

# Louise Bourgeois. Cell

## RELER A COLECCIÓN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA  
30 xuño / 2 outubro 2016

Dobre Espazo

*Reler a colección* é un proxecto de revisión e contextualización da colección do centro, que se articula a través de catro propostas expositivas, nas que se desenvolven temáticas diferentes e que incorporan diálogos cruzados con outras coleccións tanto públicas como privadas vinculadas co CGAC e con Galicia.

A exposición *Louise Bourgeois. Cell* preséntase como un caso de estudo sobre o coleccionismo institucional en España. A finais dos anos noventa, o Centro Andaluz de Arte Contemporáneo adquiriu unha obra da artista franco-norteamericana Louise Bourgeois por 100 millóns de pesetas que se pagaron en dúas cotas (sen intereses). Esta compra xerou un agrio debate na prensa sevillana, pero sobre todo no medio artístico andaluz. Ao cabo de poucos anos a obra incrementou o seu prezo de mercado de maneira exponencial e hoxe constitúe un exemplo único e visionario de coleccionismo no panorama museístico español. En Galicia, a Fundación Jove, que ten na súa colección unha peza de fundición desta mesma artista, constitúe tamén nese sentido un exemplo singular. Unha colección que signifique un incremento patrimonial público só pode consolidarse mediante un orzamento adecuado.

### DE COMO A VIDA DECIDE NA ARTE. A PROPÓSITO DA EXPOSICIÓN DE LOUISE BOURGEOIS EN SEVILLA

Para entender o sentido do traballo de Louise Bourgeois é indispensable coñecer a historia da súa primeira existencia. Pocos casos existen na arte onde a contorna e as circunstancias da primeira etapa dunha vida influíran de maneira tan decisiva no desenvolvemento dunha obra.

Louise Bourgeois nace en París o día de Nadal de 1911, sendo a segunda de tres fillos dun matrimonio que posuía un establecemento de labores de tapizaría artística. Posteriormente o devandito negocio



*Releer la colección* es un proyecto de revisión y contextualización de la colección del centro, que articula a través de cuatro propuestas expositivas, en las que se desarrollan temáticas diferentes y que incorporan diálogos cruzados con otras colecciones tanto públicas como privadas vinculadas con el CGAC y con Galicia.

Esta exposición se plantea como un caso de estudio sobre el coleccionismo institucional en España. A finales de los años noventa, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo adquirió una obra de la artista franco-norteamericana Louise Bourgeois por 100 millones de pesetas que se pagaron en dos cuotas (sin intereses). Esta compra generó un agrio debate en la prensa sevillana, pero sobre todo en el medio artístico andaluz. Al cabo de pocos años la obra incrementó su precio de mercado de manera exponencial y hoy constituye un ejemplo único y visionario de coleccionismo en el panorama museístico español. En Galicia, la Fundación Jove, que tiene en su colección una pieza de fundición de esta misma artista, constituye también en ese sentido un ejemplo singular. Una colección que signifique un incremento patrimonial público solo puede consolidarse mediante un presupuesto adecuado.

### DE CÓMO LA VIDA DECIDE EN EL ARTE. A PROPÓSITO DE LA EXPOSICIÓN DE LOUISE BOURGEOIS EN SEVILLA

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

Louise Bourgeois nace en París el día de Navidad de 1911, siendo la segunda de tres hijos de un matrimonio que poseía un establecimiento de labores de tapicería artística. Posteriormente dicho negocio familiar



Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.  
© The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

familiar ampliouse a un taller de restauración de tapices, cando tiña oito anos, Louise comezou a debuxar aqueles fragmentos do labor que se perderon, iniciando o que pode considerarse como unha orientación ao mundo da creación artística.

Os anos de infancia e mocidade marcan de xeito indeleble a personalidade da artista. Acababa de cumprir vinte e dous anos cando morreu a súa nai, pero boa parte da súa vida até ese instante fora un verdadeiro inferno; durante os anos de matrimonio o seu pai mantivo relacións e amoríos con numerosas mulleres, e alongou durante moitos anos a que sostivo con Sadie, unha amiga que mesmo chegou a convivir no fogar familiar facéndose pasar por institutriz da futura artista; mentres tanto, a nai amosaba unha tolerancia cega fronte ao feito. A nena reaccionou confundida ao sentir unha serie de emocións impropias dos seus anos, unha idade que debía, por natureza, ser feliz, e unhas impresións que xeraron odio cara ao pai, compaixón e rabia provocadas pola tolerancia da nai, ciúmes e ao mesmo tempo desdén suscitados pola presenza e o papel da amante. A mentalidade de Louise viuse considerablemente afectada polo suceso, até o punto de caer nunha especie de inestabilidade emocional que, dunha ou doutra maneira, sempre marcou o seu traballo e interferiu nel.

