

# LOUISE BOURGEOIS

HE ESTADO EN EL  
INFIERNO Y HE VUELTO

I HAVE BEEN TO HELL  
AND BACK

**10.06 – 27.09.2015**

museo**PICASSO**málaga

# I. HE ESTADO EN EL INFIERNO Y HE VUELTO

Iris Müller-Westermann

Louise Bourgeois (1911-2010) está considerada como una de las artistas más importantes de los siglos xx y xxi. Su arte sirve de puente desde las vanguardias y continúa ejerciendo influencia sobre las prácticas artísticas de hoy. Lo que ha hecho más conocida a esta artista franco-americana han sido probablemente sus gigantescas arañas expuestas alrededor del mundo: en Londres, San Petersburgo, Tokio, Nueva York, Bilbao, Wanås, Toronto, París, Doha y otros lugares. La extraordinaria escultura *Spider (Araña, 1996)*, será la guardiana de nuestra exposición de Louise Bourgeois, recibiendo a los visitantes en el patio principal del Museo Picasso Málaga.

El arte de Louise Bourgeois, que abarca una amplia gama de emociones, es a la vez complejo y radical; puede llegar a ser aterrador y muy directo. Bourgeois expandió el territorio del arte tridimensional y fue una innovadora fecunda en el campo de la escultura. Sondeó las simas de la existencia humana y visibilizó su lucha para combinar los papeles de artista, madre y esposa en el siglo xx. La perspectiva que formula es muy diferente del punto de vista masculino que durante siglos ha descrito y explicado el mundo. La mirada masculina ha definido, idealizado y por eso mismo limitado y controlado lo que una mujer podía y debía ser. Como afirmaba Bourgeois: “Durante toda mi vida de escultora he intentado hacer que la mujer dejara de ser objeto para ser sujeto activo”<sup>1</sup>.

Louise Bourgeois se distinguió en muchos aspectos. Fue una artista en activo durante más de siete décadas, concibiendo y realizando proyectos en gran escala hasta el final de su larga vida. Su necesidad y su voluntad de expresarse y comprenderse a sí misma eran inagotables. Para ella el arte era “una garantía de salud mental”.

Había nacido en París, en una familia de clase media que poseía un negocio de restauración de tapices medievales y renacentistas. Su madre descubrió el talento de Louise para el dibujo, y desde muy temprana edad la niña ayudó dibujando piernas y pies que había que volver a tejer (solían estar en la parte baja del tapiz, cerca del suelo, y por ello tendían a ser la parte más deteriorada). Los tejidos y su restauración fueron parte de su vida desde

1. Louise Bourgeois en 1975, en *The Women Artists Series at Douglass College, Tenth Anniversary Retrospective* [cat. exp.: Douglass College Rutgers University (Nueva Jersey), 1981], p. 7.

la infancia; más tarde, coser y zurcir llegarían a ser un elemento importante en su práctica artística.

Bourgeois recibió una sólida educación. Acabó el bachillerato de filosofía en el famoso Lycée Fénelon en 1932, y durante algún tiempo estudió geometría y matemáticas en la Sorbona. Pero tras la temprana muerte de su madre —que nunca llegó a recuperarse de las secuelas de la “gripe española” contraída en la pandemia de 1919—, Louise cambió de rumbo. Entre 1933 y 1938 estudió arte en Montparnasse y Montmartre con diferentes artistas, como Paul Colin, Othon Friesz, en la Académie de la Grande Chaumière, André Lhote y Fernand Léger. Estudió también historia del arte en la École du Louvre.

En 1938 abrió una galería donde vendía grabados, dibujos y pinturas, en un espacio segregado de los talleres de tapicería de su padre. Fue allí donde conoció a su futuro marido, el estadounidense e historiador del arte Robert Goldwater (1907-1973)<sup>2</sup>. En el mismo año se casaron y se establecieron en Nueva York.

En Nueva York Bourgeois inició su carrera de artista. Sus primeras obras (dibujos, pinturas y grabados) estaban influidas por el surrealismo. A mediados de los años cuarenta empezó a hacer esculturas semiabstractas que también llevaban la impronta del surrealismo tardío. Este movimiento siguió estando activo en Nueva York después de la guerra, que había llevado allí a tantos artistas escapados de París; entre ellos estaban Max Ernst, Yves Tanguy, Joan Miró y Marcel Duchamp, a todos los cuales Bourgeois conoció personalmente. Al mismo tiempo se integró en la incipiente escuela neoyorquina del expresionismo abstracto, participando, por ejemplo, en un importante foro de tres jornadas moderado por Alfred Barr y Robert Motherwell, y en cuyo elenco de participantes figuraban Barnett Newman, Mark Rothko, Willem de Kooning y Ad Reinhardt.

Durante los años cuarenta y cincuenta Bourgeois expuso habitualmente con los expresionistas abstractos. Pero desde su tercera muestra individual en la Peridot Gallery, en 1953, no volvió a tener una exposición individual de obras nuevas hasta 1964 en la Stable Gallery. En los años sesenta su estilo se hizo más personal. En una ruptura drástica con su escultura de madera, empezó a experimentar con materiales como el látex y el yeso para expresar sentimientos complejos aflorados a la superficie de su vida mental, en parte como resultado del psicoanálisis que emprendió a comienzos de los años cincuenta, tras la muerte de su padre en 1951<sup>3</sup>. Continuó explorando el cuerpo humano, pero ahora de dentro afuera. Aunque más abstractas, sus formas, con sus interiores laberínticos, representan visiblemente el cuerpo fragmentado, vuelto sobre sí mismo. Sus escritos psicoanalíticos revelan el dolor emocional de aquella época. En 1964 anotaba: “Me despierto en la venganza, la agresión, la rabia y el caos que me vuelven violenta y me asustan. Hacen que ya no sepa

2. Robert Goldwater se había doctorado en 1937 por la Universidad de Nueva York. Su tesis doctoral, publicada en 1938 con el título *Primitivism in Modern Painting*, fue una obra de referencia indispensable en su campo.

3. Bourgeois se sometió a un análisis intensivo con el doctor Henry Lowenfeld entre 1952 y 1967; después el análisis prosiguió con menor intensidad hasta la muerte de Lowenfeld en 1985.

dónde estoy y ataco a derecha e izquierda simplemente por sentirme 'vivir' y actuar"<sup>4</sup>. Bourgeois expresa su conflicto interno entre liberar la agresión atacando a los demás, que da como resultado la culpa, o dirigirla hacia dentro, hacia sí misma, que conduce a la depresión. El resultado es un corpus de arte que expresa los impulsos contrarios del asesinato y el suicidio.

En 1966 la crítica Lucy Lippard la incluyó en su famosa exposición *Eccentric Abstraction*, poniendo a dialogar su obra con la de artistas más jóvenes como Eva Hesse y Bruce Nauman. A lo largo de los años setenta Bourgeois expuso esporádicamente en los Estados Unidos y en Francia. Goldwater falleció en 1973, el año antes de que su mujer expusiera *The Destruction of the Father (La destrucción del padre)* en la galería alternativa de 112 Greene Street. El reconocimiento internacional llegó con la retrospectiva del Museum of Modern Art de Nueva York en 1982, cuando Bourgeois tenía ya setenta y un años. Aquella exposición pionera, concebida y comisariada por Deborah Wye, fue la primera retrospectiva de Bourgeois, y la primera dedicada a una mujer artista en la historia del MoMA. A una edad en la que la mayoría de la gente se habría retirado, Louise Bourgeois siguió creando obra importante durante treinta años más. A primeros de los ochenta el joven artista y comisario Jerry Gorovoy pasó a ser su ayudante y amigo íntimo. Su fructífera colaboración duró hasta la muerte de Bourgeois en mayo de 2010.

En 1992 Bourgeois expuso *Precious Liquids (Líquidos preciosos)* en la Documenta IX de Jan Hoet. Esta pieza, una de sus primeras instalaciones "Célula"<sup>5</sup>, produjo una enorme impresión sobre mí como joven historiadora del arte. En 1993 Bourgeois representó a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia, y con ello consolidó su prestigio internacional. El tardío reconocimiento de Bourgeois se puede atribuir no sólo a la dominación masculina del ámbito artístico, sino también a la circunstancia de que no se expresara con un único estilo identificativo. La imprevisibilidad de la evolución de su obra, el constante cambio de materiales y de las formas resultantes y su continua oscilación entre la abstracción y la figuración hacían que el suyo fuera un arte difícil de catalogar. En el curso de su larga carrera, una sucesión de movimientos influyeron en el arte de los Estados Unidos: el surrealismo, seguido por el expresionismo abstracto en los años cuarenta, el arte pop a finales de los cincuenta y en los sesenta, y el minimalismo y el arte conceptual en los setenta. Las invenciones formales de Bourgeois, que provenían de cuestiones muy personales, a veces se cruzaban y en ciertos casos se anticipaban a las preocupaciones de la historia del arte.

Bourgeois se veía a sí misma como un lobo solitario. Para ella la vida y el arte eran inseparables. Lo primordial para su generación de formas era más la emoción que el concepto. También la memoria desempeñaba un papel importante en su proceso creativo. Hablaba de su obra como una confrontación con el pasado para alcanzar el conocimiento de uno mismo en el presente. El arte tenía la virtud de aliviar su ansiedad y era un medio de

4. Louise Bourgeois hacia 1964. Hoja suelta, LB-0104; © The Easton Foundation.

5. A partir de los años noventa Louise Bourgeois creó más de cincuenta de esas *Células*, que constituyen espacios arquitectónicos reales, independientes del espacio del museo o galería.

exorcismo; dicho por ella misma, “mi psicoanálisis está en la obra”<sup>6</sup>. Aunque autobiográfica, la producción de Bourgeois apela a emociones universales. Todos podemos sentirnos relacionados de un modo u otro con su arte; esa es una de las razones de que su obra haya inspirado y captado a generaciones de artistas y aficionados al arte de todas las edades.

Grandes instituciones de todo el mundo han dedicado exposiciones importantes a la obra de Louise Bourgeois<sup>7</sup>. En Suecia muchos visitantes recordarán haber visto su enorme célula *Passage dangereux* (*Pasaje peligroso*, 1997) en la exposición *Wounds*, comisariada por David Elliott (entonces director del Moderna Museet) y Pier Luigi Tazzi como muestra inaugural del nuevo Moderna Museet en 1998. Fue la primera vez que esa obra impresionante se mostró en público. La Konsthall de Malmö hizo una exposición de Louise Bourgeois en 1998, y en 2002 la Kulturhuset de Estocolmo presentó la retrospectiva Bourgeois de Julie Sylvester, creada para el Hermitage de San Petersburgo y después itinerante por varias ciudades europeas. Más recientemente, en 2007, *Maman* (*Mamá*, 1999) se expuso en el Parque Escultórico de Wanås, y en 2010 Bera Nordal instaló una bella muestra de acuarelas tardías de Bourgeois en el Nordiska Akvarellmuseet de Skärhamn, en el sudoeste de Suecia.

