



**LOUISE  
BOURGEOIS**  
PETITE MAMAN



MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

## CRÉDITOS

### Consejo Nacional de Bellas Artes

Rafael Tovar y de Teresa

*Presidente*

### Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda

*Directora General*

Magdalena Zavala Bonachea

*Coordinadora Nacional de Artes Visuales*

Miguel Fernández Félix

*Director del Museo del Palacio de Bellas Artes*

Placido Pérez Cué

*Director de Difusión y Relaciones Públicas*

## CRÉDITOS DEL FOLLETO

Philip Larratt-Smith

*Curador de la exposición*

Daniela Matute Vargas

*Coordinación editorial*

Philip Larratt-Smith

*Textos*

Diana Alvarado Casado

*Diseño y formación*

Louise Bourgeois's art, writings and archival material are

© The Easton Foundation / Licensed by VAGA, NY.

All images of Louise Bourgeois's artwork are by Christopher Burke, and provided courtesy of Cheim & Read and Hauser & Wirth, unless otherwise indicated.

Yaiza Santos Domínguez

*Traducción*

Imagen de portada:

Louise Bourgeois

*Couple (Pareja)*, 2001

Fabric, hanging piece

48.3 x 15.2 x 16.5 cm.

Coleccion: The Easton Foundation

*Petite Maman*  
*Ne me quitte pas*  
*Ne m'abandonne pas*  
*J'ai besoin de toi*  
*J'peux rien faire sans toi*

Louise Bourgeois, 2006

Citado de: *Untitled*, 2006; textil, collage  
textil y texto bordado (BOUR-9965).



*Maman (Mamá)*, 1999  
Bronce, acero  
inoxidable y mármol  
Fotografía de  
Adrián Villalobos

*Petite Maman* es la primera exposición en México de la obra de Louise Bourgeois desde 1995-1996. Organizada por el Museo del Palacio de Bellas Artes en colaboración con el Louise Bourgeois Studio y curada por Philip Larratt-Smith, la exhibición consta de setenta y cinco piezas, incluyendo pinturas, obras en papel, dibujos sobre tela y series, esculturas, instalaciones y su escultura monumental exterior *Maman*, instalada en la explanada del Palacio de Bellas Artes. *Petite Maman* presenta una revisión a

profundidad de las últimas obras en tela de la artista, a través del lente psicoanalítico de la relación con su madre.

*Louise Bourgeois. Petite Maman* debe su título a una frase recurrente en sus últimos dibujos en gouache, de formas semejantes a senos. Después de trabajar con una amplia gama de materiales desde los años cuarenta, Bourgeois empezó a incorporar telas de su propia vida —ropa, sábanas, colchas y toallas, todas ellas objetos que habían estado en contacto con su cuerpo— a su arte a mediados de los

años noventa y siguió haciéndolo hasta su muerte, en 2010. Para Bourgeois, esta ropa está cargada psíquicamente y condensa ideas de sexualidad, identidad y feminidad. La ropa también era la clave hacia sus memorias, pues le permitía recuperar emociones del pasado. Tienen el poder de un talismán para reactivar conexiones con gente, lugares y eventos que, de otro modo, tendría perdidos.

A principios de los años noventa, se percibió un cambio en los impulsos que motivaban a Bourgeois. Sus obras anteriores las había realizado bajo la influencia de la relación conflictiva con su padre, pero sus obras tardías en tela reflejan una reorientación psíquica hacia su madre. Los escritos psicoanalíticos dejan claro que Bourgeois sufrió de un estancamiento edípico a largo plazo, activo durante toda su vida. Con el cambio de énfasis de su padre a su madre, los sentimientos de hostilidad, ira, castración y suicidio cedieron a la culpa, la expiación, la reparación y la confesión. Los procesos de cortar, tajar, esculpir y romper fueron reemplazados por las acciones de unir, coser y combinar. El mismo uso de la tela es recuerdo de su madre, restauradora de tapices, y anuncia el predominio de una identificación materna.

Como la gran araña *Maman*, que concibió como una oda a su madre, los últi-

mos trabajos en tela apartan el miedo al abandono que padeció toda la vida. Con estas obras, Bourgeois hacía un llamado a su madre para que la protegiera mientras se enfrentaba a su propia mortalidad inevitable y a una fragilidad física que la hacía cada vez más dependiente de los demás. La suavidad y calidez de estos materiales sugieren un ambiente seguro y cerrado, una cuna o matriz, como si Bourgeois estuviera regresando a sus orígenes. En términos psicoanalíticos, el regreso al vientre materno significa el fin de la individuación que conlleva la muerte.