A partir de 1933, Louise comeza unha longa etapa de formación que a leva primeiro á Sorbona para, seguindo os desexos de seu pai, estudar matemáticas. Con todo, na moza xorde a necesidade de iniciar o camiño da arte e ingresa na École de Beaux-Arts, para máis adiante continuar os seus estudos en distintos centros académicos e nos talleres

se amplió a un taller de restauración de tapices, cuando tenía ocho años, Louise comenzó a dibujar aquellos fragmentos de la labor que se habían perdido, iniciando lo que puede considerarse como una orientación al mundo de la creación artística.

Los años de infancia y juventud marcan indeleblemente la personalidad de la artista. Su madre muere cuando ella acaba de cumplir veintidós años, pero buena parte de su vida hasta ese instante había sido un verdadero infierno; su padre mantuvo durante los años de matrimonio relaciones y amoríos con numerosas mujeres, alargando durante muchos años la sostenida con Sadie, una amiga de la familia que llegó a convivir en el hogar de la misma haciéndose pasar por institutriz de la futura artista; mientras tanto, la madre mostraba una tolerancia ciega frente al hecho. La niña reaccionó confundida al sentir una serie de emociones impropias de sus años, una edad que debía, por naturaleza, ser feliz, y unas impresiones que generaron odio hacia el padre, compasión y rabia provocadas por la tolerancia de la madre, celos y al mismo tiempo desdén suscitados por la presencia y el papel de la amante. La mentalidad de Louise se vio considerablemente afectada por el suceso, hasta el punto de caer en una especie de inestabilidad emocional que, de una u otra manera, ha marcado e interferido siempre en el trabajo.

A partir de 1933, Louise comienza una larga etapa de formación que la lleva primero a la Sorbona para, siguiendo los deseos paternos, estudiar matemáticas. Sin embargo, en la joven se

dunha serie de artistas, como Fernand Lèger ou André Lhote, ata que decide ingresar na École du Louvre para estudar Historia da Arte.

É un camiño cara á independencia cuxa primeira etapa culmina cando coñece o historiador norteamericano Robert Goldwater e decide contraer matrimonio con el. Tras a voda, a parella instálase en Nova York e Bourgeois ingresa na Art Students League para estudar pintura; un ano máis tarde, coa exposición dunha serie de gravados no Brooklyn Museum, producírase a súa primeira aparición en público.

O matrimonio e a marcha a Nova York son unha especie de fuxida cara adiante da artista que quere cancelar definitivamente unha etapa demasiado negra da súa vida e deixar atrás os malos recordos dunha infancia e unha mocidade desgraciadas. Pero as pantasma non desaparecen e estarán a velar na súa mente durante o resto da súa existencia; trátase —tratarase— a partir dese momento de aproveitálas e de convertelas en tema de traballo. Como manifestou a artista a Marion Cajori e Amei Wallach en 1994, “Todo o meu traballo dos últimos cincuenta anos, todos os meus temas, atoparon a súa inspiración na miña nenez. A miña nenez nunca perdeu a súa maxia, nunca perdeu o seu misterio, e nunca perdeu o seu drama”.

Unha vez comezou a centrar a súa existencia, Bourgeois dedícase ao traballo como táboa de salvación. A actividade dos primeiros anos apunta sobre todo á pintura e á obra gráfica, sobre todo á litografía, pero case inmediatamente comeza a realizar figuras de madeira que, coa chegada dos anos corenta, ocuparán todo o seu interese. Entre 1945 e 1955 desenvolve un traballo que é a base de todas as formulacións que haberían de vir; nel queda patente a memoria do pasado, de maneira que o case centenar de pezas que integran o realizado naqueles anos eran, ao mesmo tempo a evocación da experiencia e un experimento capaz de trazar o camiño cara ao futuro. Ela chamounas desde o primeiro momento personaxes e nelas é notable o aspecto totémico que remite de inmediato á proposta de escultores como Brancusi e á escultura primitiva das Cíclades —sentimento de modernidade e clasicismo en perfecta harmonía— pero tamén a aventura que supón visualizar en algo tan abstracto aquilo que a memoria e a conciencia conservan tan vivo. Dalgunha maneira, os personaxes eran os retratos de xente que Bourgeois deixara en Francia e, a pesar da indefinición do seu físico, estaban personalizados mediante unha serie de sutís atributos que, en última instancia, eran claves que soamente ela sería quen de descifrar.

