de la percepción. Esto plantea un dilema, porque si las palabras resultan en tal caso una forma de terapia, ¿se puede entender el arte de Louise Bourgeois como un revulsivo psicoanalítico? Considerando que la narración reconstruiría el significado de las esculturas, el discurso hilado por la propia artista debería ayudarla a deshacerse del trauma representado. En cierto modo, así es; pero sus palabras —sus esculturas, desde luego— tejen un espacio de protección más seguro que el de la narración cuyo desarrollo se desconoce hacia dónde va, es un tapiz del que se ignora su dibujo final, que se va construyendo poco a poco de forma ordenada (la familia de Louise Bourgeois trabajaba en —y vivían sobre— un taller de reparación de tapices, una influencia poderosísima en su metodología).

## 6. Breve repaso a la vida y obra de Louise Bourgeois

En la Escuela de Bellas Artes, teníamos un modelo masculino que posaba desnudo. Un día miró a su alrededor, se fijó en una mujer estudiante, y de pronto tuvo una erección. Me escandalizó. Luego pensé qué fantástico era revelar la propia vulnerabilidad, estar expuesto tan públicamente.

**Louise Bourgeois**, citada en *The Female View of Erotica* (1974)

Es mucha y muy confusa la información existente sobre Louise Bourgeois, ya que muchos han sido los intereses por recopilar gran parte de su biografía sin el apoyo condicionante de la propia artista hablando de sí misma. Pero es prácticamente inviable el entendimiento de su obra sin un mínimo conocimiento sobre algunos episodios determinantes en el trayecto vital de esta escultora. El hecho de nacer en el seno de una familia burguesa de buen nivel cultural la situaba en un contexto privilegiado para desarrollarse como artista; añadido a eso, el factor casi desencadenante de la afición por la creación artística puede que se deba en buena medida a la dedicación por el bordado de la madre y al oficio del padre, restaurador de tapices y muebles antiguos. Posteriormente, sus distintos cambios de domicilio y nacionalidad y la pérdida de familiares inmediatos a edad muy temprana influyó poderosamente en su perspectiva del mundo y por extensión en la evolución de su arte plástico.

Louise Bourgeois nace en París el 24 de diciembre de 1911. Su hogar era también el taller de tapicería regentado por sus padres, una casa enorme colindante con un matadero de animales y un río al que en muchas ocasiones se arrojaban los restos cárnicos de allí, los cuales había visto la propia Bourgeois flotando mientras ayudaba a las mujeres del taller a lavar y estrujar los telares. Este aspecto de su vida ayuda mucho a comprender las formas escogidas para obras como *The destruction of the father*, o la tendencia a la espiralización de sus esculturas. La ausencia del padre durante la I.<sup>a</sup> Guerra Mundial y el nerviosismo cada vez más desorbitado de la

madre por el miedo a perder a su marido hicieron mella en la psicología de Bourgeois, quien veía a su progenitora como una luchadora que a la vez era víctima, protectora pero amenazadora, que se obcecaba en su trabajo para huir de las tensiones de su situación. Durante esa época, la madre colaboraría como enfermera de los mutilados que regresaban de la guerra, un acto moral y terapéutico que adoptaría Bourgeois años después en su proceder creativo.

A la vuelta del padre, la relación matrimonial entra en una crisis que no terminaría de cristalizarse y que mermaría rápidamente la confianza de Bourgeois en los lazos emocionales estables y fidedignos. La institutriz contratada para hacerse cargo de la educación de los hijos, Sadie, se convertiría en la amante del padre de manera indisimulada. Como un miembro más de la familia, Sadie terminaría viviendo en la propia casa que la acogió a su llegada como profesora de inglés, pero reconvertida en la nueva esposa del padre de Bourgeois; esto ocurriría tras la muerte de su madre, en 1932, tras una larga enfermedad que la tuvo postrada en cama con fuertes delirios y con degenerativas muestras de pérdida de la razón. Hasta entonces, Sadie campó a sus anchas por la casa de la familia tratada por su amante como si fuese uno de sus muebles más valiosos—los cuales solía situar en un lugar inalcanzable para los niños: en una viga del desván, una imagen que daría origen años después a las obras colgantes de Bourgeois—.

