

REVISTA

DE CÓMO LA VIDA DECIDE EN EL ARTE

A propósito de la exposición de **Louise Bourgeois** en Sevilla



JOSÉ RAMÓN DANVILA

Para entender el sentido del trabajo de Louise Bourgeois es indispensable conocer la historia de su primera existencia. Pocos casos existen en el arte donde el entorno y las circunstancias de la primera etapa de una vida hayan influido de manera tan decisiva en el desarrollo de una obra.

Louise Bourgeois nace en París el día de Navidad de 1911, siendo la segunda de tres hijos de un matrimonio que poseía un establecimiento de labores de tapicería artística. Posteriormente dicho negocio familiar se amplió a un taller de restauración de tapices; cuando tenía ocho años, Louise comenzó a dibujar aquellos fragmentos de la labor que se habían perdido, iniciando lo que puede considerarse como una orientación al mundo de la creación artística.

Los años de infancia y juventud marcan indeleblemente la personalidad de la artista. Su madre muere cuando ella acaba de cumplir veintidós años, pero buena parte de su vida hasta ese instante había sido un verdadero infierno; su padre mantuvo durante los años de matrimonio relaciones y amoríos con numerosas mujeres, alargando durante muchos años la sostenida con Sadie, una amiga de la familia que llegó a convivir en el hogar de la misma haciéndose pasar por institutriz de la futura artista; mientras tanto, la madre mostraba una tolerancia ciega frente al hecho. La niña reaccionó confundida al sentir una serie de emociones impropias de sus años, una edad que debía, por na-

turalidad, ser feliz, y unas impresiones que generaron odio hacia el padre, compasión y rabia provocadas por la tolerancia de la madre, celos y al mismo tiempo desdén suscitados por la presencia y el papel de la amante. La mentalidad de Louise se vio considerablemente afectada por el suceso, hasta el punto de caer en una especie de inestabilidad emocional que de una u otra manera ha marcado e interferido siempre en el trabajo.

A partir de 1933, Louise comienza una larga etapa de formación que le lleva primero a la Sorbonne para, siguiendo los deseos paternos, estudiar matemáticas. Sin embargo, en la joven se desarrolla la necesidad de iniciar el camino del arte e ingresa en l'Ecole de Beaux-Arts, continuando los estudios seguidamente en distintos centros académicos y en los talleres de una serie de artistas, como Fernand Lèger o André Lhote, hasta que decide ingresar en l'Ecole du Louvre para estudiar Historia del Arte.

Es un camino hacia la independencia cuya primera etapa culmina cuando conoce al historiador norteamericano Robert Goldwater y decide contraer matrimonio con él. Tras la boda, ambos se instalan en Nueva York e ingresa en la Art Students League para estudiar pintura, siendo su primera aparición en público un año más tarde cuando expone una serie de grabados en el Brooklyn Museum.

El matrimonio y la marcha a Nueva York son una especie de hui-



Luis Bourgeois. Instalación. Sala Arenal.

da hacia adelante de la artista que quiere cancelar definitivamente una etapa demasiado negra de su vida y dejar en París los malos recuerdos de una infancia y una juventud desgraciadas. Pero los fantasmas no desaparecen y estarán velando en su mente durante el resto de su existencia; se trata, –se tratará–, a partir de ese momento de aprovecharlos y de convertirlos en tema del trabajo. Como manifestó la artista a Marion Cajori y Amei Wallach en 1994, “Todo mi trabajo de los últimos cincuenta años, todos mis temas, han encontrado su inspiración en mi niñez. Mi niñez nunca perdió su magia, nunca perdió su misterio, y nunca perdió su drama”.

Una vez comenzó a centrar su existencia, Bourgeois se dedica al trabajo como tabla de salvación. La actividad de los primeros años apunta sobre todo a la pintura y a la obra gráfica, sobre todo a la litografía, pero casi inmediatamente comienza a realizar figuras de madera que, con la llegada de los años cuarenta, ocuparán todo su interés. Entre 1945 y 1955 desarrolla un trabajo que es la base de todos los planteamientos que habrían de venir; en él queda patente la memoria del

pasado, de manera que el casi centenar de piezas que integran lo realizado en aquellos años eran al mismo tiempo la evocación de la experiencia y un experimento capaz de trazar el camino hacia el futuro. Ella los llamó desde el primer momento “personajes” y en ellos es notable el aspecto totémico que remite de inmediato a la propuesta de escultores como Brancusi y a la escultura primitiva de las Cícladas –sentimiento de modernidad y clacismo en perfecta armonía– pero también la aventura que supone visualizar en algo tan abstracto aquello que la memoria y la conciencia conservan tan vivo. De alguna manera, los “personajes” eran los retratos de gente que Bourgeois había dejado en Francia y, a pesar de la indefinición de su físico, estaban personalizados mediante una serie de sutiles atributos que, en última instancia, eran claves que solamente ella sería capaz de descifrar.