La exposición del Moderna Museet que ahora se presenta en el Museo Picasso Málaga es un importante recorrido por el arte de Bourgeois, con más de un centenar de obras es la mayor reunida hasta ahora en España. Comprende cuarenta y seis esculturas, una celda, una pintura y cincuenta y tres obras sobre papel y tela, recorriendo un período de siete decenios. La selección pretende mostrar todo el alcance de la producción de Bourgeois y destaca sus experimentos con diferentes materiales, técnicas y escala. Casi un tercio de la exposición —treinta y tres obras, para ser exactos— no había sido nunca mostrado en público, y ya ese solo dato es una extraordinaria noticia. Es fascinante pensar que cuarenta y siete —es decir, cerca de la mitad de las que integran esta exposición— fueron creadas después del año 2000, siendo Bourgeois octogenaria o nonagenaria.

Quiero expresar mi agradecimiento a Jerry Gorovoy, durante muchos años ayudante y amigo íntimo de Louise Bourgeois, por su inspiradora colaboración y su firme apoyo al proyecto. Deseo también dar las gracias al Louise Bourgeois Studio, particularmente a su directora gerente Wendy Williams y su archivera Maggie Wright, así como a Richard Bruce, Beth Higgins y Johee Kim, que con tanta generosidad compartieron sus conocimientos y su entusiasmo.

Trabajar en esta exposición y su publicación ha sido un gran placer y un enorme estímulo. Finalmente, pero no en último lugar de importancia, me gustaría expresar mi gratitud a la dedicación de Michelle Meisi Fan, la asistente de comisariado que me acompañó en este emocionante viaje de la idea a la realidad.

6. “Interview: Paulo Herkenhoff in Conversation with Louise Bourgeois”, en *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon, 2003, p. 14.

7. Véase la lista completa de exposiciones en la publicación *Louise Bourgeois. I have been to hell and back*. [cat. exp.: Moderna Museet (Estocolmo); Museo Picasso Málaga, 2015.] Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, pp. 269-276.

La exposición se reparte en nueve ámbitos, cada una de las cuales pone de relieve un tema central en la obra de Louise Bourgeois. No hay un orden cronológico, aunque la muestra se inicia con la obra más antigua, *The Runaway Girl* (*La fugitiva*, 1938) y termina con obras muy tardías; más bien se explora cómo la artista fue tomando los temas y desarrollándolos en distintas fases de su carrera artística. Los temas son: 1) La fugitiva; 2) Soledad; 3) Trauma; 4) Fragilidad; 5) Estudios del natural; 6) Movimiento eterno; 7) Relaciones; 8) Tomar y dar; 9) Equilibrio.

El libro de esta exposición se ajusta al mismo orden temático. Las fotografías de Bourgeois siguen su niñez y sus años en Francia, su edad adulta en los Estados Unidos como esposa y madre y su carrera de artista hasta la vejez. Algunas de estas fotografías no se habían publicado hasta ahora. Ponen de manifiesto otras facetas de Louise Bourgeois, creando una historia paralela a la de las obras de su producción. Por tratarse de una escritora prolífica hemos escogido un puñado de cartas personales escritas o recibidas por Louise. Son cartas tiernas y cariñosas escritas en 1938 a su marido Robert Goldwater, cargadas de esperanza en un futuro compartido; cartas entrañables de Louise a su padre, que revelan una estrecha unión afectiva; y una carta de su marido a Louise tras quince años de matrimonio, hablando de sus hijos y de su amor y estima. Estos documentos personales marcan todavía una faceta más, revelando la complejidad de una vida.



## II. LOUISE BOURGEOIS, MUJER DE SUS PALABRAS

Léa Vuong

La palabra es omnipresente en la obra de Louise Bourgeois. Por doquier en su rica producción, y dentro de las piezas que componen esta muestra, hay no sólo palabras sino frases, fragmentos y textos completos, en francés y en inglés: escritos a mano en los márgenes de aguafuertes en *À l'infini* (*Al infinito*, 2008) ocupando el centro del escenario e invadiendo la página vacía en *The Five Magic Words* (*Las cinco palabras mágicas*, 2002), cuidadosamente puestas en mayúsculas y ordenadas en *I Am Afraid* (*Me da miedo*, 2009) o garabateadas a lápiz en *Take Me Right Back to the Track Jack* (*Llévame otra vez a la vía, Jack*, 1946), estampadas en las páginas del libro de tela *Hours of the Day* (*Las horas del día*, 2006) y del libro calcográfico *He Disappeared into Complete Silence* (*Él desapareció en un silencio total*, 1947-2005) pero también bordadas en *Untitled (I Have Been to Hell and Back)* (*Sin título [He estado en el infierno y he vuelto]*, 1996) y cinceladas y repujadas en la chapa metálica de *I Love You* (*Te quiero*, 2005) y *Merci Mercy* (*Gracias misericordia*, 1999).

Las palabras de Bourgeois aparecen en un sinfín de texturas y formas, a través de los materiales y técnicas de un amplio espectro de modalidades de arte que abarca la escultura, el dibujo, la pintura, el aguafuerte y el bordado. Su presencia es llamativa, y su inclusión como formas dentro de la producción visual de Bourgeois es consecuencia evidente de la intensidad y asiduidad de su hábito de escribir. Bourgeois dio a la imprenta textos sobre sí misma y sobre otros artistas, escribía cotidianamente y escribió diarios a lo largo de su vida. En muchos casos, además, sus escritos íntimos fueron fuentes primarias de material para su producción visual: los textos incluidos en *Hours of the Day*, por ejemplo, se basan en extractos de escritos personales.

Si la presencia de palabras se advierte de inmediato, no puede decirse lo mismo del significado que encierran y lo que implica su presencia. Las palabras de Bourgeois parecen estar unidas por su carácter subjetivo y autobiográfico. El uso del pronombre “yo” es sistemático, en frases y fragmentos textuales que aluden a experiencias y emociones personales: “I love you” (te quiero), “I am afraid of silence [...]” (me da miedo el silencio); “I have been to hell and back [...]” (he estado en el infierno y he vuelto), por citar sólo algunos ejemplos<sup>1</sup>.

En las obras también se encuentran nombres claramente portadores de significado autobiográfico. En *Untitled* (*Sin título*, 1998), por ejemplo, hay palabras ovaladas y apiladas

1. De Louise Bourgeois, *I Love You* (2005), *I Am Afraid* (2009) y *Untitled (I Have Been to Hell and Back)* (1996).



para formar dos párrafos verticales que dan una representación visual de la figura retórica que contienen: a través de un quiasmo —en el que el orden de las palabras en una de dos cláusulas paralelas se invierte en la otra—, la artista alude a sus tres hijos y el amor que sienten por su padre, ofreciendo el nombre de éste, “Robert”, como última palabra de la página. En *Sois Bien Calme* (*Cálmate*, 2003) se entrega a un monólogo, dirigiéndose a su persona de niña mediante un diminutivo, “Lison”, y rescatando la situación infantil de tener que escribir por castigo, donde la copia repetida de una línea tiene por objeto disciplinar, pero también apaciguar. El carácter repetitivo y ritual de su escritura denota que Bourgeois se sirve de las palabras no sólo como instrumentos de autorrevelación, sino como enunciados performativos: son, como indica el título de su obra de 2002, “palabras mágicas” para la artista. La escritura se utiliza para calmar, para hacer declaraciones (“I love you”, [te quiero]), para suplicar (“Mercy”[Misericordia]), para dar las gracias (“Merci”[Gracias]), pero también para contar historias: “He estado en el infierno y he vuelto. Y permítanme decirles que fue maravilloso”<sup>2</sup>.

Aunque a primera vista la escritura de Bourgeois parezca mirar hacia dentro, no cabe duda de que sus palabras se dirigen a otros y adquieren una dimensión simultáneamente personal y universal. En *Hours of the Day*, enunciados en los que resuena el tono íntimo de la poesía lírica —“I am waiting for you / I will not abandon you” (te estoy esperando / no te abandonaré), por ejemplo— aparecen al lado de frases como “the energy of the morning is not / a centripetal force” (la energía de la mañana no es / una fuerza centrípeta), que por su recurso al presente intemporal y al vocabulario científico se leen como aforismos y verdades generales<sup>3</sup>. También abundan en los escritos de Bourgeois las referencias históricas y mitológicas: como ya se ha dicho, *Hours of the Day* contiene retazos de escritos personales que aluden a su vida, pero también a figuras mitológicas como la Penélope de Homero. Implícitamente, por su título, su forma y su contenido, apunta asimismo a los libros de horas medievales, manuscritos iluminados que solían pertenecer a mujeres y contenían ilustraciones además de oraciones personalizadas, salmos e himnos. Por medio de las palabras insertas en su obra visual, Bourgeois fusiona, pues, referencias dispares y a veces contradictorias: a la mitología y la historia, pero también a la cultura contemporánea — como en las alusiones al “Choo Choo Ch’Boogie” de Louis Jordan en *Take Me Right Back to the Track Jack* (1946)—, a lo personal y lo universal, al tiempo que pasa y el tiempo que vuelve, al silencio y la música, al francés, su lengua materna, y al inglés, su segunda lengua.

Ciudadana estadounidense nacida en Francia, reconocida en su ancianidad por un corpus de obra centrada en su niñez, creadora consciente de la violencia que entraña cualquier gesto artístico, artista pionera preocupada por lo biográfico y lo universal, Bourgeois ha transgredido y trascendido continuamente los intentos de etiquetar su persona y su obra. Como ella dice: “Yo no ando buscando identidad. Me sobra identidad”<sup>4</sup>. Los títulos

2. Louise Bourgeois, *Untitled (I Have Been to Hell and Back)* (1996).

3. “L’énergie du matin n’est pas une / force centripète”, de Louise Bourgeois, *Hours of the Day* (2006), estampa 15.

4. Véase “Louise Bourgeois in Conversation with Christiane Meyer-Thoss”, en Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall* (Zúrich, Ammann Verlag, 1992), pp. 119-141, en particular p. 138. Versión española disponible en: <http://www.mpicassom.org/prensa/PDFs/LBcatalogo.pdf>.

dados a sus obras —otra vertiente de la importancia de la palabra en su producción— ilustran ese carácter intrínsecamente indeterminado, porque dan pie a una pluralidad de significados que va más allá de su habitual función descriptiva. Por ejemplo, la serie de esculturas que expuso por primera vez en 1949 con el título *Personages* (*Personajes*) remite al francés *personnage*, que designa a los personajes de una obra de arte<sup>5</sup>. La palabra es como Bourgeois, bilingüe, aunque en inglés tenga un uso más limitado. En Francia se usa desde el siglo xv como derivación del latín *persona*, que originalmente designaba la máscara que se ponían los actores en el teatro antiguo. Desde entonces las acepciones del término se han expandido, y la tradición literaria francesa de mediados del siglo xx se ha apoyado en su etimología para argumentar, como hizo el semiólogo y crítico Roland Barthes, que un *personnage* no es una persona, sino “algo hecho de papel”<sup>6</sup>. Esa definición choca con el carácter personal y realista de la serie *Personages* de Bourgeois, que ella presentaba diciendo que era “sobre personas que estaban en mi pensamiento, [...] compañeros”<sup>7</sup>.