Después de su formación en Filosofía durante sus tiempos de bachiller, Louise Bourgeois se licenciaría en 1935 en Geometría y Matemáticas por la Sorbona, y comenzaría paralelamente sus estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes y en la École du Louvre, además de pasar-se una breve temporada colaborando en el taller de Fernand Léger. En 1938 conocería al que sería su futuro esposo, el profesor de Historia del Arte Robert Goldwater, con quien emigraría a los EEUU y que se convertiría en el padre de sus tres hijos. Su llegada a Nueva York, sin embargo, significó un golpe emocional muy fuerte para Bourgeois, horrorizada por la impersonalidad arquitectónica de los rascacielos, por la frialdad de sus gentes, por la incomunicación tan desproporcionada en general pese a las colosales posibilidades de establecimiento de redes sociales. Sus primeros años en EEUU la sumieron en un vacío del que surgiría como abanderada de un arte de morfología monolítica—unos *hombres-palo*—, inspirado en la monumentalidad de los edificios neoyorquinos y como reflejo de las gentes que los habitan.

Antes ya se había dado a conocer en la década de los 40 con una serie de aguafuertes que acompañaban unos textos algo crípticos, cargados de símbolos personales con los que narraba breves cuentos truculentos, pervirtiendo la visión de los relatos de un sueño infantil. Estos dibujos—en los que recuperaba elementos de su propio universo de recuerdos: las escaleras de mano de su casa-taller, las camas deshechas por Sadie y su padre, los tapices retorcidos junto al río, etc.—se publicaron con el título *He disappeared into complete silence* y fueron un previo paso a la configuración de las mujeres-casa o *femme-maison* (alrededor de 1946), representaciones iconográficas de la mujer condicionada a su rol doméstico, anónimas, asexuadas y sin rostro, sostenidas por piernas raquílicas—sostenedoras en su insignificancia de toda la responsabilidad de llevar una casa a cuestas—y reconvertidas a sí mismas en refugio y prisión a la vez, un objeto absolutamente funcional con vida propia. En estos dibujos, Bourgeois fijaría algunas de sus

obsesiones más íntimas, como la domesticidad de la identidad —el hogar como reflejo «del alma» (de ahí la suplantación de una cara por una habitación repleta de contenidos—, la sumisión del sexo esclavo, el rol social asumido en y por la culturalización de esas mujeres, y el pelo largo como complementariedad estética que era al mismo tiempo un modo de ocultación de la intimidad. En estas figuras, Bourgeois vierte fundamentalmente sus ideas sobre las relaciones establecidas con el espacio *propio*: por un lado cómo se llena del afecto del que se carece en casa con muebles u otros objetos y, por el otro, la dualidad de opuestos y cómo se establece una unicidad de contrarios en ese mismo espacio doméstico. En estas mujeres-casa ya se constata otra de las marcas bourgeoisianas: la metáfora del cuerpo. En estas figuras se plantean tres de los aspectos más destacados del arte futuro de Louise Bourgeois: la limitación de los espacios como desarrollo de los entes habitantes, la tensión entre lo privado y lo público, y el binomio entre el ser y el estar en un marco delimitado desde dentro y desde fuera.

En 1949 varios críticos de arte la citan entre varios nombres de la escuela surrealista. La razón se debe a la confusión que produjeron sus series de *personnages*, esculturas verticales de figuración monolítica que estilizaban el prototipo utilizado para las mujeres-casa y que eran conferidos ahora por medio del apilamiento de fragmentos ensartados por un eje metálico. Similar a las representaciones humanizadas de Brancusi, Giacometti o Jean Arp, el arte de Bourgeois fue promovido desde el saco del surrealismo escultórico como introducción a un mundo más reconocido del arte contemporáneo. Sus exigencias causaron cierto furor en ese momento, como su renuncia al pedestal —su denominado «*periodo sin pies*»—, argumentando que sus figuras estaban hechas en relación literal con el suelo sobre el que se exhibían. La inseguridad del equilibrio, llamado por Bourgeois «*la fragilidad de la verticalidad*», producía en el espectador las sensaciones de inestabilidad y vulnerabilidad a la vez que la de la fuerza de la autoafirmación del objeto mismo por mantenerse erguido.