Aínda que a exposición sevillana se abre cun grupo de pinturas datadas entre 1944 e 1948, o verdadeiro *corpus* iconográfico iníciase co primeiro deses tótems que, paralelamente a elas, foi realizado en 1947; porque son moitos os lazos existentes entre as teas, con toda a carga posiblemente étnica que asumen, e a sutil prestancia dunhas figuras sempre verticais, de madeira tinguida en escuro ou con breves toques de branco ou negro, e máis breves aínda de vermello ou azul.

Para un psicólogo, as esculturas daquela década poderían significar unha confesión da artista que se debate entre a morriña e a rabia,

desarrolla la necesidad de iniciar el camino del arte e ingresa en l'École de Beaux-Arts, continuando los estudios seguidamente en distintos centros académicos y en los talleres de una serie de artistas, como Fernand Lèger o André Lhote, hasta que decide ingresar en l'École du Louvre para estudiar Historia del Arte.

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

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

Una vez comenzó a centrar su existencia, Bourgeois se dedica al trabajo como tabla de salvación. La actividad de los primeros años apunta sobre todo a la pintura y a la obra gráfica, sobre todo a la litografía, pero casi inmediatamente comienza a realizar figuras de madera que, con la llegada de los años cuarenta, ocuparán todo su interés. Entre 1945 y 1955 desarrolla un trabajo que es la base de todos los planteamientos que habrían de venir; en él queda patente la memoria del pasado, de manera que el casi centenar de piezas que integran lo realizado en aquellos años eran, al mismo tiempo la evocación de la experiencia y un experimento capaz de trazar el camino hacia el futuro. Ella los llamó desde el primer momento *personajes* y en ellos es notable el aspecto totémico que remite de inmediato que remite de inmediato a la propuesta de escultores como Brancusi y a la escultura primitiva de las Cícladas —sentimiento de modernidad y clasicismo en perfecta armonía— pero también la aventura que supone visualizar en algo tan abstracto aquello que la memoria y la conciencia conservan tan vivo. De alguna manera, los personajes eran los retratos de gente que Bourgeois había dejado en Francia y, a pesar de la indefinición de su físico, estaban personalizados mediante una serie de sutiles atributos que, en última instancia, eran claves que solamente ella sería capaz de descifrar.

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



Louise Bourgeois: *Triptych for the Red Room*, 1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

asumen, y la sutil prestancia de unas figuras siempre verticales, de madera teñida en oscuro o con breves toques de blanco o negro, y más breves aún de rojo o azul.

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

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

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

Poco a poco Bourgeois camina hacia la sensualidad y, por consiguiente, a un estado que puede y debe admitirse como subsidiario de la condición femenina. Pero el itinerario está jalonado de citas contradictorias —siempre manifiesta alternancia entre el amor y el odio a todo lo que le provocó sentimentalmente la necesidad de manifestarse— de apuntes que son reafirmación y negación de los hechos. Entre los emblemas que aparecen en los años setenta están los de la “germinación” y los del sexo, los atributos de la mujer y de la vida, del sentido evolutivo, de la razón de ser, de ese papel casi secreto del feminismo —de un feminismo particular y mediatizado, el suyo—, que reivindica desde una melancólica y dramática existencia, vistos en comparación, en paralelo o en flagrante discordia con los signos de la masculinidad.

Es indiscutible que su trabajo guarda conexiones más que evidentes con los planteamientos surrealistas, unos guiños que,



Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.  
© The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

entre o exercicio de recordar e a necesidade de esquecer. Non se trata de meras citas independentes, senón da crónica dun tempo que deixou na mente unha profunda pegada e que precisa ser mostrado [...] en grupo, ambientado espacialmente, case arquitectonicamente, mostrando a base do que andando o tempo serían as rotundas instalacións de Bourgeois.

O seu traballo vai orientándose aos poucos cara á condición feminina. Do primeiro acento monolítico, a figura segméntase e dela elíxense fragmentos significativos; da sensación estática váise pasando, aos poucos, a unha suxestión de movemento que, dalgunha maneira, evoca a torsión manierista; da breve cita alegórica e cifrada, pásase á obviedade do tema, á concreción dunha forma que, por suposto é a base dunha lectura metafórica dentro dese inmenso discurso de citas que é todo o seu traballo.