Es obvio que una declaración como ésta orienta a los espectadores hacia una interpretación primordialmente autobiográfica de la obra de Bourgeois. Implica también que sus esculturas son *personages* no en la antigua acepción latina de “máscaras” —objetos fetiche que a la vez ocultan y hacen las veces de un vacío—, ni como “cosas” en el sentido de Barthes, sino en el sentido en el que usaban el término los escritores franceses del siglo xix: encarnaciones realistas y transparentes con las que se pretendía reflejar la realidad. Los “escritos personales” de Bourgeois demuestran un íntimo conocimiento y aprecio del realismo literario del siglo xix. Se refieren en especial al escritor francés Honoré de Balzac, de cuya secuencia de novelas y relatos publicada con el título colectivo de *La Comédie humaine* (*La comedia humana*, 1842-1848)<sup>8</sup> se ha dicho que es “el mayor archivo de documentos sobre la naturaleza humana”, donde “los personajes nacen, viven y actúan en las mismas condiciones que las personas reales”<sup>9</sup>. El nombre de Balzac aparece a menudo en los escritos de Bourgeois, al lado de menciones de su novela de 1833 *Eugénie Grandet*, que también está presente en la obra visual de la artista. Por ejemplo, en uno de sus “escritos personales”, fechado en 1993, Bourgeois enumera los pasos que tiene que dar para la confección de un traje nuevo; en la lista de cosas que hacer (“encontrar la misma tela [...] suprimir las cremalleras”) hay una referencia a “libros del siglo xix [y] *Eugénie Grandet*”, no como obra de ficción sino como fuente fiable de patrones de costura<sup>10</sup>. Una exposición instalada en 2010 en París, en la Maison de Balzac, casa-museo del escritor, bajo el título *Moi, Eugénie Grandet*

5. Como indica Jeremy Strick en el catálogo de la exposición de 1994 *The Personages* en el Saint Louis Art Museum: “el vocablo ‘Personage’ fue comúnmente utilizado por los surrealistas para titular obras donde se representaba una sola figura. En francés la palabra ‘personnage’ tiene la misma connotación”; Jeremy Strick, “Louise Bourgeois: The Personages”, en *Louise Bourgeois: The Personages*, cat. exp. (San Luis, Missouri, Saint Louis Art Museum, 1994), pp. 7-35, en particular p. 34.
6. “Le personnage n’est pour [Barthes] qu’un ‘être de papier’”; Vincent Jouve, “Pour une analyse de l’effet-personnage”, en *Littératures*, 85 (1992), pp. 103-111, en particular p. 104.
7. Véase “Interview with Michael Auping (previously unpublished, October 25, 1996)”, en Marie-Laure Bernadac y Hans-Ulrich Obrist, *Louise Bourgeois: Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997* (Londres, Violette Editions, 1998), pp. 351-361, en particular pp. 352-354.
8. *La Comédie humaine* agrupa obras nuevas junto a nuevas ediciones de novelas y textos publicados antes de 1842.
9. “Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine” (p. 170) y “les êtres imaginaires ne naissent, n’existent et n’agissent qu’aux mêmes conditions que les êtres réels” (p. 94); Hippolyte Taine, *Nouveaux Essais de critique et d’histoire* (París, Hachette, 1866).
10. “Trouver le même tissu [...] des livres du 19ème siècle, Eugénie Grandet et Balzac doivent décrire ceci [...] supprimer les fermetures éclair [...]”; Louise Bourgeois, hacia 1993. Hoja suelta, LB-0555; © The Easton Foundation.

(*Yo, Eugenia Grandet*), reunió veintitrés obras de Bourgeois, hechas ex profeso y basadas en la identificación de la artista con el personaje que da nombre a la novela de Balzac. Aquí la protagonista literaria se emplea a la vez como *personnage* y como persona, como una máscara temporal que la artista adopta para revelar su propia historia a través de la repetición en forma visual de un texto literario.

*Moi, Eugénie Grandet* sirve, una vez más y explícitamente, a otra remodelación y reformulación del relato autobiográfico que ha informado la obra de Bourgeois y su recepción desde que se publicó su ensayo fotográfico “Child Abuse” (“Abuso infantil”). Publicado en *Artforum* con ocasión de la exposición retrospectiva del Museum of Modern Art de Nueva York en 1982, aquel ensayo ilustrado con fotografías de la infancia de Bourgeois desvelaba la historia que a partir de entonces vino a ser, como señalaba Robert Storr en 2003, “un punto de partida principal para todo lo escrito sobre Louise Bourgeois”<sup>11</sup>. Esa historia quedaba por primera vez expuesta en “Child Abuse” en los siguientes términos:

“A la izquierda, la mujer de blanco es La Querida. Entró en la familia como institutriz, pero se acostaba con mi padre y estuvo diez años en la casa. [...] ¿Cómo se entiende que en una familia de clase media la querida formase parte normal del mobiliario? [...] ¿Qué papel hago yo en ese juego? Yo soy un peón. Se supone que Sadie está ahí como profesora mía pero la realidad es que tú, mamá, me estás usando a mí para controlar a tu marido”<sup>12</sup>.

Esta visión de su infancia no fue divulgada por Bourgeois hasta semanas antes de la inauguración de su primera retrospectiva, en una charla dada en la Maison Française de la Universidad Columbia. Durante la exposición del MoMA, el vestíbulo del museo acogió la proyección continua de un vídeo de diapositivas de “Child Abuse” acompañadas por la grabación de la voz de la artista leyendo el texto. De esa manera su relato adquiriría una posición primordial e insoslayable, anuncio de la posición central e inevitable que iba a ocupar a partir de 1982. El carácter cíclico y reiterativo del vídeo también prefiguraba lo que Mignon Nixon describe como la “repetición ritual [de la historia] en catálogos, artículos y películas sobre la artista”<sup>13</sup>.

En *Fantastic Reality* Nixon, como Storr y otros críticos anteriores, señala al efecto ensombrecedor del relato desvelado en “Child Abuse”. Nixon también propone destapar lo que hay por debajo de su presencia dominante y descifrar sus posibles significados e implicaciones. Semejante enfoque es un cambio novedoso respecto a la tendencia más extendida en la crítica artística a pasar por alto los escritos de los artistas o limitarse a reunirlos. Como señala Linda Goodman, en gran medida ello obedece a las ambiguas relaciones que a menudo mantienen los artistas con sus propias palabras, y su inclinación a “subrayar la autenticidad inigualable de sus apreciaciones, y al mismo tiempo restar valor

11. Robert Storr, “A Sketch for a Portrait: Louise Bourgeois”, en *Louise Bourgeois* (Londres, Phaidon, 2003), pp. 26-94, en particular p. 39.

12. Louise Bourgeois, “Child Abuse”, *Artforum*, IV, 20 (1982), pp. 40-47, en particular pp. 43-44.

13. Mignon Nixon, *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a History of Modern Art* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2005), p. 45.

profesional a su condición de escritores”<sup>14</sup>. Ciertamente es así en el caso de Bourgeois, que pone sus palabras al alcance de todo el que quiera verlas —en sus producciones visuales y alrededor de ellas, en catálogos y declaraciones publicadas sobre su arte— al mismo tiempo que expresa rutinariamente una actitud de recelo frente al lenguaje verbal. Por ejemplo, la serie de declaraciones recogidas por Christiane Meyer-Thoss acaba con una conclusión aparentemente derrotista: “con las palabras puedes decir cualquier cosa. Puedes estar mintiendo todo el día [...] Muchas veces el propósito de las palabras es ocultar las cosas”<sup>15</sup>.

El impulso de Bourgeois a la autoexpresión verbal está indisolublemente unido al miedo al silencio, que se declara de forma explícita en una obra como *I Am Afraid*, pero también al reconocimiento de que las palabras nunca son suficientes. Aun así, la mera magnitud de su obra escrita y su propia tendencia a promoverla han alentado a catalogar sus escritos —en volúmenes como los editados por Marie-Laure Bernadac y Hans-Ulrich Obrist y más recientemente por Philip Larratt-Smith<sup>16</sup>— y ofrecer investigaciones críticas de ellos. Nixon en particular propone leer “Child Abuse” no sólo a la luz de su contenido autobiográfico, sino en relación con los ecos psicoanalíticos que encierra. Su exploración del texto de Bourgeois va más allá de su carácter fáctico —ya puesto en entredicho por las fotografías retocadas que se incluyeron como documentos en el ensayo— y pone de relieve sus referencias intertextuales al caso freudiano de Dora, llegando a sostener que “cuando Bourgeois copia a Dora, desafía a Freud [...] al reivindicar la posición histérica que él repudia y desacredita”<sup>17</sup>. Aquí Nixon ilumina la potencia teórica de la escritura de Bourgeois al mostrar que su rechazo de la idea freudiana de la histeria se produce bajo el velo de una identificación implícita con una de sus pacientes.

Entra en juego un proceso muy similar en las obras expuestas en 2010 en la Maison de Balzac. Como ya se ha dicho, aquella muestra giraba en torno a la identificación de Bourgeois con el personaje homónimo de *Eugénie Grandet*. Explica Jean Frémon en el catálogo que la novela de Balzac, retrato de una mujer joven e inocente sometida al carácter férreo y manipulador de su padre, era una lectura popular en Francia durante la juventud de Bourgeois y sería un “espejo natural” para la artista<sup>18</sup>. Bourgeois hizo dibujos y aguafuertes nuevos para esta exposición, entre ellos una serie de obras de tela también tituladas *Eugénie Grandet* (2008), y les sumó una obra anterior, su *Ode to Eugénie Grandet* (*Oda a Eugénie Grandet*), de la serie *The Smell of Eucalyptus* (*El olor a eucalipto*, 2007), con texto escrito a mano sobre la plancha grabada.

En *Moi, Eugénie Grandet*, la artista se identifica con un personaje literario a la vez que compite con su autor, desafiando a Balzac en su propia casa, en cuyas paredes cuelga

14. Linda Goddard, “Artists’s Writings: 1850-present”, en *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, IV, 28 (2012), pp. 331-334, en particular p. 332.

15. Véase “Self-Expression Is Sacred and Fatal: Statements”, en Meyer-Thoss 1992 (nota 4), pp. 177-202, en particular p. 202.

16. Marie-Laure Bernadac y Hans Ulrich Obrist 1998 (véase nota 7). Philip Larratt-Smith (ed.), *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed. Vol. II: Psychoanalytic Writings* (Londres, Violette Editions, 2012).

17. Nixon 2005 (véase nota 12), p. 50.

18. “Un miroir naturel”; Jean Frémon, “Mystères d’une identification”, en Louise Bourgeois, *Moi, Eugénie Grandet* (París, Gallimard, 2010), pp. 9-43, en particular p. 20.

no sólo sus dibujos y aguafuertes sino también su escritura. La “Oda a Eugenia Grandet” se compone de treinta y seis versos libres que contienen una serie de anáforas y hablan de temas como el aislamiento, la repetición de tareas vulgares, las dificultades de la vida urbana y la nostalgia de la naturaleza, haciendo eco a la novela de Balzac y otras fuentes literarias, como los poemas en prosa de Charles Baudelaire. En general, la escritura de Bourgeois está cargada de referencias tácitas o expresas a escritores: Balzac, Baudelaire, Colette, Barthes, Stendhal, Sartre, Camus y Molière, por citar sólo algunos. Aparte de la extraordinaria amplitud de su cultura, se demuestra así la importancia de la literatura para su obra y el valor de la escritura literaria no sólo como inspiración sino también como aspiración de la artista.