El arte de Louise Bourgeois no comienza a ser seriamente reconocido hasta tarde; mientras tanto, su estética va desarrollándose hacia un lenguaje mucho más complejo y abierto a nuevos medios expresivos —como serán la escultura y el diseño de instalaciones *arquitectónicas*—. En estos últimos años 50 y primeros 60, Bourgeois presentaba algunas de las últimas series de «*personajes*», menos contenidos emocionalmente y más totémicos en su figuración. Su evolución estilística tendía entonces hacia abstracciones mucho más abiertas: presencias «fantasmales» y casi orgánicas, antropomorfizaciones resultantes de un proceso repetitivo y sistemático de ensartar objetos de manera controlada, consiguiendo al mismo tiempo la blandura inestable y la rigidez más agresiva, etc., rasgos identificables como variables de epigénesis de una etapa posterior de *lair*s o guaridas de protección.

En 1964, la Stable Gallery organiza una exposición sobre Louise Bourgeois. La obra con la que se presenta esta artista no deja a nadie indiferente: las *lair*s o guaridas son un paso de gigante desde la casa de sus inicios —las *femme-maison*— hasta la cueva como espacio mínimo de habit(u)ación. Esta transición de lo exterior a lo interior se torna más orgánica, gana en anchura, en profundidad, se liga aún más estrechamente con el espacio de exhibición —se unen al

suelo, cuelgan como una bolsa, etc.—y se basan todavía en la fuerza algo azarosa pero no anárquica de la repetición, la adición y la sustracción, con una prioridad cada vez más emocional y menos racionalista. Estos espacios metafóricos aúnan la forma con el contenido de manera indisoluble, configurando los espacios desde dentro y abriéndolos hacia fuera, como un refugio interior que, pese a la precariedad y la falta de intimidad (algunos se pueden observar por la rendija de una cicatriz o por la hendidura de una herida), es el principal núcleo de protección que se conservaría personalmente aunque en lo material no quedara nada más. Las ideas latentes en las sugerencias de las *lairs* serían retomadas tres lustros después con la intención de resaltar más evidentemente la fuerza asfixiante de estos espacios todavía demasiado metafóricos; con la expresión de las instalaciones performativas, Louise Bourgeois conseguirá decir más de manera literal lo que por el momento sólo puede intuirse simbólicamente.

En los 70, Louise Bourgeois vuelve a romper con lo establecido hasta el momento en el campo de la escultura moderna, incluso suponiendo cierto cambio —aunque ciertamente progresivo— con su obra hasta la fecha. Las piezas aumentan dramáticamente de tamaño, pierden sus límites formales y se convierten en masas indeterminadas. Bourgeois consigue por fin unir todas sus ideas en una sola construcción que combina por igual lo firmemente geométrico y el crecimiento de los órganos blandos, y recupera la metodología del espiral (repetiendo incesantemente los mismos elementos, trabajando alrededor de sí misma, sumiendo al espectador en la observación total y no meramente frontal de sus obras, etc.). Sin embargo, su arte se ha vuelto mucho más visceral en el auténtico sentido de la palabra: ahora muestra sin pudor no sólo el interior de un espacio sino incluso el interior de los cuerpos humanos, desmembrándolos y recomponiéndolos de nuevo, pero esta vez *al revés*; no se trata de un arte cimentado apologeticamente en la destrucción propiamente dicha del cuerpo, sino en su análisis *psicoforense*, en la exploración psicológica de los malestares *en* el cuerpo, no en la clínica *del* cuerpo, para luego proceder a su corregida ordenación. El proceso, cuyo resultado puede parecer cuando menos grotesco, no es más que una etapa previa de síntesis de la conciencia, manifestada formalmente sobre una materia escultórica.