A escultora logrou traspasar o limiar das presenzas pero non quere deixar de considerar a importancia das ausencias, e insiste en revalidar os recordos e incorporar nas súas obras os símbolos da súa vida e da súa contorna; é o momento en que a verticalidade se perde e a obra organizase seguindo formatos moito máis horizontais, de xeito que aparecen variantes ao situar a peza directamente no chan ou suspendéndoa do teito. Tamén comeza a investigación material; xa non é só a madeira o instrumento; xeso, bronce, mármore, diversos elementos plásticos, lousa, caucho, vidro, aceiro, látex, etc., van entrando a formar parte dun repertorio plástico no que é posible imaxinar calquera tipo de uso material. E tamén crecen os aspectos, as

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

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

pátinas e os acabados, a intención de deixar a primeira aparencia ou de levar a textura da obra a un estado de sofisticada pel.

Aos poucos Bourgeois camiña cara á sensualidade e, por conseguinte, a un estado que pode e debe admitirse como subsidiario da condición feminina. Pero o itinerario está balizado de citas contraditorias — sempre manifesta alternancia entre o amor e o odio a todo o que lle provocou sentimentalmente a necesidade de manifestarse— de apuntamentos que son reafirmación e negación dos feitos. Entre os emblemas que aparecen nos anos setenta están os da *xerminación* e os do sexo, os atributos da muller e da vida, do sentido evolutivo, da razón de ser, dese papel case segredo do feminismo —dun feminismo particular e mediatizado, o seu—, que reivindica desde unha melancólica e dramática existencia, vistos en comparación, en paralelo ou en flagrante discordia cos signos da masculinidade.

É indiscutible que o seu traballo garda conexións máis que evidentes coas formulacións surrealistas, unhas mensaxes implícitas que se concretan, sobre todo, na maneira de enfiar o manifesto co suxerido, de forma que a verdade e a ficción, o experimentado e o imaxinado superponse e confúndese. Sen solución de continuidade, ese criterio achega unha especie de sentimento barroco que orixina na escultura unha maior carga narrativa e un discurso gráfico moito máis organicista. E comezan a aparecer algo máis que alusións; agora os signos son moi claros e poñen de manifesto outro tipo de identidade, talvez expresada desde o lado oculto, un pouco alternando a voz e o silencio, de novo contraditoriamente. Son iconas como o falo ou a espiral que con claridade meridiana aluden ao sexo e á pantasma da infancia, temas que ás veces desde unha proposta moi abstracta indican a supervivencia da memoria e a potencia da experiencia na xeración do motivo creativo. *Janus*, *Colonnata*, *Germinal* ou *Avenza* son pezas realizadas na segunda metade da década dos setenta que mostran a intención de aludir ao sexo como asunto e como xénero.

Durante eses anos a escultora sementou o seu traballo de posibilidades para a tactilidade, para o sensual, pero aboou o proceso a base de conceptos e de reflexións. Por iso non convén quedar nunha lectura pechada e concentrada das pezas, senón entendelas como fragmentos dun proxecto global deseñado para referir o vital, porcións que reflicten en datos moi concretos o que é o territorio das emocións íntimas e os recordos, reflexos nados na rabia e no medo, resultados do enfrontamento entre ilusión e desilusión.

O paso inmediato da escultura había de ser cara á instalación. En realidade, gran parte das súas obras teñen en si mesmas un carácter complexo que vén dado pola interferencia entre as súas distintas partes e que devén no dunha instalación, aínda que sexan as pezas de máis envergadura as que mostran esa intención do espazo como escena que tanto interesa a Bourgeois. En ocasións ela titúlaas *Cell*, cela, ámbito pechado que indica unha vez máis a opresión do recordo, a hipoteca da experiencia. E nese ámbito insere todo tipo de suxestións, de citas, coa ironía unhas veces, coa melancolía outras. É, en definitiva, un criterio similar ao que movía á artista a agrupar os seus personaxes,

El paso inmediato de la escultura había de ser hacia la instalación. En realidad, gran parte de sus obras tienen en sí mismas un carácter complejo que viene dado por la interferencia entre sus distintas partes y que deviene en el de una instalación, aunque sean las piezas de más envergadura las que muestran esa intención del espacio como escena que tanto interesa a Bourgeois. En ocasiones ella las titula *Cell*, celda, ámbito cerrado que indica una vez más la opresión del recuerdo, la hipoteca de la experiencia. Y en ese ámbito inserta todo tipo de sugerencias, de citas, con la ironía unas veces, con la melancolía otras. Es, en definitiva, un criterio similar al que movía a la artista a agrupar sus *personajes*, pero que en las instalaciones queda puesto de manifiesto con un sentido aún más arquitectónico de la estructura, pero, al mismo tiempo, más emocional.