De hecho, si un texto como “Child Abuse” se puede leer como escritura psicoanalítica por sus referencias intertextuales a la teoría freudiana, la influencia implícita de la literatura autoriza a leer las palabras de Bourgeois como posibles producciones literarias. Leer “Child Abuse” es quedar impresionado por la revelación que encierra y por sus ricos ecos del psicoanálisis, pero también por la maestría con que Bourgeois explota el lenguaje y juega con él. “Child Abuse” cuenta la historia de la manipulación de una niña, apoyándose en una metáfora espacial prolongada que utiliza el campo lexical de la ubicación y el desplazamiento (“a la izquierda”; “clase media”; “peón”) y del hogar (“mueble”; “cama”) para expresar la dislocación de posiciones familiares, mostrar a Sadie literal y figuradamente fuera de su sitio y presentar a la niña como víctima pasiva de un juego de adultos.

Sería difícil negar la elocuencia verbal de Bourgeois, pero la cualidad literaria no consiste sólo en facilidad estilística. ¿Cómo se determina? El problema de definir la literatura ha dado pie a innumerables reflexiones de escritores, lectores y críticos, Jean-Paul Sartre entre ellos. *Qu'est-ce que la littérature?* (¿Qué es la literatura?, 1947) es el título de uno de sus ensayos más famosos, en el que Sartre distingue entre prosistas y poetas, argumentando que los primeros tratan directamente con el lenguaje mientras que los segundos están más cerca de los pintores y escultores, y presentando la cualidad literaria como algo que adquiere un texto a través de la conciencia de sí mismos y la libertad que ofrece a sus lectores<sup>19</sup>. Bourgeois, que se ha situado “del lado de los existencialistas”<sup>20</sup>, toma de Sartre el concepto de literatura como experiencia<sup>21</sup> y se apropia de su distinción entre prosa y poesía: afirma, notablemente, que los poetas dicen más verdad que los prosistas<sup>22</sup>. Los escritos que incluye en su obra visual están definidos claramente como poemas —la “Oda a Eugénie Grandet”, pero también los textos que forman parte de *Ode à ma mère* (Oda a mi madre, 1995) y *Ode à la Bièvre* (Oda al Bièvre, 2007), por ejemplo— o compuestos como textos breves que se basan en estructuras rimadas clásicas o una serie de repeticiones, anáforas y aliteraciones para generar significado.

19. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (París, Gallimard, 1972).

20. Meyer-Thoss 1992 (véase nota 15).

21. “Leer a Sartre es una experiencia”; “Louise Bourgeois in Conversation with Christiane Meyer-Thoss”, en Meyer-Thoss 1992 (véase nota 4), pp. 119-141, en particular p. 140.

22. Ibid.

*He Disappeared into Complete Silence*, publicado por primera vez en 1947 como carpeta de grabados en edición limitada, es uno de los mejores ejemplos de la escritura poética de Bourgeois y del estilo y lenguaje específicos que la caracterizan. Compuesto por once estampas, en cada una de las cuales hay un texto enfrentado a su correspondiente imagen, el tema primordial del libro es, según la artista, “la caída de la autoestima [...] un descenso a la depresión [...] pero es temporal [...] te recuperas”<sup>23</sup>. Esa dinámica de ascenso y descenso está claramente presente en los elementos visuales del libro, que contienen escaleras, edificios largos y flacos y un caballete de pintor convertido en guillotina. El movimiento reiterado de subidas y bajadas, esperanza y desesperanza, aporta también al libro un ritmo que une texto e imagen. La estampa 7, por ejemplo, está descrita por Bourgeois como “un gran cambio de estado de ánimo [...] un clímax [...] una lucha”, mientras que la estampa 8, que muestra un cuarto amueblado con escaleras invertidas y una sola ventana, le brinda una resolución narrativa: “una solución del [...] problema. La ventana muestra que aquí no hay nadie encerrado”<sup>24</sup>.

Como indica su título, *He Disappeared into Complete Silence* propone una idea tanto visual como verbal de la ausencia. En los grabados la desaparición es visible en la falta de figuras humanas en paisajes y viviendas que tienen un aspecto abandonado, ruinoso o inhóspito. En los textos la desaparición se trasluce a través de temas de ausencia física, destrucción y desintegración: un enamorado que no está, un hijo que se va, una cabeza perdida, una oreja agujereada, un terrón de azúcar disuelto, pero también cuerpos desfigurados por la lepra, comidos y decapitados. El silencio como ausencia o más bien imposibilidad del lenguaje verbal también está presente en los textos: explícitamente a través de variaciones poéticas sobre el tema de la incomunicación, pero también implícitamente a través de un juego intertextual con las convenciones genéricas del cuento de hadas literario. En realidad las parábolas de la artista se leen como inversiones grotescas de dicho género, en las que opera el famoso humor negro de Bourgeois. El recurso anafórico a las fórmulas “había una vez”/“una vez un hombre” y el empleo de personajes innominados son típicos del género, y temas como el abandono, la antropofagia y la transformación física evocan temores infantiles que suelen materializarse en los cuentos de hadas: el motivo del terrón de azúcar y la cena caníbal sugieren además una referencia específica al “Hansel y Gretel” de Grimm (1812). Mientras que al principio la escritura de Bourgeois parecía apoyarse, como el cuento de hadas, en el lenguaje performativo de los hechizos, en virtud del cual las palabras proferidas se convierten en cosas y acciones, en *He Disappeared into Complete Silence* el lenguaje verbal es sistemáticamente impotente y engañoso: se oye mal a los personajes o no se les oye, en textos que comparten una común brevedad y desnudez, pero también una torpeza consciente y deliberada.

El lenguaje utilizado en las parábolas es efectivamente simple y su vocabulario limitado, y es imposible no darse cuenta de lo raras que son frases como “They had a date next to the eighth street station of the sixth avenue subway” (tenían una cita junto a la estación de la calle ocho del metro de la sexta avenida), estampa 1; “She made a hole in

23. Citado en Deborah Wye, *The Prints of Louise Bourgeois* (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1994), p. 72. Reimpreso en Bernadac y Obrist 1998 (véase nota 7), p. 49.

24. Wye 1994 (ibid.), pp. 89 y 92.

the ground and hid her sugar in” (ella hizo un agujero en el suelo y escondió su azúcar dentro), estampa 4; y “[he] made a stew of her” (él hizo un guisado de ella), estampa 7. En estos ejemplos la escritura de Bourgeois resulta rara porque es la de una lengua extranjera: el uso excesivo del artículo en “the eighth street station of the sixth avenue subway” es un galicismo común, y los dos fragmentos siguientes contienen calcos sintácticos del francés. Este uso de galicismos y préstamos lingüísticos por la perfectamente bilingüe Bourgeois puede sorprender en un primer momento, pero encuentra una explicación reveladora en uno de los escritos personales de la artista, donde habla del deseo de “defender su inglés” antes de seguir diciendo: “Tengo el derecho de defender e insisto en mi derecho a mi 'franglais' de *He Disappeared* [...]”<sup>25</sup>. Como el poeta del Renacimiento francés Joachim du Bellay, que en su *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* (*Defensa e ilustración de la lengua francesa*, 1549) argumentó en favor del uso del francés en lugar del latín<sup>26</sup>, Bourgeois en *He Disappeared into Complete Silence* descompone la lengua común no sólo para denunciar sus fallos intrínsecos, sino también para introducir los suyos personales.

*He Disappeared into Complete Silence* ha sido calificado por la crítica de pieza histórica, que por su enfoque en formas arquitectónicas y la representación antropomórfica de éstas anuncia el tránsito de Bourgeois de la pintura a la escultura. Sin embargo, esta carpeta ilustrada no sólo es un anticipo programático de la reinención de Bourgeois como escultora, sino también un manifiesto literario en el que la artista esculpe las palabras para engendrar su propio lenguaje y da entrada a los lectores en el país donde se habla ese idioma. Es un país al que podríamos llamar “Louisiana”, tomando ejemplo del misterioso pie de la estampa 6: “Louisiana”, primeramente en referencia al Estado de la Unión que encarna un lugar de encuentro entre las culturas francesa y americana, pero “Louisiana” también como “el país de Louise”, donde las palabras que se escriben y se leen son las suyas no sólo porque revelan la vida que se esconde detrás de su obra visual, sino también porque establecen las normas y las formas que definen su lenguaje literario.

25. “Je défends ma langue anglaise: j'ai le / droit de défendre et d'insister sur mon / droit à mon franglais de 'he disappeared'”; Louise Bourgeois hacia 1994. Hoja suelta (verso), LB-0796; © The Easton Foundation.

26. Este famoso texto de Du Bellay anunciaba en el Renacimiento la sustitución del latín por el francés como lengua *de facto* de la producción cultural en Francia. El deseo de Du Bellay, compartido por otros seis poetas y miembros de La Pléiade, su movimiento literario, era “defender e ilustrar la lengua francesa” y convertir lo que antaño se consideró una lengua oral y vulgar en lengua noble y literaria.

# III. LOUISE BOURGEOIS EN CONVERSACIÓN CON CHRISTIANE MEYER-THOSS

**Christiane Meyer-Thoss:** Mucha gente admira la cualidad escandalosa de su obra y de su voz. ¿Es incómodo para usted el carácter de sus reminiscencias, su tono confesional y su franqueza?

**Louise Bourgeois:** Yo busco ser exacta, no escandalosa.

**CM:** Quizá sea que su obra refleja la conciencia de cosas que no se suelen decir. ¿De dónde saca usted esa percepción?

**LB:** El artista ha recibido un don. Esta palabra recurre continuamente. Es el don de estar a gusto con tu subconsciente y confiar en él. Es la capacidad de puentear en un instante lo consciente y acceder directamente a las percepciones más profundas del subconsciente. Es un don porque esa conciencia es útil, te permite conocerte y conocer sobre todo tus limitaciones. Surge de tu incapacidad de vencer los miedos.

Yo tengo mi manera de entender el miedo. Cuando ha entrado usted, por ejemplo, yo he dicho que me encontraba muy tensa. Era porque no tenía ninguna percepción de quién era usted, y eso me hace t-t-t-t (castañeteo de dientes). Ya me entiende, ese ritmo. Después me he dado cuenta —no sé por qué, no tengo que saber por qué— de que no tenía que estar tensa con usted, de que podía relajarme. Tal vez la tensión inicial fuera la expresión del miedo. A mí me da miedo la capacidad depredadora de las personas; tengo miedo de que vengan a devorarme, de que me pidan más de lo que puedo dar. Que quieran cosas de mí me atemoriza. Me inquietaba no saber si iba a poder comunicarme con usted o si usted iba a tener miedo de mí. Tengo miedo de dar miedo a los demás, y cuando veo que alguien me tiene miedo, o veo un miedo en mí misma, me echo yo la culpa, me cargo con la responsabilidad. ¿Qué es antes, la introyección del miedo del otro o la proyección del mío? No lo sé. En un caso como en el otro, yo me atribuyo la responsabilidad. ¡Y estoy harta de que sea así! Es ridículo.

Si un niño le tiene miedo a un perro, se necesita cierto conocimiento para darse cuenta de que el perro te morderá si le tienes miedo. No es fácil para el niño aterrorizado percibir el miedo del perro. Si el niño le tiene cariño al perro, extiende la mano y cancela todos los miedos. Pero la persona que tiene miedo emite un olor. Piense en una mofeta. Para percibir el miedo del perro a través de sus gruñidos, tienes que poseer cierta conciencia de ti mismo. Quizá no sea un don, pero desde luego es una necesidad. Porque si el perro huele el miedo te va a morder. Para evitarlo, te cargas tú con el miedo y comprendes que



tu miedo inconsciente es la razón de que el perro te muerda. Claro está que de un niño no se puede esperar que cargue con su propio miedo. Eso es un signo, o incluso una prueba, de la condición de adulto. El adulto tiene a su servicio el fenómeno de la compasión. La compasión es difícil de lograr y difícil de mantener, pero efectivamente disuelve la dificultad de cargar uno mismo con la culpa. *End of Softness* (Final de la blandura) es cuando cruzas el umbral de la tolerancia y el paisaje desaparece.