Es la época de la revolucionaria obra *The destruction of the father* (1974), que causó tanta impresión como opiniones extremadamente contrarias, desde el asco hasta la incondicional rendición de los públicos más jóvenes —el movimiento punk la adoptaría como una de sus estandartes iconoclastas contra la cultura conservadora estadounidense—. El origen de esta pieza se ubica en un sueño de la propia Bourgeois en el que, en una escena doméstica de su infancia, el padre se jactaba vanidosamente de sus éxitos, humillando a los suyos con su presunción, sintiéndose cada vez más insignificantes en la mesa de comedor en torno a la cual se desenvolvía la historia; y, de repente, entre sus hermanos y su madre, agarraban al hombre sobre la mesa y arrancaban sus extremidades para comérselo. Esa escena antiedípica ya tuvo su antecedente en la *Poupée de pain* que hizo Bourgeois a los 8 años en una situación similar, creando un fetiche del padre con miga de pan para proceder a su mutilación y posterior ingestación vengativa.

Para *The destruction of the father*, en cambio, la artista accedió a otra clase de material: recopiló grandes porciones de carne de un matadero —en recuerdo a los restos que flotaban en el río junto a su casa— y los sumergió en escayola para conseguir un molde lo más realista posible con el que reprodujo *aquella cena* en látex y presentándola sobre una mesa de comedor situada a la altura de los ojos —los de una niña muy pequeña: la misma Louise de su recuerdo— y encerró el espacio asfixiantemente bajo un techo aplastante a muy poca distancia de la superficie de esa mesa. Para muchos, aquella escultura parecía una boca llena de dientes y trozos de comida a medio masticar; para otros, era el interior de un útero de proporciones pantagruélicas (húmedo, viscoso, lleno de protuberancias orgánicas, oscurecido y asfixiante y, a la vez, y gracias al color, cálido, protectorio, blando).

No sería hasta 1982 que el MOMA no se aventurara a dedicarle una retrospectiva de toda su obra, desde los tiempos de *He disappeared into complete silence* hasta este *Destruction of the father*. Bourgeois entra en una época de investigación más concreta de las formas, cuyos resultados marcarían su evolución hacia el trabajo con los espacios expositivos; empieza a plasmar los fluidos del cuerpo como modo de expresión inmediato de los procesos psicológicos —*las emociones intensas llegan a convertirse en líquido*, dijo en alguna entrevista—. Sus esculturas se vuelven más torneadas, como bolsas pulidas que cuelgan por todos los espacios de la sala; es el tiempo de los *Precious Liquids*, pero también de la experimentación con materiales como el vidrio y la red de mallas, encerrando objetos muy domésticos en urnas de cristal, en bolas de agua, en jaulas de alambre y bolsos de plástico transparente, etc., muy similares por su intención y forma narrativa a las *lairs* de los años 60. Pero de entre todas surge lo que sería un hito entre aquella y la siguiente etapa artística de Bourgeois: *Articulated Lair*. Estructurada como una gran habitación de paredes articuladas, el espectador podía por primera vez acceder *absolutamente* en la obra de Louise Bourgeois. Sus sentimientos quedaban captados *in situ* en el contenido mismo de la escultura, a la vez entendida como construcción arquitectónica, y se conseguía así resituar al sujeto espectador en la tensión entre la vulnerabilidad de una estructura tan frágil —un biombo vertical de maderas circundando el espacio—, que, conferida como habitación debiera ser un lugar donde hallar una protección que allí, sin embargo, resultaba insatisfactoria e insegura, y por el otro lado la sensación de estar atrapado en una fea trampa, pero a la vez comfortable.