Aunque la exposición sevillana se abre con un grupo de pinturas fechadas entre 1944 y 1948, el verdadero *corpus* iconográfico se inicia con el primero de esos tótems que, paralelamente a las mismas, fue realizado en 1947; porque son muchos los lazos existentes entre las te-

las, con toda la carga posiblemente étnica que asumen, y la sutil presencia de unas figuras siempre verticales, de madera teñida en oscuro o con breves toques de blanco o negro, y más breves aún de rojo o azul.

Para un psicólogo, las esculturas de aquella década podrían significar una confesión de la artista que se debate entre la añoranza y la rabia, entre el ejercicio del recuerdo y la necesidad de olvidar. No se trata de meras citas independientes, sino de la crónica de un tiempo que ha dejado en la mente una profunda huella y que precisa ser mostrado, como se ha reconstruido en la sala sevillana, en grupo, ambientado espacialmente, casi arquitectónicamente, mostrando la base de lo que andando el tiempo serían las rotundas instalaciones de Bourgeois.

Su trabajo va orientándose poco a poco hacia la condición femenina. Del primer acento monolítico, la figura se segmenta y se eligen de ella fragmentos significativos; de la sensación estática se va pasando, poco a poco, a una sugerencia de movimiento que, de alguna manera, evoca la torsión manierista; de la breve cita alegórica y cifrada se pasa a la obviedad del tema, a la concreción de una forma que, por supuesto, es la base de una lectura metafórica dentro de ese inmenso discurso de citas que es todo su trabajo.

La escultora ha logrado traspasar el umbral de las presencias pero no quiere dejar de considerar la importancia de las ausencias, e insiste en revalidar los recuerdos e incardinar en sus obras los símbolos de su vida y de su entorno; es el momento en que la verticalidad se pierde y la obra se organiza siguiendo formatos mucho más horizontales, apareciendo variantes al situar la pieza directamente en el suelo o suspendiéndola del techo. También comienza la investigación material; ya no es sólo la madera el instrumento; yeso, bronce, mármol, diversos elementos plásticos, pizarra, caucho, vidrio, acero, látex, etc., van entrando a formar parte de un repertorio plástico en el que es posible imaginar cualquier tipo de uso material. Y también crecen los aspectos, las pátinas y los acabados, la intención de dejar la primera apariencia o de llevar la textura de la obra a un estado de sofisticada piel.

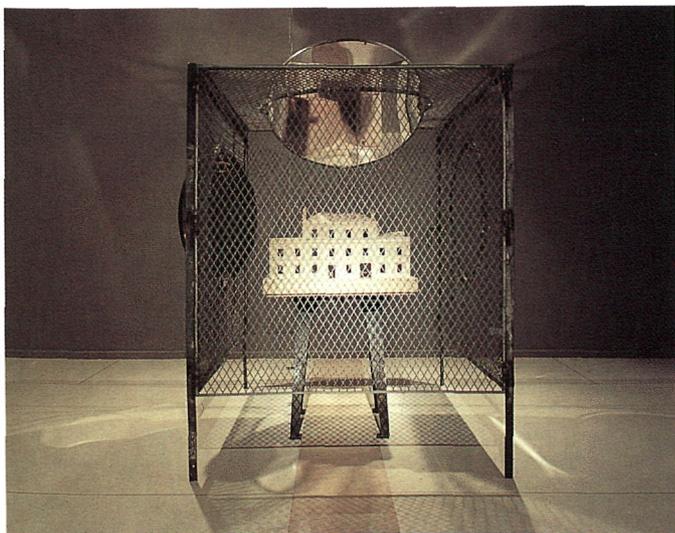
Poco a poco Bourgeois camina hacia la sensualidad y, por consiguiente, a un estado que puede y debe admitirse como subsidiario de la condición femenina. Pero el itinerario está jalonado de citas contradictorias —siempre su manifiesta alternancia entre el amor y el odio a todo lo que provocó sentimentalmente la necesidad de manifestarse—, de apuntes que son reafirmación y negación de los hechos. Entre los

emblemas que aparecen en los años setenta están los de la “germinación” y los del sexo, los atributos de la mujer y de la vida, del sentido evolutivo, de la razón de ser, de ese papel casi secreto del feminismo —de un feminismo particular y mediatizado, el suyo—, que reivindica desde una melancólica y dramática existencia, vistos en comparación, en paralelo o en flagrante discordia con los signos de la masculinidad.

Es indiscutible que su trabajo guarda conexiones más que evidentes con los planteamientos surrealistas, unos guiños que, sobre todo, se concretan en la manera de engarzar lo manifiesto con lo sugerido, de forma que la verdad y la ficción, lo experimentado y lo imaginado, se superpone y confunde. Sin solución de continuidad, ese criterio aporta una especie de sentimiento barroco que origina en la escultura una mayor carga narrativa y un discurso gráfico mucho más organicista. Y comienzan a aparecer algo más que alusiones; ahora los signos son muy claros y ponen de manifiesto otro tipo de identidad, tal vez expresada desde el lado oculto, un poco alternando la voz y el silencio, de nuevo contradictoriamente. Son iconos como el falo o la espiral que con claridad meridiana aluden al sexo y al fantasma de la infancia, temas que a veces desde una propuesta muy abstracta indican la supervivencia de la memoria y la potencia de la experiencia en la generación del motivo creativo. *Janus*, *Colonnata*, *Germinal* o *Avenza* son piezas realizadas en la segunda mitad de la década de los sesenta que muestran la intención de aludir al sexo como asunto y como género.

Durante años la escultora ha sembrado su trabajo de posibilidades para la tactilidad, para lo sensual, pero ha abonado el proceso a base de conceptos y de reflexiones. Por eso no conviene quedarse en una lectura cerrada y concentrada de las piezas, sino entenderlas como fragmentos de un proyecto global diseñado para referir lo vital, porciones que reflejan en datos muy concretos lo que es el territorio de las emociones íntimas y de los recuerdos, reflejos nacidos en la rabia y en el miedo, resultados del enfrentamiento entre ilusión y desilusión.

El paso inmediato de la escultura había de ser hacia la instalación. En realidad, gran parte de sus obras tienen en sí mismas un carácter complejo que viene dado por la interferencia entre sus distintas partes y que deviene en el de una instalación, aunque sean las piezas de más envergadura las que muestran esa intención del espacio como escena que tanto interesa a Bourgeois. En ocasiones ella las titula *cell*, celda, ámbito cerrado que indica una vez más la opresión del recuerdo, la hipoteca de la experiencia. Y en ese ámbito inserta todo tipo de sugere-



Luis Bourgeois. Instalación. Sala Arenal. Foto: Javier Andrada.

rencias, de citas, con la ironía unas veces, con la melancolía otras. Es, en definitiva, un criterio similar al que movía a la artista a agrupar sus "personajes", pero que en las instalaciones queda puesto de manifiesto con un sentido aún más arquitectónico de la estructura, pero, al mismo tiempo, más emocional.

Tomemos como ejemplo dos de esas instalaciones presentes en la muestra que posiblemente sean las obras que mejor reflejan los elementos de juicio de su comportamiento: *Cell (Choisie One)* (1992-93), y *Cell (Choisie Two)*, de 1995, que en esta ocasión concebida y realizada con motivo de la inauguración de la exposición en Monterrey, México. Son dos trabajos maduros, realizados con la perspectiva temporal suficiente como para que el suceso adquiriera carta de naturaleza en el ánimo y en la personalidad de la persona y, paradójicamente, donde se aprecia la vuelta de tuerca más poderosa de esa línea de actuación emotiva.

La primera de ellas trata ambientalmente los recuerdos, mostrándolos con un apasionamiento inusitado. Una espiral formada de paneles de acero permite el ingreso en una reducida estancia —una celda— en la que se dispone una sierra mecánica de carpintería y, frente a ella, un jergón cubierto con una tela en la que figura estampada repetidas veces la frase "Je t'aime" y, sobre él, la figura decapitada de un cuerpo andrógino que arquea su anatomía por la fuerza del dolor.

Cell (Choisie Two) insiste sobre el recuerdo materno; un espacio cerrado en forma de jaula con ventanas circulares y abatibles cerradas por un espejo, siendo todo el perímetro de reja de acero; en el centro,



Luis Bourgeois. *Janus*, 1968. Bronce, 25 x 33 x 17 cm.

la preciosa maqueta en mármol de la vivienda de la artista y, pendulando por encima, en el centro geográfico del espacio interno, una gruesa aguja de las que suelen utilizarse en los telares de tapices, exactamente la misma que pudo usar la madre de la artista, el mismo objeto que se incluye en otras de las que es ejemplo muy característico *Spider*, araña, un sombrío homenaje de nuevo a la madre; la aguja es la representación de una amenaza continua sobre el entorno doméstico, que es tanto como decir sobre la misma vida.

En las dos obras, Bourgeois nos obliga a penetrar en espacios dramáticos, en sus propios espacios dramáticos, para mostrarnos las resonancias de sus experiencias. Desde la memoria nos incita a recrear el tiempo, a zambullirnos en territorios ajenos para hacerlos propios, a usar la materia y su huella y ver reflejados en esos espejos, que no son mera circunstancia o una anécdota, los ecos de nuestro conocimiento. La teatralidad de las dos piezas trata, por otra parte, de lo artificial que puede llegar a ser la realidad, esa teatralidad crítica y demoledora que ella emplea como muy pocos artistas han sido capaces de hacerlo, pero sin evitar esa porción de poética tan indispensable.

La exposición que ha sido gala de la Sala del Arenal sevillana durante dos meses ha estado integrada por nada menos que setenta esculturas e instalaciones, además de las seis pinturas que puntualizan los inicios de su labor, obras que cubren temporalmente su trabajo entre 1945 y 1995 y explican tanto el hallazgo plástico como la fórmula teórica, las cuestiones de la existencia y el rastreo por el trabajo de una de las personalidades más arrolladoras del arte contemporáneo.