**CM:** ¿Así que usted cree en la veracidad como absoluto?

**LB:** No estamos hablando de sinceridad ni moralidad ni absolutos. Estamos hablando de supervivencia y autodefensa. Si no eres sincero, te muerden. Es así. La sinceridad es una estrategia de supervivencia. Si intentas expresarte, engañar está de más. Si no consigues expresarte, te deprimes. Tiene que ver con la realización. Ahora bien, si tu arte se refiere a exorcizar los miedos y la autoexpresión, si tú te convences serás convincente para los demás. Yo no tengo que convencer a nadie de cómo me siento: la prueba está en la obra. Convéncase por la obra.

**CM:** ¿Qué relación hay entre todo eso y la comunicación?

**LB:** La necesidad de expresarse precede a la comunicación, y en un nivel motivacional ni siquiera se refiere al espectador. Si no te gustas a tí mismo, no estás *preparado* para la comunicación. La frustración nace del fracaso en la comunicación. Tienes que asumir tú la responsabilidad de ese fracaso. Si no te comunicas, gritas y vocíferas. Pero volvamos al artista.

Si el artista lo hace bien, si está a gusto con sus fuentes, en su proceso opera una magia. El espectador siente las vibraciones positivas de la obra, iluminada por el artista en contacto con su subconsciente. Habrá comunicación. Si hay magia en el hacer, hay magia en el descubrir. Esperémoslo.

Convencer es un proceso intelectual. Lo repito, si no eres exacto en la representación de tus emociones no eres convincente.

**CM:** Usted escribió una pequeña historia, *He Disappeared into Complete Silence* (*Desapareció en un silencio total*, 1947-2005). ¿El miedo del que habla está relacionado con el silencio?

**LB:** Se refiere a la comunicación. Silencio en este caso significa la negativa a hablar, la negativa del otro. Es un repliegue del otro en el silencio, un repliegue que a mí no me resulta accesible, porque yo me repliego en lo contrario, en una riada de palabras. Cuando estoy en tensión hablo como un torrente. Pero la mayoría de las personas, en América al menos, se repliegan en el silencio. Yo me repliego contando historias para ocultar mi miedo.

**CM:** ¿El silencio no es una incapacidad de hablar?

**LB:** No es una incapacidad, es una negativa a revelarse. Y yo no puedo con eso, porque soy lo contrario. No sé qué hacer. De hecho es una experiencia muy real: desapareció en un

silencio total, y ya no tuve más acceso a él. Él era silencio, y yo ya no pude acceder a él. Había *disparu*.

Por cierto, los estudiantes... yo podría escribir un libro sobre el silencio de los estudiantes. Es un silencio hostil. Los estudiantes van a la escuela de bellas artes para pelearse con el profesor. Eso está muy bien, no lo critico. Pero yo no quiero ser el profesor. Prefiero la reacción del perro: cuando tiene miedo, ladra. Se expresa, y tú haces algo frente al ladrido. Pero yo no tengo manera de llegar al estudiante, nadie la tiene, que se retira al silencio. Yo no sé qué pensar.

**CM:** Pero a veces el silencio puede ser una virtud.

**LB:** Mi pieza *Colonnata*, de 1968, representa a los participantes en las marchas de protesta de los años sesenta: silenciosos, jóvenes, negros. Está hecha a partir de un cubo, con los elementos, treinta o cuarenta, tallados en el mismo bloque que la base. Esos elementos que se apiñan, se juntan, funcionan en términos de estar unidos, en la tradición de protesta por los derechos civiles de Martin Luther King. Son anónimos y son silenciosos. El silencio significa no violencia. Muchas de las obras de esa época tienen connotaciones de la lucha por los derechos civiles.

**CM:** ¿Experimenta usted el silencio de los materiales, su inercia, como otra clase de resistencia? ¿Una especie de sueño profundo que usted tiene que turbar, dando salida a los sueños de los materiales?

**LB:** Yo estoy muy orgullosa, muy satisfecha, de poder turbar ese sueño. Y sí, consigo los sueños de los materiales, aunque no de una manera narrativa, ni de una manera simbólica. ¿Tal vez de una manera inconsciente? Hablar del material dormido es una imagen maravillosa. Es exactamente lo que es, y hay que despertarlo, despertar al material. Ahora bien, la asociación con los sueños: es muy extraño, pero yo no sueño nunca. Pienso, aunque no estoy segura, que mi conexión directa con el subconsciente no se produce a través del sueño sino a través de la vida real. Excepto que me quejo de la tensión terrible de tener ese acceso. Es la supresión de la realidad inmediata.

Los materiales ofrecen distintos silencios, distintas resistencias. Y claro está que es más fácil hablar de sus reacciones que hablar de las reacciones humanas. A veces vemos que la resistencia del material es tal, o que la resistencia de una persona es tal, que sería absolutamente inútil insistir. Entonces pasas página. Hay que saber poner el límite.

**CM:** Para mí su obra tiene la crudeza interactiva de lo erótico. ¿Tiene algo que ver ese sentimiento con su manera de tratar los materiales?

**LB:** No me interesan los materiales en ese sentido. Mi tema es la crudeza de las emociones, el efecto devastador de las emociones que se sufren. Los materiales son mi medio. Están ahí para servirme, no estoy yo ahí para servirles. Yo no estoy ahí para expresar la belleza de la veta de la madera, qué diantres. Eso lo hace todo el mundo. Les vuelve locos la belleza de la piedra. A mí no me interesa la belleza de la piedra. La doy por descontada. Repito: lo que

yo intento expresar es el efecto devastador de las emociones que se sufren. Ése es mi tema. Hablar de crudeza es un eufemismo.

No quiero decir con esto que no respete mis materiales. Pero hay que saber hasta dónde se llega. El yeso, por ejemplo, es una sustancia que “da” mucho al que lo maneja. Viertes yeso, y el yeso va a trabajar, va a fraguar de líquido a sólido, tiene vida propia, independiente del escultor. Mientras que la resistencia de la piedra es total. Todo lo que le hagas se va a ver. Ella no va a dar. No hay nada en la obra final que no le hayas dado tú con el cincel y el mazo. Mientras que el yeso, o el cemento, tiene vida propia. Se mueve, y no te presenta una resistencia sino una especie de diálogo.

**CM:** Yo siempre tengo esa sensación de diálogo en su obra. Es como si sus esculturas estuvieran llenas de una verdadera personalidad interior: se les ha dado un alma. Y hay piezas que realmente parecen escenarios que están pidiendo acción humana, que implican la tensión de la presencia del otro. Creo que de hecho usted las ha animado a veces, en obras cercanas a la *performance*.

**LB:** Sí, en una pieza llamada *The Confrontation* (*La confrontación*), por ejemplo. Tengo aquí algunas fotos. Es una pieza que depende hasta cierto punto del placer que siente el actor. En esta fotografía uno de los actuantes es el historiador del arte Gert Schiff. Está más feliz que un ocho con su disfraz, en parte por la personalidad que le da pero también por el puro placer del exhibicionismo. Se convierte en una persona diferente de Gert Schiff. Tiene otra presencia, otro porte. Las personas de *The Confrontation* no eran actores profesionales; se convertían en actores por las fuertes emociones que les daban mis objetos. Su *performance* tenía más de autoexpresión que de actuación. No había un verdadero guión. (Yo me pregunto si las estrellas del porno se divierten). Éste es un químico que se interesaba por la oxidación de los metales (ino cabe imaginar nada más aburrido!); le gustaba ver a esa gente con sus disfraces. Esta mujer era una conejita del *Playboy* pero le daba vergüenza, y tenía un doctorado en historia del arte. Le gustaba hacer papeles dobles. De este tipo es muy difícil saber cómo se sintió porque no me lo dijo. Este caballero anciano entraba con zapatos altos de charol, y se le ve muy contento. Le envolví en un disfraz de embarazada y, no me pregunte por qué, le gustó mucho.

**CM:** ¿Y esas cosas de látex?

**LB:** Ve usted que muchas de las formas son llenas y firmes, para presentar a una persona joven. Otra era toda arrugada y muy vieja. Así que tenemos la pasión entre joven y viejo. Yo me eduqué partiendo del hecho de que el precio de toda gran pasión es la muerte. Si estudia usted la tragedia griega, estará de acuerdo en que eso es verdad. En la tragedia griega la pasión conduce a la muerte. Roland Barthes lo dice, y yo digo lo mismo. Barthes es importante para mí —le conocí poco antes de que muriera—, pero, como a Gaston Bachelard, le leí pasados los sesenta años. De modo que no se puede decir que influyeran en mí, sino que de pronto se me reveló su existencia.

Barthes tenía una pasión, y el caso es que toda pasión tiene un efecto doble. Si “A” es percibido por “B”, “B” es percibido por “A”. El hecho de que estén enredados no implica

necesariamente una lucha, pero sigue siendo cierto que los dos van a morir. En un complejo de Edipo, o en la historia de Colette *La Fin de Chéri*, es la necesidad que se llama pasión del joven por el más viejo. Es el destino del gigolo, que es un hombre de veinticinco años (no es un gigolo, pobre chico, es simplemente un ser desvalido como todo el mundo), tener esa pasión por la mujer mayor, y cuando la mujer mayor (Dios la bendiga) dice: “Escucha, yo hago lo que puedo, pero comprenderás que yo no puedo hacerlo todo por ti, tú tendrás que hacer algo”, entonces él experimenta el abandono de la madre. La madre está harta, pero el joven no ve en eso una señal de pasión. Él dice: “Ya veo que no me quieres, así que me suicidaré”. ¿Se suicida porque, como el Werther de Goethe, está agotado por el amor? ¿Se suicida porque teme no comer al día siguiente? ¿Se suicida para vengarse de la persona mayor? Nadie lo sabe. Nadie conoce la calidad de los sentimientos. El hecho es que sí se deja morir.

Barthes era el ejemplo contrario, la otra cara de la moneda. A mí me dijo directamente: “Era una tragedia porque yo siempre me enamoraba de mis estudiantes”. Y yo pensé para mí: “Hay que ser tonto”. Pero no dije nada. Me interesó mucho porque era el reverso del síndrome *Chéri*. Era el viejo abandonado por sus “fans”, o sus estudiantes o sus dependientes, es decir sus hijos, y el viejo se deja morir. A nadie le interesa. Ésa es la tragedia de *The Confrontation*. Ambos fenómenos (y los pongo en boca de Colette y de Barthes porque con palabras ajenas es más fácil) me dicen, y es el tema de mi obra, que existe una relación recíproca en una pasión, ya sea la pasión del joven por el profesor o por el padre o por la figura adulta, o, en el otro lado de la polaridad, una pasión como la de Barthes por sus jóvenes estudiantes. Él no podía experimentar que sus estudiantes le querían. Será porque tenía miedo de ser viejo. O tal vez tenía miedo a la muerte, y el miedo a la muerte le impedía sentir que gustaba a sus estudiantes. Era una realidad, pero él no podía percibirla. Es una pena, pero es así.