Como representante de EEUU en la Bienal de Venecia de 1993, Louise Bourgeois presenta públicamente sus *cells*, instalaciones que suponían también un ensayo sobre sus propios recuerdos, no sólo de las sensaciones como había hecho hasta ahora con las *lairs*. En este caso, la piel externa de su conciencia quedaba transformada en una pared de puertas montadas articuladamente cerrando el espacio como un círculo, una espiral o un rectángulo, y donde todo, incluso los objetos seleccionados para su interior, desprendía tal sensación de ahogo como de narración propia. La presencia por sí sola de las cosas encerradas en esas habitaciones debía proyectar de suyo propio la suficiente dosis de extrañamiento como para sumir al espectador en un inexplicable marco de claustrofobia. Las *cells* eran de por sí habitaciones explícitamente

construidas donde cada objeto estaba allí situado no de manera arbitraria, sino con una razón de ser y de estar. El término *cell* puede traducirse tanto por el de «célula» —como elemento mínimo de vida que sin embargo contiene la máxima información ontológica en el espacio más microscópicamente reducido, que comparte a la vez en sí misma la identidad de toda una comunidad a la que pertenece y configura y cuyo espacio colectivo está definido por su función consecuente con las demás de la organización— y por el de «celda» —con un sentido más ascético, privado de lo mundano y que es aún menos que una casa, pero que no deja de ser un hogar; estos espacios cerrados, ¿tienen comunicación entre sí?, ¿tienen comunicación con el exterior en general? El relato de cada *cell* no acaba ya en sí misma, sino que continúa en el marco del edificio que la contiene, la idea encerrada en ella se plasma sobre la edificación.

Un ejemplo práctico es el de las **Red Rooms**, dos habitaciones confrontadas que fueron diferenciadas en **Parents** y **Child**. A la primera se accedía por un pasillo de paredes muy estrechas y muy juntas hechas a base de unir puertas de madera antiguas, en alusión a la fijación del padre de Bourgeois por los muebles valiosos. Al final de esta larga entrada, que va sumiendo al espectador en una sensación cada vez más fuerte de ahogo, en una habitación de techo bajo, la escultora ha situado una cama doble sobre la que ha colocado una superficie roja (la mesa de comedor que imaginó en su sueño para *The destruction of the father*), varios cojines rojos —entre los que asoma descaradamente uno blanco (¿Sadie?) con la siguiente leyenda bordada amenazadoramente en rojo intenso: *je t'aime*— y la presencia inquietante de un tren de juguete, un elemento *que no tendría por qué estar allí*. Y entre el mínimo de muebles que representa al núcleo familiar que habita ese cuarto, un armario del que surgen algunas blusas colgadas en su interior, como cuerpos seccionados por la mitad.

Entre la década de los 90 y principios del s. XXI, Louise Bourgeois sigue llamando la atención aún a pesar de su avanzada edad. Actualmente se ha editado un rap interpretado por la propia Bourgeois e inspirado en uno de sus textos de *He disappeared into complete silence*, pero además no paran de homenajearla con retrospectivas por todas las salas, galerías y museos del mundo. Las últimas aportaciones han sido sus series sobre los *arcos de la histeria* —**Arch of Hysteria**—, donde relaciona intrínsecamente las sensaciones más viscerales (vertebrales, mejor dicho) de dolor y placer, poniendo las riendas de lo físico y lo emocional a manos de lo psicológico, lo mental, intelectualizándolo después de refigurar la diada dolor/placer; ha recuperado la figura de la madre en pequeñas esculturas como *Mother and child* (2001); y ha regresado a las piezas de humilde formato dejando al margen las magnas instalaciones que ocupan sus *cells* o sus *lair*s más desarrolladas —como el diseño muebles-ojo que se repartían por su reconstrucción ambiental del taller-estudio de Nueva York en el Palais de Tokio de París el pasado año, combinando lenguajes tan diversos como la escultura, el sonido, la fotografía o la hemeroteca *activa*—.

Las últimas esculturas gigantescas que ha creado, las **spiders** realizadas a lo largo de 1994 y 1997, recuperan la idea de la madre hiladora y de la guarida protectora, llevando a sus máximas consecuencias la arquitectura entendida en sí misma como escultura y estableciendo el espa-