Louise Bourgeois (1911- 2010) fue una de las artistas más originales e inventivas del siglo xx. Creció en una familia de restauradores de tapices en París. A principios de los años treinta, estudió matemáticas y filosofía en la Sorbona. La muerte temprana de su madre, en 1932, la impulsó hacia las artes visuales, y empezó a asistir a varias escuelas y programas en París, incluyendo el taller de Fernand Léger y l'École du Louvre. En 1938, se casó con el historiador de arte estadounidense Robert Goldwater y se mudó a los Estados Unidos. En Nueva York, se convirtió en miembro fundador de la New York School. En 1951, después de la muerte de su padre, Bourgeois se introdujo al psicoanálisis con el Dr. Henry Lowenfeld, una práctica que

*El tema viene directamente del inconsciente. La perfección formal es la parte importante y muy consciente. La forma tiene que ser absolutamente estricta y pura.*

Citado de "Self-Expression Is Sacred and Fatal: Statements," in Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing For Free Fall* (Switzerland: Ammann Verlag, 1992), 197.



Louise Bourgeois con escultura  
de tela en proceso, 2009  
Foto: © Alex Van Gelder; © The Easton  
Foundation / Autorizado por VAGA, NY

mantuvo hasta 1985. Se volvió ciudadana estadounidense en 1955. La carrera de Bourgeois como artista en Nueva York empezó con exposiciones individuales de pintura en 1945 y 1947, seguidas de tres exposiciones de sus esculturas en madera e instalaciones ambientales en 1949, 1950 y 1953. No volvería a tener una muestra individual de su obra hasta 1964, cuando presentó un corpus innovador de escultura abstracta en yeso y látex en la famosa Stable Gallery de Nueva York. En 1982, Bourgeois se convirtió en la primera mujer en presentar una retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York y, durante 2007, fue el tema de una retrospectiva exhaustiva en la Tate Modern de Londres, la cual viajó al Centre Pompidou de París, el Guggenheim Museum de Nueva York y el Hirshhorn Museum de Washington, D.C.

*Louise Bourgeois. Petite Maman* va acompañada de un catálogo en una edición bilingüe español-inglés. Con una sección a todo color de las obras de la exposición, una introducción y un ensayo interpretativo por el curador, una selección de los escritos de la artista, así como una cronología de su vida y obra, y una bibliografía selecta. Esta relevante publicación definirá y aclarará la importancia de las últimas producciones en tela de Bourgeois dentro del contexto de toda su carrera.

*las enfermedades de la  
feminidad - Tratar de ser  
experta en ropa para  
comprobar que sé todo sobre  
el sexo – la ropa significa sexo  
ajustado + a la medida así  
como el sexo no es una noción  
abstracta sino precisa o más  
bien tangible*

Louise Bourgeois, c. 1965

Hoja suelta: 28.9 x 22.9 cm (11 3/8 x 9 in); LB-0331.

## RETRATOS Y AUTORRETRATOS

*Los problemas son símbolos de un territorio privilegiado al cual muchas personas no tienen acceso. Implica la posibilidad de sublimación. Diría que todo, ir de un día al siguiente, depende de tu habilidad de sublimar, de la cualidad de tu sublimación.*

Citado de Meyer-Thoss,  
197.

Las piezas de poste están entre las primeras obras en tela que produjo Bourgeois. En 1996, pidió a su asistente que trajera toda la ropa de los clósets superiores de su hogar en Chelsea y después procedió a organizarla por color. Más tarde, ese mismo año, seis de las piezas de poste fueron expuestas en la Bienal de São Paulo. Creó estas obras colgando ropa sobre palos que eran proyectados desde diferentes alturas por medio de un eje central. A excepción de algunos vestidos que habían pertenecido a su madre, todas las prendas utilizadas las había llevado ella en diferentes etapas de su vida, desde la niñez hasta la vejez. Por lo tanto, las piezas de poste en realidad son una serie de autorretratos compuestos (los huesos que utilizó algunas veces como ganchos añaden una nota macabra). Para Bourgeois, quien dijo que sus memorias eran sus documentos, estas prendas forman otra especie de diario. Girando en torno a los temas de memoria, identidad y sexualidad, las piezas de poste marcan el inicio de la canibalización realizada por Bourgeois

a textiles de su pasado, el uso de objetos encontrados y una identificación poderosa con su madre.

Sumado a sus "Cells" (Celdas) más grandes, muchas de las cuales fueron concebidas originalmente como ambientes en los cuales el espectador podría entrar, Bourgeois hizo una serie de "Celdas" más pequeñas que llamó "Portraits" (Retratos). Mientras sus otras obras en tela estaban compuestas sobre todo por torsos y partes del cuerpo, los "Retratos" se concentraban en la cabeza, la parte más expresiva del cuerpo y base de la identidad. En *Cell XXVIII (Portrait)*, cinco cabezas en tela azul se suspenden boca abajo desde el techo de la celda. El número cinco tenía un significado simbólico para Bourgeois: criada en una familia de cinco en Francia, ella formó después una familia de cinco con su esposo Robert Goldwater en Nueva York. Colgadas desde diferentes niveles, las cinco cabezas están solas pero acompañadas, aisladas pero inmersas en un diálogo interminable. En *Cell XX (Portrait)*, esta noción de diálogo está concentrada, con dos cabezas de tela,



una frente a la otra, en la intensidad de una confrontación. Bourgeois, quien había estudiado matemáticas en la Sorbona de París, dijo alguna vez que su forma geométrica favorita era la elipsis, ya que tenía dos centros, y siempre mantuvo que el “ser” sólo podía ser definido en relación al Otro (el padre, el esposo, el hijo, el analista —y el dúo madre-hijo—). *Cell XXI (Portrait)* contiene una forma orgánica irreal compuesta de una fusión de características masculinas y femeninas. Los hermosos colores y texturas variadas de las telas contrastan con la rareza de su forma, que se parece a un cadáver animal o un nido.



*Sin título*, 1996  
Ropa, hueso, caucho y acero  
300.4 x 208.3 x 195.6 cm  
Colección: The Easton Foundation

*La solución de un tormento; tienes que empezar en algún lugar: el color azul, el daño es reparable. No puedo tirarlo porque no quiero ponerlo en el incinerador. Vale la pena salvarlo. He repasado esto cientos de veces + cualquier pieza de tapicería vale la pena (no guardar, atesorar) resultado: montañas de ropa que no se puede usar, enterradas bajo ropa rasgada. No puedo renunciar al pasado. No puedo y no quiero. imitación + homenaje a la madre.*

Louise Bourgeois, 1994

Entrada de diario, 6 de junio, 1994.

## CELL (*BLACK DAYS*), 2006

En 1990, Bourgeois empezó su serie “Cells” (Celdas) —escenarios arquitectónicos adornados con objetos que había creado, así como objetos que le pertenecían a ella—. Las “Celdas” exploran los temas de la memoria, la arquitectura, los cinco sentidos y las diferentes variaciones del dolor —emocional, físico y psicológico—. Este corpus de obra coincide casi a la perfección con el retorno a la madre en la obra de Bourgeois, que comienza en 1990 con *Articulated Lair* y continúa en 1993 con las primeras “Celdas”, *Red Room (Parents)* y *Red Room (Child)*, que re-escenifican su propio romance familiar perdurable —el estancamiento edípico con sus padres— así como el concepto freudiano de escena primaria. Bourgeois continuó haciendo “Celdas” hasta su muerte en 2010.

El subtítulo de esta “Celda” se refiere a una frase que le gustaba mucho a Bourgeois: “días rosas y días azules”. Los días rosas eran días felices, cuando la artista era productiva y se sentía positiva y optimista, mientras que los días azules eran días tristes, en los cuales no podía trabajar o se sentía de mal humor. Los días negros eran días de depresión y luto, en

los que se sentía incapaz de relacionarse con el mundo que la rodeaba. *Cell (Black Days)* está centrada en una forma fálica lúgubre que consiste en una figura con un vestido negro, flanqueada a cada lado por dos esferas de mármol negro. El vestido rojo que está colgado cerca de ésta es un símbolo de sexualidad, pasión y celos. La ecuación de sexo y muerte es lo que le otorga tensión a la obra.

*Cell (Black Days)*  
(*Celda [Días negros]*), 2006  
Acero, tela, mármol,  
vidrio, caucho, hilo y  
madera  
304.8 x 397.5 x 299.7 cm  
Colección The Easton  
Foundation.





*Spider (Araña)*, 1997  
Acero, tapicería, madera, vidrio,  
tela, caucho, plata, oro y hueso  
449.6 x 665.5 x 518.2 cm  
Colección: The Easton Foundation

## SPIDER, 1997

Bourgeois concibió sus esculturas de arañas como un homenaje a su madre, quien fue “prudente, astuta, paciente, tranquilizadora, razonable, delicada, sutil, indispensable, ordenada y útil como una araña”. Aquí, la representación expresiva del cuerpo de la araña se equilibra por la forma geométrica de la jaula, que también representa la red de la araña. La fusión de la forma orgánica con el espacio arquitectónico nos recuerda a sus pinturas tempranas *Femme Maison*, que retratan una figura femenina cuya cabeza ha sido reemplazada por una casa. La forma híbrida que resulta aquí es igualmente ambigua: ¿la araña protege a la forma arquitectónica o se la traga?, ¿la jaula es un refugio o una prisión?

La misma “Cell” (Celda) está decorada con objetos de la propia vida de la artista, lo cual le da a la obra una dimensión autobiográfica poderosa y un sentido vívido de la realidad. Las secciones de tapicería evocan el negocio familiar de restauración de tapices, y, en particular, a su madre, que estaba a cargo del taller en Choisy y que a su vez era tintorera y tejedora (de ahí su transfiguración posterior como araña). El estado fragmentado de estos textiles comunica la necesidad psíquica de reparación que tenía Bourgeois. *Spider* también

incluye otros objetos encontrados, que incluyen un reloj y un relicario —ambos, marcadores del tiempo— y una botella de su perfume favorito, Shalimar (como buena proustiana, Bourgeois creía que las impresiones sensoriales tenían el poder de darle vida al pasado). La silla al centro de la “Celda” sugiere el sillón del analista y el confesionario católico, pero también expresa un deseo de volver al vientre materno, aquí representado por la jaula-contenedor que se extiende hacia abajo desde la parte inferior de la araña/madre.

Como con todas las “Cells” (Celdas), *Spider* captura la naturaleza contradictoria y conflictiva de la relación de la artista con el pasado. Bourgeois deseaba ser libre del extraordinario peso del pasado para poder vivir realmente en el presente. Al mismo tiempo, quería aferrarse al pasado, ya que es el depositario de la gente y los lugares que le importan. Bourgeois necesitaba trazar la etiología de su neurosis hacia sus orígenes para comprender las raíces de su trauma; sin embargo, el pasado tiene el potencial de irrumpir en el presente, afectando y dañando sus relaciones. Entonces, también, existe el riesgo de que la persona que está demasiado obsesionada con el pasado no logre sobrevivir.

*Mi madre se sentaba afuera en el sol y reparaba un tapiz o un petit point. Realmente le encantaba. Esta sensación de reparación está muy dentro de mí. Rompo todo lo que toco porque soy violenta. Destruyo amistades, mi amor; mis hijos. La gente no lo sospecharía generalmente, pero la crueldad está ahí en la obra. Rompo cosas porque tengo miedo y paso el tiempo reparando. Soy una sádica porque tengo miedo. Y sin embargo, las reconciliaciones entre la gente nunca se mantienen en realidad.*

Citado de Meyer-Thoss,  
187.

## PERSONAJES



*Sin título*, 1947-1949  
Bronce, pintura blanca y azul y acero inoxidable  
173.4 x 30.5 x 30.5 cm  
Colección: The Easton Foundation

Bourgeois empezó a hacer sus esculturas de “Personajes” (Personajes) a mediados de los años cuarenta. Estos monolitos verticales los esculpía originalmente en madera y después los pintaba (más tarde, Bourgeois haría esculturas de bronce con estas obras). Con títulos que a veces son poéticos y hasta enigmáticos —*Dagger Child*, *Persistent Antagonism*— y a veces descriptivos —*Pregnant Woman*—, se crearon como sustitutos simbólicos de personas que fueron importantes para Bourgeois y también como representaciones simbólicas de sus relaciones con estas personas. Estas formas precarias tenían tanto peso en la parte superior que debían ser atornilladas directamente al piso para no caerse. Estaban literalmente tiesos de miedo, como la misma Bourgeois. Originalmente, ella colocó los “Personajes” en una instalación ambiental y declaró que quería que el visitante pudiera moverse entre ellos como si se encontrara en un coctel.

En abril de 1951 su padre, Louis, murió, precipitando una crisis que culminó en su introducción al psicoanálisis en 1952 con el Dr. Henry Lowenfeld, un freudiano clásico que había emigrado de

los Estados Unidos el mismo año que Bourgeois. Conforme su análisis le revelaba las fuerzas generativas que yacían detrás de su propio arte, se daba cuenta de que sus "Personajes" también eran símbolos fálicos, mecanismos de defensa frágiles que intentaban alejar su miedo al abandono.

Bourgeois tuvo tres exposiciones de los "Personajes" en la Peridot Gallery de Nueva York (1949, 1950 y 1953). Las obras fueron bien recibidas, pero no fueron reconocidas como una contribución importante a la New York School hasta medio siglo después. Continuó haciéndolas hasta alrededor de 1954. Los siguientes "Personajes" consistieron en múltiples elementos segmentados o apilados, organizados en un eje central, por ejemplo *Untitled* (1954). El apilamiento y el montaje son actividades constructivas con trasfondos terapéuticos y, a la vez, representaciones de su proceso de análisis, donde el paciente es alentado a derribar sus resistencias y defensas para poder encontrar la raíz del trauma. Desde el punto de vista de la historia del arte, la repetición de elementos casi idénticos dentro de una misma forma geométrica se adelanta al minimalismo por casi una década.