**CM:** Como si tuviera demasiado presente el hecho de ser viejo.

**LB:** El miedo a ser viejo es como cualquier otro miedo, hay que vencerlo. Porque se basa en una percepción de uno mismo que no es realista. La persona más joven se enamora de una persona mayor, y no ve la edad de esa persona; ve una figura de poder, el poder que reside en el hecho de que la persona mayor puede decir: “Te quiero por la riqueza de tu alma”, o “Te quiero por lo joven que eres”, o “Te quiero porque tú me quieres”, o “Te quiero por un montón de razones”. El hecho de que la persona mayor sea mayor no le importa al adorador más joven. Hay una transfiguración de la persona mayor. Realmente estoy hablando como una niña, ¡es tan obvio! Stendhal lo dijo: la transfiguración de la persona que amas. Así que yo no te quiero porque seas tú, eso es lo triste. No te quiero porque seas tú. Te quiero porque te veo como otra persona. Terrible pero cierto.

Volviendo a cosas palpables: en *The Confrontation* nos vemos frente a esa doble pasión. Una pasión no es un asesinato, porque entra en ella mucho de sentimiento positivo. No se le puede llamar asesinato. Pero es la muerte natural de las personas apasionadas. Como a mí me enseñaron en el colegio, más te vale no dejarte arrastrar por la pasión si quieres seguir vivo y coleando.

Esto era un apólogo moral referente al clima de la pasión y la muerte. Así que todo

alrededor hay esos féretros. Y como estamos circulando en este grupo de actuantes entre los elegidos, o sea personas que son capaces de concebir y experimentar una pasión, estamos circulando dentro de una selección de gente, en este caso del mundo del arte. Críticos, coleccionistas y grandes marchantes, invitados a participar por los fieles amigos míos que me ofrecían el espectáculo. Allí estaba la gente de los museos y estaban los críticos, sentados dentro de su féretro sin saberlo. Ése es el componente de poner trampas, de humor y de burla que está presente en toda mi obra. Esta pieza en particular era una parodia de una relación amorosa.

**CM:** ¿Usted no cree en la relación amorosa?

**LB:** Bueno, si digo que el precio de una relación amorosa es la muerte, en fin, es que salen más bien caras. No se puede uno permitir demasiadas en una vida.

Mire la cara que tengo en esta foto, se me ve muy complacida. Fue cuando apareció Gert Schiff en el esplendor de su disfraz. Yo había conseguido que el hombre mayor pareciera un necio. Se trataba de que el padre resultara ridículo. Ésa era la intención y ése fue el logro. Después me olvidé de todo el asunto.

**CM:** ¿Usted amó a su padre alguna vez?

**LB:** ¡Ah, no, no, no! Me refiero a la figura del padre. Podría ser tu profesor o cualquier hombre mayor. ¿Qué representa el hombre mayor? ¿Sabiduría, tolerancia? No sé. Un hombre mayor es una garantía de estabilidad. Cuando en *The Confrontation* apareció Gert, hubo un estruendo de carcajadas, todo el mundo se desternilló. Es la polaridad de lo trágico y lo hilarante.

**CM:** ¿Obtiene usted la misma sensación de realización en sus otras esculturas?

**LB:** Sí, sí. Excepto que la realización no es una cosa que dure, más bien es la constatación de que *podemos* realizarnos, aunque sea por una fracción de segundo. Ve usted ahí esa sonrisa, realmente fue un triunfo. *Le he pillado*. Luego me hartó, se me olvida todo y tengo que volver a empezar. Tienes que cerciorarte una y otra vez, y todo el tiempo, de que puedes vencer el miedo, o dejar de querer algo, o impresionar a alguien: todas esas cosas, en fin, que te motivan. La realización es efímera, y a renglón seguido te embarcas en otro reto de la misma especie. Es la motivación de continuar el experimento en otra situación. ¿Ganaré esta vez, me llevaré un chasco esta vez? Y así una vez y otra.

La repetición es muy importante también en otro sentido: yo siempre tengo la sensación de que cualquier cosa que diga la tengo que repetir por lo menos seis veces para que se me entienda. Es muy estéril echar la culpa a los demás. Si no se me entiende, el fallo es mío. De modo que tengo que repetir y repetir y repetir. Es así de importante para mí. No me canso nunca de repetir, estoy acostumbrada. Es lo que hago con el miedo: lo asumo y me hago responsable de él. Cada vez que te echas sobre los hombros la responsabilidad de uno de tus miedos, te libras de ese miedo. Adquieres presencia y convicción. Por ejemplo, el propio miedo al amor. El miedo al rechazo, la implicación, la dependencia, el

compromiso, el exceso. Cada uno de los dos afectados siente ese miedo que le paraliza. Se puede llegar a la revelación, es decir, a la propia confesión de amor, si uno de los dos asume la responsabilidad de reconocerlo. “Estoy temblando de miedo, es demasiado para mí.” Entonces el nudo se afloja. Uno se arriesga. Al reconocer su miedo a enamorarse, la dignidad de lo que dijo le da una presencia mucho mayor y generosa.

Yo no puedo hablar sobre la escultura de los demás, sólo sobre la mía. Pero la mía es un proceso que alivia la angustia del miedo, día a día, paso a paso. Yo transformo la angustia en algo definido. Sigue siendo miedo, pero es miedo de algo concreto. Ese paso es considerable, porque es muy difícil hacer frente a una angustia indefinida. Mi padre decía que los pecados pequeños son muy importantes, porque muchos pecados pequeños pueden valer lo que uno grande. Los pequeños los puedes eliminar uno por uno, pero si es un pecado tan enorme que te avasalla, no habrá nada que hacer. Pasa igual con el miedo. Mi obra es una lucha muy concreta contra miedos concretos, uno por uno. Se acerca a una definición, una comprensión y aceptación del miedo.

**CM:** Al reconocer nuestro desvalimiento nos hacemos más grandes.

**LB:** Sí, si retrocedes recuperas fuerza al retroceder, y luego sales más fuerte que antes. *Reculer pour mieux sauter*: los atletas lo conocen.

**CM:** Parece usted estar diciendo que su obra es un proceso de autoconstrucción, que es su manera de edificar y fortalecer su identidad personal. Pero también se ha comparado con una oruga que hila la seda que sale de su boca, su propio ser, que construye su capullo y muere. “El capullo ha agotado al animal. Yo soy el capullo. No tengo yo. Yo soy mi obra” ¿Queda atrás algo?

**LB:** Sí, queda mi persona, aunque a veces se siente como un pajarillo abriéndose paso entre los mayores. La verdad es que yo no tengo percepción de mi persona. Del mismo modo que no puedo percibir directamente qué aspecto tengo, ni lo que la gente piensa de mí. En realidad no estoy segura de que sea tan importante lo que la gente piense de mí. Lo que es importante para mí es lo que yo pienso de ellos. Yo me dirijo, no me dirigen. No miro a los demás en busca de identidad. Intento manipular (en vano), no agradar. En mi arte se trata de provocar a quien yo elijo. Aunque quiera agradar, concordar, responder, seducir, no puedo reconocerlo.

**CM:** Pero su obra es extremadamente seductora.

**LB:** Claro. Al menos eso espero.

Imagine que a su jardín acude con frecuencia un colibrí. Usted le contempla, se hace amiga suya, pero para conseguir que se le pose en la mano tiene un largo camino para llegar hasta él y seducirle. Mi obra es un intento reiterado de seducir a alguien. Si te dejas llevar por el entusiasmo y te lanzas sobre el pájaro —“¡Qué bonito eres, quiero tenerte en la mano!” —, le asustas, ahuyentas al pájaro, ahuyentas a la gente. Es un cortejo. Hay que calmarse, dominar los sentimientos y dejar que el otro se acostumbre a ti poco a poco.

¡Por supuesto, el primer beso es el más difícil! Yo tengo mucha experiencia en el proceso de seducción. Eso es lo que me interesa: cómo seducir a esa persona. Y no estoy hablando de expresarse. ¡Expresarse es lo peor! Es un repliegue sobre uno mismo. Si te expresas caes derrotado automáticamente. Si, en cambio, controlas tu deseo... Mire, esto no es erótico. Es más una manipulación de tus emociones que una manipulación de tu cuerpo. El mecanismo de la seducción: es eso, y yo aún sigo trabajando en ello. No acaba nunca, porque los artistas, siendo enemigos de sí mismos como son, practican sus experimentos sobre diferentes personas. Te seducen, pero el diablo está siempre al acecho, y hay que volver a empezar.

Esa es la verdadera tragedia del artista. Esa es la ironía de todo el asunto, y el porqué de que todo sea una broma cruel. Cuando la cosa prospera, cuando se ha logrado la armonía —y en todos y cada uno de mis objetos ha habido una verdadera realización—, al final de toda esa repetición, de todo ese trabajo, el artista consigue algo que seduce, algo que convence. Y si la seducción se consigue convincentemente, entonces hay sexo. Pero en ese punto el artista mira a otro sitio. Ésa es la tragedia. Todos estos objetos son convincentes, pero tan pronto como se llega al momento del sexo real, hay que volver a empezar desde el principio. *L'artiste est insatiable*. ¿Y de qué se trata? De puro sexo. Así de sencillo.

Don Juan va de una mujer a otra. Y es verdad que las quiere, a cada una. Pero cuando ve en tus ojos que tú le quieres, necesita otro reto. No significa que no sea serio, significa que es insaciable. Y no significa que no te quiera; te quiere. Durante tres minutos.

**CM:** ¿Y usted, quiere a sus esculturas durante más de tres minutos? ¿Qué siente por ellas?

**LB:** Yo quiero a la escultura eternamente, porque la escultura es la *única* cosa que me ofrece un reto. Pero tampoco es suficiente. Si he expresado hoy lo que quería expresar, bien, es verdad durante un minuto, pero después tengo que volver a probarme. Así que empiezo otra.

Por haberme implicado tan a fondo en mis esculturas, para mí son así como sagradas. Les he transferido mi instinto maternal, que es muy fuerte. Jamás las destruiría. Pero por otra parte, una vez que las he hecho, ya no pienso en ellas. Lo que siento por ellas es que no permitiría que se destruyeran o se rompieran. Cuido de ellas.

**CM:** Don Juan, la seducción, la maternidad: una vez más, al hablar de su trabajo, utiliza usted a menudo el lenguaje del cuerpo, de la sexualidad, de las relaciones humanas.

**LB:** Con las emociones existe siempre la reacción física: el latido cardiaco, la respiración, el sudor. El cuerpo siempre participa. Hace un rato he estado mirando una escultura temprana que no veía desde hace mucho tiempo. Las emociones trémulas que sentí al hacerla volvieron. La magia está en la identificación del propio artista con la obra, y esa magia la devuelve a otras personas.

Hacer arte es despertar en un estado de ansia, ansia de descargar resentimiento, ira. No es una progresión lineal; funciona como un reloj; cada día, al llegar a cierto punto del reloj, se repite. Es un cierto ritmo que se produce a diario. Y hacer arte tiene un efecto curativo. Una tensión que sufres desaparece, espectacularmente.

Producir arte es conectar con la fuente de la compulsión, alivia y desinfla la

compulsión. La tensión se acumula por una razón desconocida, y sin embargo se puede explorar. Pensemos en la tapa que salta de una olla a presión y deja salir el vapor, o en la descarga de la tensión sexual. Ansias como ésta, o como el ansia de comer, se pueden resolver si se entiende lo que significan. ¿Se puede prescindir del chocolate, por ejemplo? Quizá el ansia de chocolate esté unida a un recuerdo de un beso que no te dieron; el ansia no se satisfizo y sientes la emoción dolorosa. El arte es el privilegio de conectar con el porqué del ansia. El ansia no se cura, pero se exterioriza, se satisface, y de alguna manera se entiende.

En mi obra yo veo desde el punto de vista del seductor. La posibilidad de ser yo pasivamente seductora ni se me pasa por la cabeza; yo soy el cazador que intenta activamente seducir a otra persona. Por supuesto que el esfuerzo es eternamente vano, pero también se repite eternamente. Yo soy a la vez el seductor desafortunado y el seductor infatigable. El hecho de que yo pudiera parecerle seductora a otra persona ni se me ocurre.

**CM:** En esta relación usted es siempre el miembro activo.

**LB:** El paso de pasivo a activo es la vida misma. Significa la supervivencia a través de tu propia voluntad. Yo no soy la víctima, el otro lo es. Yo estoy viva. Yo desprecio a las víctimas; me niego a hacer el papel de víctima, aun reconociendo que no sé triunfar.

**CM:** Tomemos una escultura en concreto. Yo siempre he visto en su pieza *Rabbit (Conejo)* un autorretrato. ¿Cómo refleja esa obra su rechazo del papel de víctima?

**LB:** Muchas obras empiezan con un papel pasivo. Estar en un papel pasivo es habitar el caos. El caos hay que afrontarlo y ponerlo en orden. Si eres activo organizas el orden. Te sientes mejor y seguro.

Yo estaba trabajando en una escultura pequeña, de unas quince pulgadas de alto. La tenía plantada en el centro de la mesa. Me iba poniendo cada vez más inquieta, nerviosa, aterrorizada. El dolor era físico, y sin embargo estaba también en lo más profundo de la escultura. Lo que iba mal en la escultura era lo que iba mal en mí. Saber qué era lo que iba mal en la escultura me iluminaría. Para efectuar ese traslado de la escultura a la persona hay que sentirse muy suelto, muy abierto, muy humilde. Lo que me vino a la mente fue que la escultura no tenía nada en que apoyarse, ninguna relación con el suelo. La mitad de su ser estaba cercenada por la mesa. Tuve la sensación de que yo también podía estar cortada por la mitad. Fue una identificación intensa, terrorífica, con la escultura. Me sentí cortada en dos. Visualicé la cariátide, o una mujer cortada en dos. Pensé en la hacheta de la cocina, y en el miedo a la hacheta, que me iba a cortar en dos. Tuve una identificación con un animal que había puesto en la olla. Tuve aquella tensión alrededor de la cintura y reviví aquel miedo de niña. Pero no dejaba de pensar: "Tú no eres una cariátide, no eres un animal, no eres pasiva. Eres activa. No dejes que esto te pase. Házselo a otra persona". La compulsión cedió. Reconstruí la escultura desde el suelo.

Añadiré que este tipo de experiencia cansa mucho. La calidad y cantidad de energía que se necesita para ir de lo subconsciente a lo consciente es enorme. Es como el acto sexual: es agotador, pero al final estás en paz, y cansadísimo. La gente que habla después del



acto sexual, dicho sea de paso, no ha tenido realmente una experiencia. No tomó parte o no pudo tomar parte en la experiencia. Si hubiera tenido una liberación, estaría cansado y no intelectualizando.

**CM:** La mujer cortada por la mitad es, supongo, la víctima pasiva.

**LB:** El tema de la mujer cortada por la mitad es un tema del estado pasivo. Me recuerda a aquellas *lavandières* que yo veía en Francia de niña. Cuando lavaban tapices en el río, aquellas muchachas se arrodillaban dentro de unos cajoncitos. No se les veía la parte inferior del cuerpo; era como si estuvieran cortadas por la mitad. A mí eso me producía un placer fantástico, porque era lo que yo quería, cortarlas por la mitad. Quería pasar de lo pasivo a lo activo, ya que me experimentaba a mí misma como cortada por la mitad. Siempre he aplicado esa agresión a mujeres. Ha sido un deseo insatisfecho, por supuesto, pero cada vez que se hace consciente hay una explosión de placer. Sin embargo, la violencia me da vergüenza. El precio de la experiencia placentera de la agresión es sentirte avergonzado.

Un día estaba yo ordenando mi ropa, no trabajando en la escultura. Las blusas que eran más cortas estaban colgadas en un extremo de la barra del armario, y los abrigos que llegan hasta los pies en el otro extremo. De pronto me entró una furia contra las blusas, que parecían truncadas. Me acordé de mi padre mirando una pequeña estola de piel que yo tenía y diciendo: “¿Te has comprado esa chaquetilla de piel? ¿No tenías para el abrigo entero?”. Él la veía como un abrigo truncado. Yo imaginé el abrigo entero que le habría gustado a mi padre. Habría sido largo y suelto. Sentí la estola igual que él: como cosa barata, una manera de ahorrar dinero. La estola era un chaquetón truncado. Me dieron ganas de echarme al brazo toda la hilera de blusas y tirarlas. Es muy irracional, pero yo quería estar entera.

**CM:** ¿Qué relación hay entre esos sentimientos y el dibujo que hizo en 1986 de dos tijeras, una grande y otra pequeña?

**LB:** Ese dibujo trata de un cordón umbilical. La tijera grande es mi madre. Para mí mi madre era muy, muy grande. Mi confianza en ella era total. Lo único que yo quería era ser como ella. Pero yo soy una tijera pequeña, diminuta, aunque exactamente con la misma forma, el mismo todo, y eso me agradaba. Que ella fuera un instrumento de corte monstruoso no me importaba. Me gustaba así como era, muy peligrosa. Mi madre me parecía fuerte. A mis ojos era perfecta. Yo no soy tan buena como era ella, ella era muy diplomática. La mujer casada en Francia tiene que pechar con las queridas de su marido, tiene que ser muy fuerte. Y mi madre lo era. Yo no lo soy, en absoluto.

Yo no habría podido asumir el papel de la mujer francesa, el papel que hizo mi madre frente a su marido. Así que me retiré de Francia y me fabriqué otra persona, una persona que no incluía marido ni queridas. Mi casa era muy diferente de su casa porque mi fortaleza no llegaba a la suya. Yo tengo mi fortaleza, pero no es la de ella. Es otra clase de fortaleza.

**CM:** ¿Y su trabajo? ¿Es más americano que francés?

**LB:** En Francia mi madre era restauradora, reparaba cosas rotas. Yo no hago eso. Yo destruyo las cosas. No puedo seguir la línea recta. Tengo que destruir, reconstruir, destruir otra vez.

Mi ritmo no es el mismo. Mi madre se movía en línea recta; yo voy de un extremo al otro. (Ahí está la oscilación de los *Janos*). Al final hay un centro, pero hay siempre una polaridad entre extremos, arriba y abajo. Ya conoce usted el dicho: “No balancear el barco”. Sin embargo, “balancear” tiene connotaciones de apaciguar. Al final hay un centro, pero hasta que doy con él hay mucho tira y afloja. Es una lucha hasta el final. Sin cuñas, una pieza mía podría volcarse mientras trabajo en ella. Yo no dejo que eso ocurra; hago cuñas y encuentro la presencia estabilizadora. Pero nunca la encuentro permanentemente.

**CM:** ¿Sus padres son monumentos para usted?

**LB:** Son monumentales, sólidos, mis marcos de referencia. Pero yo no soy un monumento para mis hijos. No tengo la menor pretensión de influir en ellos ni educarles. Bastaría que yo dijera “Haz esto” para que hicieran lo contrario. Hay personas que se valen de eso en lo que llaman psicología inversa. Pero es mucho trabajo y yo no voy a gastar el tiempo en decir lo contrario de lo que realmente pienso. Es demasiado trajín, así que renuncio, no intento influir en ellos ni en nadie. Pero si pudiera impartir un curso sería un curso de supervivencia. Sería buenísima en eso. Para mí es posible sobrevivir a través de la escultura. Para usted podría ser en otro papel, quizá como escritora. Para el que esté en la calle con un cuchillo, a punto de ir a parar a la cárcel, podríamos construir un curso de supervivencia que le ayudara a no acabar en la cárcel.

Me interesan los impulsos autodestructivos del artista. El artista quiere fracasar porque quiere ser castigado. Esto hay que entenderlo. Y yo en eso tengo una gran práctica. De alguna manera me las arreglo para echar a perder todo lo que de verdad quiero: por ejemplo, mi relación con los hombres. Pero no voy a echar a perder mi relación con mi trabajo ni conmigo misma. Luchamos contra la depresión, nos transformamos de pasivos en activos. De todo se puede salir. Después de una derrota, por hablar en términos de estrategia, se repliegan las fuerzas para reagruparlas. Eso tiene un significado muy real en psicología. A mí, sin embargo, me falta la estrategia; el que se guarece, el que corre a ponerse a cubierto, no tiene mucho de estrategia. Pero me interesa la supervivencia del día a día.

**CM:** Wittgenstein escribió que cuando se sentía deprimido le apetecía mucho la geometría. ¿Esa observación tendría aplicación a usted como escultora?

**LB:** Sí, yo siento lo mismo. La geometría es algo seguro que nunca puede fallar, una garantía. Ofrece un mundo fiable, un sistema fiable, y un marco de referencia invariable que no te va a traicionar.

**CM:** ¿Aleja el caos?

**LB:** Sí. He dicho que no me interesa el material como tal; me interesa el logro de sacar orden del caos. Sospecho que muchos artistas dirían lo mismo.

**CM:** Pero cuando se adentra en una idea no conoce la salida, ¿no es cierto? Empieza a trabajar en una escultura sin saber cómo saldrá. En cierto modo es aventurarse en el caos.

**LB:** Eso es muy cierto. No hablamos de “planificar” una escultura; hablamos de la necesidad de expresar alguna emoción muy profunda. Entonces hablamos de realización. La realización no tiene que ver con la estrategia. Tiene que ver con un proceso en el que aciertas o fallas, un proceso abierto. Empiezas y no sabes exactamente dónde terminarás. Es el privilegio de la intuición, la confianza en el impulso intuitivo. Yo tengo total confianza en la persona interior; la exterior no me preocupa. Esto no es conocimiento de uno mismo, es confianza en uno mismo. ¡Que puede ser infundada! La confianza en ti mismo no te garantiza el acierto ni el éxito. Pero está ahí. Si yo fracaso en mis intentos de seducción, no importa. El fracaso sólo lo sufro yo.

Una escultura puede fracasar con más facilidad que un dibujo. Realizar la escultura es muy cansado, y el manejo de materiales y herramientas puede ser peligroso. Hay cosas que es preciso destruir y volver a empezar. Pero puedes estar trabajando en el mismo dibujo días enteros, no se agota. Yo jamás me canso de un dibujo. Va cambiando, y a veces me paro y luego empiezo otra vez con el mismo. No se hace mejor, se hace más rico, más complicado. Yo dibujo por la noche, horas y horas, y no me entero de cómo pasa el tiempo. Soy totalmente inconsciente del paso del tiempo.

**CM:** ¿Disfruta con la soledad de eso? ¿Se considera una persona muy privada? Antes ha descrito su ambivalencia de sentimientos ante mi visita.

**LB:** Mi pieza *Articulated Lair* (*Guarida articulada*) se refiere a la búsqueda de escapatoria frente al visitante invasor, temible. Yo sé, por supuesto, que el miedo al visitante temible es un miedo irracional. Así que realmente no es usted la que me aterroriza, Christiane, me aterroriza algo cuyo sitio ocupa usted. Su visita es una repetición de algo que sucedió en el pasado. Usted no me da miedo, es obvio, pero el terror está lo suficientemente presente como para hacerme rehuir su visita. Si rechazo la visita, algo que realmente me apetece mucho, lo único que hago es castigarme. Es muy complicado.

En realidad me gusta que me visite gente muy fuerte. Cuando viene alguien a mi casa, lo que espero (a despecho de la experiencia) es que diga: “Bueno: aquí está la grabadora; ahora usted se encarama a su sillita y vamos a hablar sobre esto, esto y esto”. Pero mi respuesta a ese tipo de alarde de autoridad es decir: “De ninguna manera. Diga usted lo que diga, yo voy a decir que no”. Ése es mi privilegio.

**CM:** Cuando está dentro de *Articulated Lair*, ¿no está en una especie de jaula?

**LB:** No, la guarida es un lugar protegido donde te metes para refugiarte. Y tiene una puerta trasera por donde puedes escapar. De otro modo no sería una guarida. Una guarida no es una trampa.

La idea de la trampa se relaciona con la idea de lo pasivo que se hace activo: algo que estaba quieto e inmóvil cobra vida de pronto, como el fénix. Así que mi forma de estar activa es construir una trampa yo misma: la trampa seductora de mi obra de arte, que, como usted dice, “da alma” a la materia inerte. El miedo a ser atrapado se ha convertido en el deseo de atrapar al otro. En ese sentido yo soy el eterno cazador. La criatura cazada se ha

convertido a su vez en cazadora exitosa. Y sin embargo todavía, siendo exitosa y enérgica y resistente, está siempre llena de energía tratando de volver a atrapar.

**CM:** Usted ha dicho: “Que algo sea privado o público no significa diferencia para mí. Ojalá supiera yo hacer más público lo privado y así perderlo”. ¿Qué significa “privado” para usted? ¿Tiene usted secretos que guardar?

**LB:** Yo soy una mujer sin secretos. Simplemente porque mi vida de cada día es una liquidación del pasado. Siento que si hubiera liquidado el pasado por completo, podría experimentar la realidad de hoy. Nada “privado” es un riesgo. Lo privado debe ser entendido, resuelto, empaquetado y eliminado. No reciclado: es una eliminación, una deposición.

**CM:** Sin embargo, yo he visto en su estudio una pieza, *Trani Episode (Episodio Trani)*, de la que me dijo usted: “Esto es un lugar para mi corazón, un lugar muy secreto”.

**LB:** Yo quiero decir cosas distintas cuando digo “privado” y “privacidad”. Tengo una necesidad intensa de privacidad, un miedo intenso al trato con otras personas. Todo lo que quiero es guarecerme. Para mí es muy difícil tratar con los demás, y preferiría olvidarme de ellos y vivir sin su intervención. Pero eso no tiene nada que ver con lo que estaba diciendo sobre ahondar en lo privado y la exploración del pasado traumático.

**CM:** ¿Se fía usted de los otros?

**LB:** ¡No! ¿Por qué iba a fiarme? ¿Qué pretende decir? Me fío de mí misma al seducir a los otros, pero afortunadamente soy incapaz de lo contrario.

Me enorgullece, en mis relaciones con los demás, que a veces cuando se ponen muy nerviosos yo pueda apaciguarles, a los otros, decirles: “No es tan importante, esperemos hasta mañana”. Si tienes hijos tienes que saber hacer eso; es el papel de la madre. Pero yo no he encontrado nunca a nadie capaz de decírmelo. Si hubiera encontrado una persona así me habría enamorado de esa persona. Pero habría sido una trampa para mí. Si alguien supiera decirme: “Escucha, tranquilízate; tú sabes que te quiero, no hay nada que temer”, significaría que esa persona sería capaz de apaciguarme. Apaciguar al otro es hacerle dependiente.

La experiencia me ha demostrado que si tienes tensiones no gustas. ¡Si quieres que te quieran, por favor no tengas tensiones! En mis ambiciones de seductora llegaba siempre ese final fatal, porque no sabía seducir sin ponerme yo en tensión. Por ser así me alienaba a todos los que habrían podido sentirse atraídos por mí. Pero lo soporto. Ya que me interesa la renuncia, no me faltan cosas a las que renunciar. El problema de la renuncia está realmente en la base de toda mi obra; la incapacidad de confiar en personas que pudieran apaciguar mis tensiones, y que pudieran hacerlo no por ser generosas o “hacer el Schweitzer”; ya sabe, Albert Schweitzer, aquel médico del África Occidental que era tan bueno. Ser un Schweitzer no significa estar enamorado de una persona. Un Schweitzer podrá hacer algo por alguien, pero si realmente quieres a alguien estás dispuesto a abofetearle, a hacerle pedazos. Es una emoción real, una cosa real. Y a mí me interesa la cosa real, es decir, la atracción sexual. Lo demás no cuenta. Lo demás son niñerías.

**CM:** Antes decía usted que confía en sus instintos. ¿No le puede servir en su trato con los demás los mismos instintos que le sirven en su trabajo?

**LB:** Yo sé que mis instintos no se equivocan. Sé que soy fiel a mí misma. Eso lo sé. Mi problema no es ése. Lo mío es lo contrario de un problema de identidad.

Yo no ando buscando identidad. Me sobra identidad. Si no consigo sentirme a gusto con la gente es por lo que soy y por lo que hago. Es lo que motiva.

Ya conoce usted el axioma americano, “No hay nada más exitoso que el éxito”. Yo acepto eso; creo que es verdad. Pero la inversa también es verdad: no hay nada más protector que el anonimato.

Ésa, por cierto, ha sido la historia de mi carrera. Durante muchos años, afortunadamente, mis obras no se vendieron ni por afán de lucro ni por ninguna otra razón. Y yo era muy productiva porque nadie trataba de copiar mi alfabeto. Se conocía porque a lo largo de los años hice algunas exposiciones. Pero no se vendía. Y en América el éxito está en vender. Mi imagen siguió siendo mía, y lo agradezco mucho. Trabajé en paz durante cuarenta años. La producción de mi obra no tenía nada que ver con su venta. Y sigo siendo absolutamente impermeable al mercado, sea negativo o positivo. Ahora es muy triste, y los jóvenes están en esa trampa. Trabajan en algo sólo si tiene éxito. Si no se vende, cambian de estilo. Eso es terrible. Es muy triste.

**CM:** El problema no es sólo financiero, diría yo; tiene que ver con la educación, la enseñanza de la historia del arte. Para algunos artistas jóvenes, el conocimiento de todo lo que les ha precedido inhibe mucho. La búsqueda de la originalidad llega a ser desesperada.

**LB:** A mí la historia del arte no me ayuda. Es una necesidad nula. No es creativa cuando llega al artista. Yo recibí una buena dosis de historia del arte de mi marido; fue una desmitificación maravillosa. Aprendí a estimarla en lo que vale. No es necesaria para un artista, decididamente no es necesaria para mí.

**CM:** La mayoría de los artistas nombrados en la historia del arte son hombres. ¿Qué piensa usted de eso, como mujer artista?

**LB:** El problema de la historia lo tienen ustedes, no yo. Yo estoy en la historia como el pez en el agua. La obra y yo somos parte de la historia, me guste o no. No necesito el empujón de la historia; he hecho historia a mi pesar. Soy otra piedra más en la muralla.

**CM:** ¿Y hay figuras históricas en particular que sean importantes para usted? Me interesan sus lecturas además de su conocimiento del arte.

**LB:** Los poetas dicen más verdad que los prosistas. La mayoría de la gente habla para escucharse. Es obsceno, sobre todo los franceses, tan ingeniosos. — Leer a Sartre es una experiencia. Los escritores que hablan desde la experiencia me interesan: Camus, Sartre, Molière. Muchas cosas ponen a prueba el intelecto pero no acarrear una experiencia. Sólo

la experiencia me interesa, porque es tan dolorosa que tengo que procesarla. — En cuanto a artistas, no estoy aquí para hablar de gente estupenda a la que he conocido. Estoy aquí para hablar de una obra que tiene su *propio* pasado, sus *propias* agonías de parto, su propia posibilidad o imposibilidad de supervivencia. Pero yo diría que soy alumna de Léger. Él realmente me enseñó cosas porque no lo intentó, ya que no hablaba. No era ni verbal ni social. Nos comunicábamos en un nivel silencioso y visual, un nivel subterráneo de “gusta o no gusta”. — Me gusta Francis Bacon. Admiro que sea tan libre. Cuando retuerce a su amante como un pretzel expresa una ambivalencia: pone al hombre en la eternidad, ésa es la parte amorosa; la parte cruel es que no le presenta como un joven dios sino como un pretzel. — Pollock tenía una relación sana con el mundo exterior y consigo mismo. Me gustan Messerschmidt, Soutine, Kokoschka y Gaston Lachaise. Entiendo sus contenidos. Lachaise hizo la misma mujer toda su vida; ya sabe usted que a mí me gusta la repetición en la temática. (Lo formal es otra cuestión.) Los asuntos son universales, pero la manera que tenemos de expresarlos es muy personal. Como dijo Pascal, “El estilo es el hombre”. El estilo no es una cosa consciente; el estilo eres tú. — Picasso era intelectual, demasiada jactancia y siempre demostrando lo inteligente que era. Yo prefiero el patetismo a la jactancia. La escultura de Matisse, como la de De Kooning, es modelado infantil, barro de primaria. Mona y educativa. Duchamp-Villon me gusta; Max Ernst era un sabiondo. Hoy encuentro interesante a Jeff Koons. — Me gusta Giacometti, sobre todo los retratos. La gente que más me gusta se interesa por el retrato, la esencia única, simbólica y reconocible, de una persona. A mí, por otra parte, me interesa el retrato de una relación, cómo se puede retorcer una relación, el efecto que tienen las personas entre sí.

**CM:** ¿Está ahí, en el fondo, el corazón de su obra?

**LB:** Yo tengo el afán de expresar una imagen. Durante más de cincuenta años he estado hablando del mismo tema; así que tengo una coherencia, y lo que me interesa y definiendo furiosamente es mi imagen: mi garabato, mi manera de ver las cosas, mi manera de expresar las cosas. Las emociones que me devastan son emociones universales... Pasamos por las mismas vibraciones. Lo que yo quiero es el fruto prohibido.

[Esta entrevista es una versión editada de conversaciones que tuvieron lugar entre 1986 y 1989 en Nueva York. Se publicó originalmente en Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Zúrich, 1992].

Reservados todos los derechos. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Edita: Fundación Museo Picasso Málaga. Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso, 2015.

© De los textos: sus autores.

© Traducción: María Luisa Balseiro.

Exposición organizada por el Moderna Museet de Estocolmo con la colaboración del Museo Picasso Málaga. Comisaria: Iris Müller-Westermann.

museo**PICASSO**málaga



Agradecimiento especial a:

**HAUSER & WIRTH**

Patrocina:



Colabora:

**INSTITUT  
FRANÇAIS**