cio en ausencia de la telaraña, esto es, acentuando el espacio como el potencial que ocupa la araña y el que a su vez puede llegar a construir —todo lo que el ojo humano ve alrededor de ella; la figura de la madre esté genialmente captada en el símbolo de una araña por las coincidencias con la fragilidad estereotipada de la mujer, la laboriosidad y tenacidad de su trabajo (un capullo obsesivo pero sin embargo aislante de las preocupaciones *del exterior*), la restauración de tapices como acción simultánea a la de araña que hila el espacio que va a habitar y protegerla a un mismo tiempo. La obra queda así totalmente abierta al margen del espacio físico que encierra la escultura y atrapa literalmente al espectador, integrándolo *sensacionalmente* en su propia narración. Louise Bourgeois ha conseguido hacer de su arte una construcción simbiótica perfecta entre autor-espectador, escultura-arquitectura, vida-obra, narración-sensación, instinto-razón. Es en los contrastes donde se dilucida la verdad, el pensamiento crítico más contumaz, pues es éste el que ve entre nieblas aquello que de cualquier forma siempre ha estado allí.

## 7. Recapitulación y síntesis

Liberarme del pasado es comenzar a vivir.

**Louise Bourgeois**

Louise Bourgeois es una artista a señalar para constatar que no puede existir una crítica teórica sobre una obra estética si se hace al margen de la biografía del autor. La vida de Louise Bourgeois está tan vinculada a su propia producción artística como el mundo experiencial del observador se implica en su modo de ver la realidad (dicho por otro gran nombre de las artes, John Berger). La crítica, cada vez más cercana al proceder del psicólogo, tiene más allá de sus deberes morales para con la sociedad una deuda pendiente con el pensamiento creativo de los artistas, sobre quienes se ha hablado en términos innatistas, tecnicistas, deterministas o sociológicos, pero muy pocas veces desde un cariz dimensionalmente humano. Louise Bourgeois es una artista cuya obra sólo puede ser entendida con las palabras de la propia autora, y la vida de Louise Bourgeois sólo puede ser expresada en los términos de su obra. En este círculo vicioso, sin embargo, se construye en esencia un seguimiento de su evolución sin final ni inicio claro, una amalgama de experiencias para nada inconexas y que no deben ser tomadas por separado o consecuentemente causales, sino integradas en todo momento y de todas las formas posibles. El arte de Louise Bourgeois, en ese caso, es una vía de conocimiento constructivista en el sentido vyotskyano clásico: su vida es su obra y viceversa.

Pero tomar un posicionamiento psicologista al respecto de su obra no justifica la patologización clasificativa de Louise Bourgeois. Aunque son muchas las posibilidades intuitivas para caer en esa clínica tentación —símbolos, método, episodios traumáticos de su vida—, ella ha controlado todo el tiempo su medio de expresión. La obra de Bourgeois pone en evidencia incluso los procesos terapéuticos basados en la verbalización —el psicoanálisis, cómo no, es el ejemplo más famoso—: el espacio que ocupa la narración en todas las piezas de Bourgeois fluye más allá del discurso, ya sea tanto físico como integrado en la sensación asociada, y no deja nada

irresoluble porque, a fin de cuentas, no muestra un conflicto, sino un recuerdo, algo que ya ha quedado irremediadamente postergado para el suplicio y la expurgación: hay que resignarse, aguantarse y jorobarse, pero la vida sigue. No existen evidencias claras de que sea una enfermedad la que domine su obra, sino que por el contrario, si hubiera una patología *real*, ésta habría ido evolucionando y mutando continuamente junto a Bourgeois (mejor dicho, *en Bourgeois*), hasta el punto de no poder distinguir en qué momento de su obra se produjo un cambio en su vida.

Por esa razón la propia Bourgeois critica que se ponga su obra en relación con las teorías de lo irracional, puesto que *lo que de veras importa en la obra de esta escultora es la estructura, más que los contenidos*, ya que es en el orden y la configuración donde se tamiza el caos de las emociones en una lógica racional: sus reconstrucciones no son ni azarosas ni producto del capricho estético, como en el campo surrealista, del que tantas veces renegó. En resumen, su manera de proceder mediante el arte neutraliza las emociones implicadas en sus recuerdos más asfixiantes cuando adquieren una nueva forma que no puede ser expresada por palabras, sino por sugerencias implícitas que han de ser experimentadas lo más fielmente a la realidad vivida.