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

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

*Cell (Choisy Two)* insiste sobre el recuerdo materno; un espacio cerrado en forma de jaula con ventanas circulares y abatibles cerradas por un espejo, siendo todo el perímetro de reja de acero; en el centro, la preciosa maqueta en mármol de la vivienda de la artista y, pendulando por encima, en el centro geográfico del espacio interno, una gruesa aguja de las que suelen utilizarse en los telares de tapices, exactamente la misma que pudo usar la madre de la artista, el mismo objeto que se incluye en otras de las que es ejemplo muy característico *Spider (Araña)*, un sombrío homenaje de nuevo a la madre; la aguja es la representación de una amenaza continua sobre el entorno doméstico, que es tanto como decir sobre la misma vida.

En las dos obras, Bourgeois nos obliga a penetrar en espacios dramáticos, en sus propios espacios dramáticos, para mostrarnos las resonancias de sus experiencias. Desde la memoria nos incita a recrear el tiempo, a zambullirnos en territorios ajenos para hacerlos propios, a usar la materia y su huella y ver reflejados en esos espejos, que no son mera circunstancia o una anécdota, los

pero que nas instalacións queda posto de manifesto cun sentido aínda máis arquitectónico da estrutura, pero, ao mesmo tempo, máis emocional.

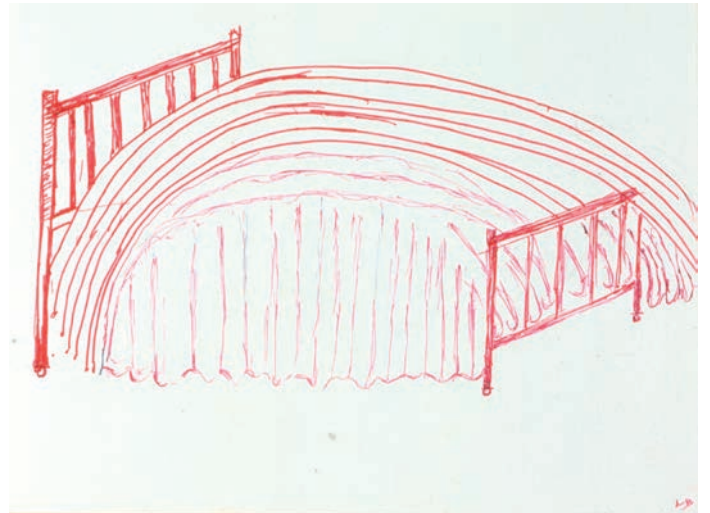
Tomemos como exemplo dúas desas instalacións presentes na mostra que posiblemente sexan as obras que mellor reúnen os elementos de xuízo do seu comportamento: *Cell (Arch of Hysteria)*, de 1992-93 e *Cell (Choisy Two)*, de 1995, que é unha obra concibida e realizada con motivo da inauguración da exposición en Monterrei, México. Son dous traballos maduros, realizados coa perspectiva temporal suficiente como para que o suceso adquira carta de natureza no ánimo e na personalidade da persoa e, paradoxalmente, onde se aprecia o xiro inesperado máis poderoso desa liña de actuación emotiva.

A primeira delas trata ambientalmente os recordos, mostrándoos cun apaixonamento inusitado. Unha espiral formada de paneis de aceiro permite o ingreso nunha reducida estancia —unha cela— na que se dispón unha serra mecánica de carpintería e, fronte a ela, un xergón cuberto cunha tea na que figura estampada repetidas veces a frase “Je t’aime” e, sobre el, a figura decapitada dun corpo andrógino que arquea a súa anatomía pola forza da dor.

*Cell (Choisy Two)* insiste sobre o recordo materno; un espazo pechado en forma de gaiola con xanelas circulares e abatibles pechadas por un espello, sendo todo o perímetro de reixa de aceiro; no centro, a preciosa maqueta en mármore da vivenda da artista e, oscilando por enriba, no centro xeográfico do espazo interno, unha grosa agulla das que adoitan utilizarse nos teares de tapices, exactamente a mesma que puido usar a nai da artista, o mesmo obxecto que se inclúe noutras das que é exemplo moi característico *Spider (Araña)*, unha sombría homenaxe de novo á nai; a agulla é a representación dunha ameaza continua sobre a contorna doméstica, que é tanto como dicir sobre a mesma vida.

Nas dúas obras, Bourgeois obríganos a internarnos en espazos dramáticos, nos seus propios espazos dramáticos, para mostrarnos as resonancias das súas experiencias. Desde a memoria incítanos a recrear o tempo, a mergullarnos en territorios alleos para facelos propios, a usar a materia e a súa pegada e ver reflectidos neses espellos, que non son mera circunstancia ou unha anécdota, os ecos do noso coñecemento. A teatralidade das dúas pezas trata, por outra banda, do artificial que pode chegar a ser a realidade, esa teatralidade crítica e demoledora que ela emprega como moi poucos artistas foron capaces de facelo, pero sen evitar esa porción de poética tan indispensable.

A exposición que foi gala da Sala do Arenal sevillana durante dous meses estivo integrada por nada menos que setenta esculturas e instalacións, ademais do seis pinturas que puntualizan os inicios do seu labor, obras que cobren temporalmente o seu traballo entre 1945 e 1995 e explican tanto o achado plástico como a fórmula teórica, as cuestións da existencia e o rastrexo polo traballo dunha das personalidades máis irresistibles da arte contemporánea.



Louise Bourgeois: *Untitled*, 1995. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

ecos de nuestro conocimiento. La teatralidad de las dos piezas trata, por otra parte, de lo artificial que puede llegar a ser la realidad, esa teatralidad crítica y demoledora que ella emplea como muy pocos artistas han sido capaces de hacerlo, pero sin evitar esa porción de poética tan indispensable.

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

José Ramón Danvila

Publicado originalmente en *Atlántica. Revista de las Artes*, núm. 13, 1996

José Ramón Danvila

Publicado originalmente en *Atlántica. Revista de las Artes*, núm. 13, 1996

# Louise Bourgeois. Cell

## REREADING THE COLLECTION

*Rereading the Collection* is a project that contextualises and revises the Centre's collection by displaying four expositive proposals, in which different themes are developed and which embody a counter-dialogue with other collections, public and private, linked with the CGAC and Galicia.

The exhibition *Louise Bourgeois. Cell* is presented as a case study of institutional collectionism in Spain. At the end of the nineteen-nineties, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acquired a piece by the French-American artist Louise Bourgeois for 100 million pesetas, which were furnished in two payments (without interest). This purchase sparked a bitter debate in the Sevillian press, not to mention the Andalucian artistic community. In a few years' time the piece appreciated in value exponentially and stands today as a unique and visionary example of collectionism in the Spanish museum landscape. In Galicia, the Jove Foundation, which has in its collection a cast piece by this same artist, is also a standout example. A collection that supposes an increase in the public heritage can only be consolidated by an appropriate budget.

### ON HOW LIFE SHAPES ART. ON THE OCCASION OF LOUISE BOURGEOIS' EXHIBITION IN SEVILLE

If one wishes to understand the true meaning of Louise Bourgeois' work it is essential to become acquainted with the story of her early years. There are few cases in art in which early life environment and circumstances have had such a decisive impact on the development of someone's craft.

Louise Bourgeois was born in Paris on Christmas Day 1911. She was the second of three children of a couple who ran a workshop of artistic tapestry. Later on, when she was eight years old, the family business was expanded to tapestry restoration. Louise started to draw the fragments of damaged work somehow paving her way towards the world of art creation.

Her childhood and youth years had an indelible impact on the artist's personality. Her mother died when she had just turned twenty-two,

but most of her life until that point had been utterly hell: her father had several affairs with different women during his marriage, one of which lasted for several years to the extent that his mistress, Sadie, a family friend, eventually shared home with the family working as the future artist's governess, while her mother turned a blind eye to the truth. The girl was confused in the face of a series of emotions that were unusual for someone of her age, who was supposed to be happy. Her feelings turned into hate towards her father, compassion and rage stemming from her mother's tolerance, jealousy and even disdain produced by her father's lover's presence and role in the family. Louise's mentality was considerably affected by these happenings leading to some sort of emotional liability, which has always interfered with her work in one way or another.

From 1933, Louise starts a long training stage in her life, which initially takes her to the Sorbonne in order to study Math in accordance with her father's wishes. However, the young girl suddenly experiences the need to initiate a career in arts and returns to the École de Beaux-Arts. She would pursue her training in different schools and workshops led by artists like Fernand Lèger or André Lhote until she eventually joins the École du Louvre to study History of Art.

This first stage in her struggle to achieve independence reaches its climax when she meets American historian Robert Goldwater and decides to marry him. After their wedding, they both settle in New York where she joins the Art Students League to study painting. Her first public exhibition would be a year later when a series of engravings were displayed at Brooklyn Museum.

Her marriage and her moving to New York are a forward escape whereby the artist wished to definitely put an end to a dark stage in her life and leave all the bad memories of her childhood and miserable youth behind. However, ghosts would never disappear and continue to linger in her mind for the rest of her life. From this moment, her aim was and would be to resort to them and turned them into the theme of her work. The artist once told Marion Cajori and Amei Wallach in 1994 'All of my work for the last fifty years, all of my themes, have been inspired by my childhood. My infancy never lost its magic, its mystery, it never got rid of its drama.'

Once she started to gain control over her life, Bourgeois devoted herself to work as her saving grace. Her first years are particularly productive in the fields of painting and drawing, especially lithography, but she very soon starts carving wooden figures, which would become her sole interest in the 1940's. Between 1945 and 1955 she completes a project, which would become the foundation of all her future approaches. It is the materialisation of her past memories so the almost one hundred figures she completed during those years were both the summoning of her experience and an experiment to pave her way towards the future. She called them *characters* from their very inception and their totem-like nature immediately reminds us of the work of sculptors





Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.  
© The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

like Brancusi and primitive Cycladic sculptures—modernity and classicism in perfect harmony—but also of the adventure in the process of visualising what memory and conscience keep so alive in such an abstract creation. These characters were somehow the portraits of people that Bourgeois had left back in France and, despite their undefined physique, they were personalised by a series of subtle attributes, which were ultimately part of a code that she could only decipher.

Although the Seville exhibition starts with a collection of paintings dating from 1944 to 1946, the actual iconographic corpus is unveiled by the first of those totems, which was completed in 1947. There are countless ties between those paintings, with all of the possibly ethnic burden they bear, and the subtle elegance of the constantly vertical figures made of wood and dyed in dark tones with brief touches of white or black interspersed with very occasional red or blue.

To a psychologist's mind, the sculptures from that decade could entail the confession of an artist who veers between nostalgia and rage, between the actual use of memory and the need to forget. These are not mere independent quotes, but the chronicles of a time that left an indelible imprint in her mind and needs to be exhibited, very much like the reconstruction conceived for the Seville exhibition hall, as a group, suitably laid out in space, almost architecturally, showing the foundation of what would eventually become Bourgeois' powerful installations.

Her work gradually gravitates towards the female condition. From the initial monolithic conception, the figure becomes segmented and only significant pieces are chosen; from the static feeling we gradually transition towards a suggestion of movement, which somehow evokes the mannerist torsion; from the brief cyphered allegoric reference, we move to an obvious theme, to an accurate form, which is obviously the basis of a metaphorical interpretation of the immense discourse of quotes in her work.

The sculptor has managed to trespass the threshold of what is present, but she does not wish to stop considering the importance of what is absent and insists on revalidating her memories and engraving the symbols of her life and environment into her work. This is the time when verticality is lost and her work is organised in much more horizontal formats, with pieces directly laid on the floor or hanging from the ceiling. She also explores new materials: wood ceases to be her sole instrument, while plaster, bronze, marble, different plastic elements, slatestone, rubber, glass, steel or latex gradually penetrate her plastic repertoire where it is possible to imagine virtually any material use. Different aspects, patinas and finishes appear with the intention of leaving the initial appearance untouched or texturizing the piece into a sophisticated skin.

Bourgeois gradually walks towards sensuality and thus a state that should be considered as subsidiary to the female condition. But the route is full of contradictory quotes—she always displays a fluctuation between love and hate towards everything that led her



Louise Bourgeois: *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.  
 © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

to the emotional need of manifesting herself—of notes that reaffirm and deny facts. Among the emblems that appear in the nineteen-sixties are those of ‘germination’ and sex, women and life’s attributes, the sense of evolution, the reason of being, that almost secret role of feminism—hers is a very peculiar and mediated feminism—, which she claims from nostalgia and a dramatic existence. All of these symbols are presented together with those of masculinity in a parallel fashion or in blatant discrepancy.

It is undeniable that her work is more than evidently connected to the principles of surrealism. These subtle references become more obvious in her way of binding the patent with the suggested together, in such a way that truth and fiction, what was experienced and what stems from imagination overlap and become confused. With no discontinuity, this criterion brings some sort of baroque feeling that instils a bigger narrative load into her sculpture and a much more organic graphic discourse. Suddenly allusions become something else: now signs are very obvious and show another form of identity, maybe expressed from the dark side, shifting from voice to silence in a once more contradictory manner. These are icons like the phallus or the spiral, which unmistakably refer to sex and the phantoms of her infancy, themes which indicate the survival of memory or the power of experience in the inception of a creative motif from a very abstract proposal. *Janus*, *Colonnata*, *Germinal* or *Avenza* are pieces completed in the second half of the nineteen-seventies with the intention to refer to sex as both a theme and a genre.

Throughout the years, sculpture has sowed her work with the seeds of tactility and sensuality, but she abandoned the process through concepts and reflections. It is therefore not recommendable to make a closed and focused interpretation of the pieces, but rather understand them as fragments of a global project, which was conceived to refer to vital experiences, portions that show the territory of intimate recollections and emotions in very specific facts, reflections stemming from rage and fear, from the confrontation between illusion and disillusionment.

Sculpture logically had to lead to installation. In fact, most of her work has a complex nature in its own right, which stems from the interference of its parts and somehow makes her pieces morph into an installation, although these are bigger creations, which show Bourgeois’ attempt to turn space into a stage. She sometimes calls them *Cells*, a closed environment, once again in line with the oppression of memories, the mortgage of experience. And in this confined space she inserts all sorts of suggestions, quotes, sometimes with irony, occasionally from a melancholy state. It is certainly a similar criterion to that which led the artist to group her ‘characters’ together, but this appears in her installations with a much more architectural, and simultaneously emotional, sense of structure.

Let us take the example of two of those installations in the exhibition, which are possibly the pieces that best summarise the elements required to judge her behaviour: *Cell (Arch of Hysteria)* from 1992-

93 and *Cell (Choisy Two)*, from 1995, a piece conceived and completed on the occasion of the opening of an exhibition in Monterrey, Mexico. These are mature projects, conceived with sufficient time perspective for the happening to become engrained in the mood and personality of the individual. It seems paradoxical, though, that these installations also show the most powerful turn of the screw in that line of emotional performance.

The first of these pieces environmentally deals with memories, which are presented with unusual passion. A spiral made up of steel panels allows us to enter a small space—a cell—where there is a carpentry chainsaw and opposite lies a pallet covered by a piece of cloth with the phrase 'Je t'aime' repeatedly printed on it. On the pallet lies the beheaded figure of an androgynous body bent by pain.

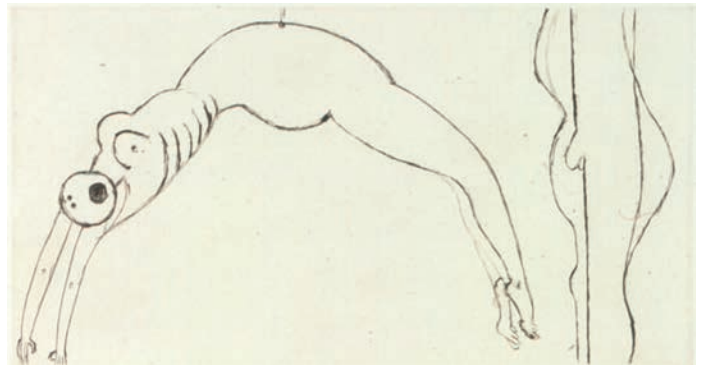
*Cell (Choisy Two)* insists on maternal recollections: an encapsulated space in the shape of a cage with tilting circle windows framed by a mirror. Everything is surrounded by a steel grille and in the centre we can find the beautiful marble model of the artist's home, above which one of the needles typically used in tapestry looms hangs oscillating in the geographical centre of the inner space. Exactly the same needle that was probably used by the artist's mother, the same object included in other pieces among which *Spider* is a significant example, yet another dark homage to her mother; the needle represents the omnipresent threat to the household, that is, to life itself.

In both pieces, Bourgeois forces us to enter dramatic spaces, her own dramatic spaces, to show us the resonance of her experience. She incites to recreate time from memory, to venture into alien territory to make it our own, to use matter and her imprint to see the reflections of the echoes of our knowledge in those mirrors, which are not circumstantial or anecdotic. The theatricality of both pieces conversely addresses how superficial reality can get to be, that critical and demolishing theatricality, which she uses like very few other artists have managed, but without avoiding the essential portion share of poetics.

The exhibition at Sala del Arenal in Seville has remained successfully opened for two months showing no less than seventy sculptures and installations, together with the six paintings from the early days of her career. These pieces cover her work from 1945 to 1995 and account for both the plastic finding and the theoretical formula, issues concerning existence and a close vision of the work of one of the most powerful personalities in contemporary art.

José Ramón Danvila

Originally published in *Atlántica. Revista de las Artes*, no. 13, 1996



Louise Bourgeois: *Arched Figure*, 1993. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016



Louise Bourgeois: *Untitled*, 1992. Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. © The Easton Foundation / VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

XUNTA DE GALICIA  
Presidente da Xunta de Galicia  
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria  
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico  
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura  
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA  
Director  
Santiago Olmo

Xerente  
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN  
Comisariado  
Santiago Olmo

Coordinación  
Cruz Provecho

Rexistro  
Lourdes P. Seoane

Traducións  
Interlingua traduccións S. L.

Montaxe  
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño  
Cecilia Labella

Co apoio de:



---

**CGAC**

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]