Bourgeois volvió a la forma de apilamiento en sus años tardíos, con una serie de columnas cónicas de recuadros de tela, obtenidos de sus propios textiles. Obras como *Untitled* (2000) y *Untitled* (2001) recapitulan la fusión de la abstracción geométrica con la representación simbólica del cuerpo humano. Sin embargo, mientras los primeros "Personajes" nacieron de gestos de cortar y romper, las siguientes formas apiladas las hizo cosiendo y uniendo, acciones positivas que demuestran su necesidad de paz y reparación, y le permiten representar una identificación maternal hacia su madre, la costurera.



Fotografía de la instalación de Louise Bourgeois en la Peridot Gallery en Nueva York en 1950. Foto: Aaron Siskind © The Easton Foundation

Bourgeois se percataba inconscientemente de su propia mortalidad. Cuando empezó a realizar obras en tela, ya era octogenaria. El contenido y significado de las obras que hizo con este material son complejos y tienen varias capas. Las piezas acomodadas en esta habitación giran en torno a la casa, la cama amigable, la familia, el vientre materno, la pareja inseparable y la madre buena/seno. Psicológicamente, Bourgeois necesitaba sentir que había sido una buena madre y una buena esposa; que vino de una familia feliz y había criado una familia feliz propia; y que sus tres hijos la amaban. Como declaró la artista, toda su producción es una disculpa —por rebelarse bajo el signo de su padre, por su

rivalidad edípica y repudiada contra su madre, por los problemas que le causó a su esposo e hijos.

A través de las acciones simbólicas de coser y unir, que utilizó para hacer estas esculturas, ella estaba imitando las mismas actividades que había realizado su madre. En su vejez, Bourgeois —quien de adolescente cuidó a su madre, enferma de gripe española— estaba buscando una madre que la cuidara a ella. Su impulso por reparar el cuerpo materno (que podría ser representado por los torsos de tela) también es una lucha por mantener en una pieza a su propio cuerpo deteriorado. Tanto la ropa como las sábanas y las toallas son materiales suaves que evocan el ambiente protector de la cuna y, antes de ésta, el vientre materno. En sus últimos años, Bourgeois cantaba canciones infantiles y de cuna mientras trabajaba. El hilo de sus esculturas en tela es una especie de cordón umbilical con el cual ella, de manera simbólica, se vuelve a unir con su madre. La relación madre-hijo es la pareja primordial, el estado de unión perfecto en el cual todas las necesidades son satisfechas. Sin embargo, hablando psicoanalíticamente, el regreso al vientre, el origen de la vida, no es más que un símbolo de inevitabilidad y proximidad de la muerte.

*Seven in Bed*  
(*Siete en cama*), 2001  
Tela y acero inoxidable  
29.2 x 53.3 x 53.3 cm  
Colección: The Easton  
Foundation





*Siguiendo la tendencia veraniega ayer  
hubo un tangible y positivo retorno a la  
madre. ayer en mi escultura hice dibujos  
de pechos apretados unos contra otros;  
había una doble actitud [sic] ser como una  
madre y ser querida por una madre.  
el énfasis estaba en el botón. Fruncir  
los labios y empujar todo el cuerpo para  
fruncir los labios como besando chupando  
toda la persona se convierte en un pecho  
que se empuja a sí mismo para darse*

Louise Bourgeois, c. 1959

Hoja suelta: 27.9 x 21.6 cm (11 x 8 1/2 in); LB-0464.

## OBRAS DE LOS AÑOS SESENTA



*Lair (Guarida)*, 1963  
Látex  
24.1 x 42.5 x 36.5 cm  
Colección: The Easton  
Foundation

En 1964, después de un vacío de casi diez años, Bourgeois expuso un corpus de obras enteramente nuevo en la Stable Gallery de Nueva York. Estas obras abstractas en yeso y látex fueron un alejamiento de los "Personajes" (Personajes), esculpidos de forma más figurativa.

Lucy Lippard incluyó varias de estas esculturales seminales, junto con obras de Bruce Nauman y Eva Hesse en su exposición histórica de 1966 *Eccentric*

*Abstraction*, en la Fischbach Gallery de Nueva York, adelantándose al auge del postminimalismo y situando a Bourgeois como una pionera.

La forma y apariencia de estas obras es variable: amorfa, laberíntica, espiral y encarnada. Algunas de estas esculturas suaves, con bolsillos empotrados y pliegues interiores, expresaban el retraimiento de Bourgeois hacia su interior y reflejaban su larga inmersión en el psicoanálisis.

Llamó a varias de ellas “guaridas” porque tenían su origen en una necesidad de retirarse y encontrar un refugio. La forma espiral fue una de las formas favoritas de Bourgeois: *Labyrinthine Tower* gira sobre sí misma al tiempo que se eleva, mientras que la forma en espiral de látex *Lair* tiene trasfondos escatológicos. Con estas obras, Bourgeois estaba haciendo representaciones de estados internos, tanto corporales como psicológicos.

Estas obras abstractas gradualmente dieron paso a fragmentos más explícitos del cuerpo, objetos parciales y sexuales que se fusionaban con opuestos binarios dentro de un entero híbrido.

El título de *Fillette*, que en francés significa “niña pequeña”, se sostiene en tensión con la forma fálica, aunque los testículos también representan pechos y el prepucio debe recordar el uniforme escolar utilizado por las niñas pequeñas en Francia. En *Le Trani Episode*, dos formas alargadas parecidas a pechos están colocadas juntas. La pieza está hueca y Bourgeois siempre sostuvo que contenía un secreto, aunque se negaba a revelar cuál era.

*Janus Fleuri* era la favorita de Bourgeois de entre todas sus obras, tal vez porque encarnaba de manera casi perfecta y expresaba su propio estancamiento edípico. El par de falos mirando hacia afuera se



unen en una costura central que se asemeja a una vagina, aunque los falos también podrían ser percibidos como pechos o rodillas. Al colgar esta pieza, Bourgeois la volvió tanto segura (porque está fuera de alcance) como frágil (porque cuelga de un solo punto); también se aseguró de que fuera capaz de voltearse y presentar una cara distinta, que era susceptible a nuevas configuraciones y perspectivas. Padre y madre, masculino y femenino, pasivo y activo, consciente e inconsciente están perfectamente integrados en esta obra misteriosa. Como Bourgeois dijo de manera astuta alguna vez: “es quizá un autorretrato —uno de muchos”.

*Janus fleuri*  
(*Janus florido*), 1968  
Bronce, pátina dorada,  
pieza colgante  
25.7 x 31.8 x 21.3 cm  
Colección: The Easton  
Foundation

*necesitas una madre –  
entiendo pero me niego a ser  
tu madre porque  
Yo misma necesito una madre*

Louise Bourgeois, c. 1975

Entrada de diario, 16 de marzo, 1975.

En 2007, Bourgeois empezó a realizar una serie de dibujos en gouache rojo que giran en torno a la maternidad, el embarazo, el parto, la unidad familiar y los ciclos de la vida. Para Bourgeois, el rojo era el color de la violencia, los celos y la intensidad emocional. Bourgeois muchas veces trabajó “mojado sobre mojado”, lo cual significa que sus primeras pinceladas no se secaban antes de seguir trabajando. Este método nos sugiere una disposición a ceder el control y permitir que la suerte y el destino jueguen su papel en formar el resultado final. Conforme envejecía y se volvía más dependiente de los demás, Bourgeois se veía a sí misma en la posición del niño vulnerable que necesita a una buena madre (muchas veces representada aquí por un objeto parcial: el seno bueno y proveedor de leche). Hablando psicoanalíticamente, esta iconografía de la relación madre-hijo en distintas etapas (inseminación, gestación, parto) podría ser leída como un mecanismo de defensa contra los sentimientos de estar incompleto, de vacío y de castración. Las obras de la serie “Echo” de Bourgeois son reminiscencia de los “Personajes” (Personajes) de finales de los años cua-



*The Feeding (La alimentación), 2007*  
Gouache sobre papel  
59.7 x 45.7 cm  
Colección: The Easton Foundation

renta y principio de los cincuenta, con su compleja fusión de orgánico e inorgánico, arquitectura y figura humana. Pero donde los “Personajes” son marcadamente fálicos, las obras de la serie “Echo”, con sus pliegues y volúmenes, son más suaves, de un carácter mucho más femenino. Bourgeois realizó estas obras estirando su ropa para hacer bronce, que luego pintó de un blanco fantasmal.

En 2009, Bourgeois hizo cuatro obras de vitrinas de madera. *Untitled* presenta tres formas verticales que podrían representar la estructura tripartita de la psique que Freud adelantó en *Más allá del principio del placer* (1920). El elemento de la izquierda representa el Ello, la

base de la fantasía, la irracionalidad y los impulsos. La forma de lágrima en caucho negro está tachonada con agujas, con hilos delgados que la conectan a carretes de hilo multicolor. El elemento de la derecha –que representa el superyó, el agente de autoridad interna y de control– está apilado con costales, creando una forma biomórfica que expresa la idea de un crecimiento ordenado.

El elemento en medio representa al Yo, el agente de los instintos vitales, las tareas constructivas, que están representadas por los elementos de tela amontonados, como un símbolo de racionalidad y orden. Como siempre, el Yo ocupa una posición intermedia entre el Ello y el Superyó.

*Ode à l'oubli* consiste en treinta y cinco dibujos abstractos de tela, hechos con ropa y pañuelos que pertenecieron a Bourgeois y sus familiares cercanos. La serie expresa el deseo simultáneo de olvidar y aferrarse al pasado. Bourgeois deseaba *faire le vide*, es decir, empezar de cero. Sin embargo, el pasado y en especial su niñez estuvieron llenos de “magia, misterio y drama” para Bourgeois. El retorno de lo reprimido, de los deseos inconscientes, fantasías e impulsos destructivos es inevitable.

*Ode à l'oubli*

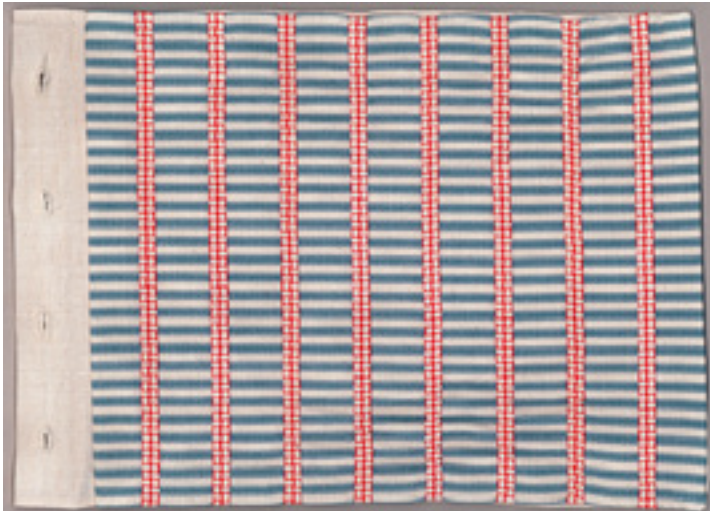
(*Oda al olvido*), 2004

Tela y libro de litografías

a color, 36 páginas

27.3 x 33.7 x 5.1 cm

Cortesía: Cheim & Read  
and Hauser & Wirth



*Un deseo feroz de independencia está presente en toda la obra. Está en todas las figuras... una determinación por sobrevivir en cualquier nivel frágil que puedas alcanzar.*

Louise Bourgeois, 1982

Citado de Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 1982), 79.

Las cabezas de tela de Bourgeois forman un subconjunto dentro de las últimas esculturas de tela como un todo. Como sus "Portrait Cells" (Celdas Retrato), estas obras aíslan la parte más expresiva del cuerpo para dar un retrato de un estado psicológico específico o una relación emocional. En *Cinq*, cinco cabezas cuelgan boca abajo desde un solo punto. Están unidas por un hilo en común en estado precario. La obra ex-

presa una verdad contradictoria sobre los lazos familiares: son tanto frágiles y fáciles de romper como fundamentales. Reflexionando sobre su propia familia en una etapa avanzada de la vida, Bourgeois quiso ver estos lazos como eternos e irrompibles. Un miedo de aislamiento y abandono está expresado en la boca abierta de la única cabeza en *Rejection*, hecha con toallas viejas.

La incorporación de objetos encontrados a sus figuras de tela es un desarrollo tardío en este corpus de obras. Estos objetos sirven para simbolizar el estado emocional de sus figuras. La figura masculina en tela negra con la muleta expresa la idea de estar herido y enfermo, pero también determinado a sobrevivir y soportar. Ocasionalmente, Bourgeois le daba un nuevo uso a utensilios de cocina como material para estas esculturas: el dispositivo de ventosas para huevos en *Untitled* o el cuchillo en *Femme Couteau*. Al igual que con su ropa, estos objetos banales tienen una especificidad que los une a la vida de Bourgeois, aunque también apuntan sugerentemente hacia la esfera doméstica como la base de los traumas que la afligen.



*Rejection*  
(Rechazo), 2001  
Tela, acero y plomo  
63.5 x 33 x 30.5 cm  
Colección: John Cheim



Los padres de Bourgeois tenían un negocio de restauración de tapices en Choisy; su padre administraba la galería en St. Germain-des-Près, mientras su madre supervisaba un taller de costureras que reparaban los tapices dañados que llegaban al negocio. Los tapices solían ser decorados con narrativas mitológicas o fábulas. De niña, Bourgeois trabajaba muchas veces bajo el cuidado de su madre, dibujando los pies faltantes para algunas figuras en los tapices, mientras recortaba prudentemente los genitales de otras (una concesión al puritanismo de sus clientes estadounidenses). La presencia de elementos de los tapices en las esculturas de tela que realizaría después apunta a los orígenes de los eventos de su niñez temprana.

La pieza central de esta exhibición es la pequeña "Cell" (Celda) titulada *Lady in Waiting*. Bourgeois utilizaba este término para describirse a sí misma y tenía varios significados para ella: que nunca había vivido realmente, que estaba atorada en el pasado, que estaba esperando que llegara alguien para rescatarla. La "Celda" es alta y angosta, lo que insinúa una existencia encerrada y claustrofóbica (así como un confesionario católico). Hilos finamente tejidos se extienden de la boca de la



*Lady in Waiting*  
(*Dama de compañía*), 2003  
Tapicería, hilo, acero  
inoxidable, acero,  
madera y vidrio  
208.3 x 110.5 x 147.3 cm  
Colección: The Easton  
Foundation

diminuta mujer araña a cinco carretes frente al alféizar de la ventana. La mujer araña está hecha de tela de tapiz con el mismo patrón que la silla en la cual está sentada. Prácticamente desaparece dentro de ésta, como si se estuviera encogiendo ante la ansiedad de esperar algo o alguien que nunca llega. Realizado en una edad en la que la misma Bourgeois se estaba volviendo frágil, éste es un retrato —quizá un autorretrato— de la dependencia extrema de los otros.

*Couple IV*  
(*Pareja IV*), 1997  
Tela, piel, acero  
inoxidable y plástico  
50.8 x 165.1 x 77.5 cm  
Colección: The Easton  
Foundation



En 1996, Bourgeois expuso cuatro esculturas en tela negra en la torre de la iglesia de St. Pancras en Londres. Dos constaban de figuras solitarias, dos de parejas aferradas entre sí; tres de estas obras fueron colgadas de las vigas, y una cuarta yacía sobre el piso. Con la torre de una iglesia como escenario, en medio de los mecanismos internos del reloj, este conjunto lúgubre cobraba la

aparición de un calabozo o cámara de tortura.

Bourgeois se veía a sí misma como una sobreviviente y la prótesis que le fue colocada a una de las figuras puede indicar que está incompleta o dañada. A pesar de esta discapacidad, las dos figuras logran aferrarse una a la otra y permanecer juntas, alejando el fuerte miedo de la artista a la separación y el abandono.

*Alain se rehusó a nacer, a  
estar solo, a ser separado, a ser  
independiente. El cortador del  
cordón umbilical*

Louise Bourgeois, c. 1986

Hoja suelta: 27.9 x 21.6 cm (11 x 8 1/2 in); LB-0050.

## *Il Était Réticent, mais Je l'ai Révélé.*

Título de una serie de 82 dibujos, 2003 (BOUR-7445).

*El tema del dolor es el negocio en el que estoy. Darle significado y forma a la frustración y el sufrimiento. Lo que le sucede a mi cuerpo tiene que recibir un aspecto formal. Así que puedes decir que el dolor es el precio del formalismo.*

Citado de Meyer-Thoss,  
189.

*The Reticent Child* (*El hijo reticente*) se refiere al hijo más joven de Bourgeois, Alain, quien tardó en nacer (y quien más tarde se alejó de la situación familiar, que a veces era difícil). En esta mesa se presentan las diferentes etapas de este evento traumático, desde el embarazo y el parto hasta la angustia de la madre y el aislamiento del hijo. El espejo cóncavo que la artista utilizó como fondo transmite reflejos distorsionados de las figuras en mármol y tela rosa, como diciendo que la perspectiva de alguien sobre este evento depende de dónde está parado y que la memoria misma es inherentemente inestable.

*The Family* (la familia) es una serie de nueve dibujos en gouache. Cada gouache presenta una variación ligera de la misma escena: la figura de una madre embarazada unida en coito con una figura paterna. Las cinco unidades que la madre carga alrededor de su cuello representan los cinco miembros de la familia. Aquí, Bourgeois funde distintos momentos temporales —penetración, embarazo y

maternidad— en una sola imagen congelada, aislando e identificando los eventos más importantes en su vida como madre.



*The Reticent Child* (*El niño reticente*) detalle, 2003  
Tela, mármol, acero inoxidable y aluminio:  
seis elementos  
182.9 x 284.5 x 91.4 cm  
Colección: The Easton Foundation

*En la vida real, me  
identifico con la víctima  
en mi arte soy la asesina*

Louise Bourgeois, 1992

Entrada de diario, 30 de abril, 1992.



GRUPOHABITA



NewStar  
MEXICO

PARNITÁ



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

mpba.informes@inba.gob.mx


Tel: 51 30 09 00 ext. 2614 y 2616


 Bellas Artes INBA Oficial

 @bellasartessinba

 bellasartesmex

 museodelpalaciodebellasartes

 @mbellasartes

 www.museopalaciodebellasartes.gob.mx