La ira como motor de su obra —como en *The destruction of the father*— u otros sentimientos igualmente poderosos como el sexo, la inocencia o el dolor vertebral, por citar algunos de los ejemplos que pueden detectarse en sus creaciones, han de ser lo más representativas posible. De esa muestra de los sentimientos puros hace Louise Bourgeois su razón de ser como artista, exhibiéndose explícita y vulnerablemente al público sin intermediaciones de ninguna clase; el observador que se sitúa frente a la gran araña de Bourgeois está delante de su propio miedo, de su pequeñez, de su impotencia, de su respeto... de todos y cada uno de los sentimientos que siempre estuvieron allí, en ese espacio invisible e interno de la **introspección**, y que sin embargo nadie enseñó realmente a ver.

## Referencias bibliográficas

ANTICH, X.

1999 «Casa, cau, cel. la: La imatge de la cambra propia en Louise Bourgeois». En *Una cambra propia*, catálogo de la exposición del Museu d'Art de Girona.

BAL, M.

1999 «Invocar a Bernini». En *Memoria y arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía.

BLOOMER, J.

2000 «Passages Impliqués». En *Memoria y arquitectura*, catálogo de la exposición sobre Louise Bourgeois para la temporada 1999-2000 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BORJA-VILLEL, M. J.

1991 «Louise Bourgeois: la escultura como transgresión». En *Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición de la Fundació Antoni Tàpies de la temporada 1990-1991, Barcelona.

- COLOMINA, B.  
 «La arquitectura del trauma». En el catálogo de la exposición *Memoria y arquitectura* editado por el Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid.
- COOKE, L.  
 1999 «Adiós a la casa de muñecas». En *Memoria y arquitectura*. Madrid: Edita el Museo Nacional Centro Reina Sofía.
- GOROVOY, J. y TILKIN, D.  
 2000 «Nada mejor que el hogar». En *Memoria y arquitectura*. Madrid: Editado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- HELFENSTEIN, J.  
 1999 *Louise Bourgeois: Arquitectura como ensayo de la memoria*. Madrid: En Memoria y arquitectura, edita Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- KRAUSS, R.  
 1991 «Retrato de la artista como "Fillette"». En *Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición de la temporada 1990-1991. Barcelona: Editado por Fundació Antoni Tàpies
- LIPPARD, Lucy R.  
 1990 «Louise Bourgeois: From the inside out», en *ArtForum* (nov. 1998). Publicado en el catálogo de la exposición sobre Louise Bourgeois de la Fundació Tàpies de Barcelona.
- MARÍN-MEDINA, J.  
 2002 «Murmulllos de Louise Bourgeois, sobre la retrospectiva en el Palais de Tokio en París». En *El Cultural*, de *El Mundo*.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A.  
 2002 *Tiempo extra antes de la muerte, sobre la exposición de Louise Bourgeois en la Galería Soledad Lorenzo en 2002*. Disponible en internet.
- McEVILLEY, T.  
 1999 «Historia y prehistoria en la obra de Louise Bourgeois». En *Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.
- MOLINA, A.  
 2002 «Artista criminal, reseña sobre Destrucción del padre / Reconstrucción del padre de Louise Bourgeois». En *El País* (2 nov. 2002).
- RIVERA, S.  
*Louise Bourgeois: Decir lo que no se puede decir*, disponible en internet.
- RUBIO, O. M.  
 1995 «La artista solitaria, sobre la retrospectiva de Louise Bourgeois en el Musée d'Art Moderne de París». En *Babelia*, *El País* (9 sep. 1995).
- STORR, R.  
 1991 «El tema en cuestión». En el catálogo de la exposición Louise Bourgeois de la Fundació Antoni Tàpies de la temporada 1990-1991, Barcelona.

TÀPIES, M.

1991 «Introducción» al catálogo Louise Bourgeois de la exposición de la Fundació Antoni Tàpies de la temporada 1990-1991, Barcelona.

TERRISSE, C.

2000 «Louise Bourgeois: Una mujer en acción». En el catálogo de la exposición Memoria y arquitectura, sobre Louise Bourgeois, de la temporada 1999-2000 del Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid.