

Louise Bourgeois

Izatearen egiturak: Gelak

GUGGENHEIM BILBAO

BEIRAZKO KANPAITIK KAIOLARA: LOUISE BOURGEOIS-EN <i>GELEN</i> BIDEA ETA BILAKERA 3	
KATE FOWLE-REN ETA JERRY GOROVY-REN ARTEKO SOLASALDIA.....	17
LYNNE COOKE-REN ETA JERRY GOROVY-REN ARTEKO SOLASALDIA	23

BEIRAZKO KANPAITIK KAIOLARA: LOUISE BOURGEOIS-EN *GELÉN* BIDEA ETA BILAKERA

JULIENNE LORZ

Louise Bourgeoisek 1986an *Artikulatutako gordelekua* (*Articulated Lair*) sortu zuenean, oso obra zabala zuen dagoeneko. Horren aurretiko berrogei urtean arte-lengoaia aberatsa eta konplexua zuen garatua zenbait adierazpide erabiliz, neurri txikiko marrazkietatik neurri handiko instalazioetaraino iritsia baitzen. *Artikulatutako gordelekua* lanak sail berri bat iragarri zuen; lan sail horri *Gelak* (*Cells*) deituko zion geroago Bourgeoisek. Horren ezaugarri aipagarrienetako bat denboran bi hamarkada baino gehiagoz luzatzea izan da, 2008 arte jarraitu baitzuen, artista bera hil baino bi urte eskas lehenago arte alegia. Sail edo serie osoak koherentzia du haren artearen azpian den motibazio psikologikoarekiko eta oro har obran erakusten duen emozio-tonuarekiko, baina *Gelak* bereizi egiten dira bere forma eta espazio aldetiko adierazpenez. Izan ere, Bourgeoisen ibilbide luzean ikus daitezkeen ardatz nagusietakotzat nabarmentzen dira, ez baina bakarturik, baizik eta haren obran 1940ko hamarkadaren hasieraz gerotzik azaleratzen ari ziren kezka artistiko, kontzeptual eta pertsonalen jarraipentzat. Are atzerago egin genezake denboran, artistak berak adierazi baitzuen bere obra osoak bere haurtzarorik goiztiarrenean dituela sustraiak. Eta autobiografiak eginkizun garrantzitsua betetzen badu ere Bourgeoisen arte-jardueran, testu hau haren artelanetan eta, bereziki, *Gelen* forma eta kontzeptu aldetiko bilakaeran bilduko da nagusiki.

Gelen aurretikotzat har genezakeen obretako bat izenik gabeko marrazki txiki bat da; tintaz egina da paper arrosaren gainean, eta 1943ko data du. Beirazko kanpai bat erakusten digu bertan, ojiba-forma baten eta oinarri kurbo baten artean emakume-buru bat harrapatua duela. Begiak zabal-zabal dituela, emakumeak barre murriz bat egiten du, barre egiten duela ere esan genezake, burua gorputzetik bereizia duen eta bere ingurutik isolatua dagoen arren, kanpo-eraginetatik babestu behar den espejimen delikatu baten antzera. Marra batek obalo bitxi bat egiten du, aurpegiaren ingerada itxuratuko balu bezala, aldi berean aurpegia bera inguratzen duela. Agian, lerro obalatu hori artistak azkenean bere aurpegiaren forma topatu duelako froga dukegu, besterik gabe, baina kontuan harturik begietan jarritako enfasia eta horien distorsio arina, uler genezake lupa edo leiar handitzaile baten ertza dela, eta hori bat letorke, inolaz ere, hamarkada batzuk geroago sortutako *Geletako* batzuekin. Interesgarria da pentsatzea ezen kanpaiak ere, Bourgeoisen eskultura eta grabatu batzuetako motibo errepikatua bera, handitu egiten duela objektuen itxurazko neurria, beiraren kurbaduraren eraginez. Dena dela, marrazki honen alderdirik zirrargarriena dituen inplikazioak dira: emakume kartzelatu bat, hala egonik ere isolamendu horretaz gozatzen duela dirudiela; egoera emozional inkoherentea eta gorputzetiko bereiztea; beira garden batek eskaintzen duen babesa, egiaz bera ere oso hauskorra denean; jende guztiaren aurrean agerian agertzea emakumea, ezin iritsizko bihurtzen duen konfinamendu batean baina. Bourgeoisek gai horiek garatuko zituen geroago, 1945 eta 1947 bitartean sortutako *Etxe emakumea* (*Femme maison*) izeneko koadro-sailean, beirazko kanpaiaren

azpiko emakumea marraztu eta gutxira. Lan sail horretan, artistak emakume-biluzia arkitekturarekin konbinatzen du. Emakume-buruen eta, batzuetan, soinen lekuan etxea jartzen du. Emakumea, beraz, isildua da, “burua kendua”, eta sorgortasun-, gelditasun- eta isolamendu-statusa bereganatzen du, aurpegia delako, hain zuzen ere, banakotasuna eta komunikazioa ondoen adierazten diren giza gorputzaren zatia. Aurpegiko keinurik ñimiñoena gai da emozioak helarazteko, eta buruan daude organo kognitiboak: begiak (arimaren isla, diosku esaera zaharrak), sudurra, ahoa eta belarriak, ikusizko, usaimenezko, ahozko edo entzutezko mezuak jasotzen dituztenak. Artistak etxe batean du burua (eta ez lainoetan), edo etxea du buruan, eta horrek aditzera ematen digu emakume horren identitatea eta emakume horren pentsamenduaren eremua etxeko esparruan bilduak daudela. Horrek, aldi berean, etxea eta seme-alabak zaintzen dituen amaren eta etxekoandreairen ohiko papera ematen dioke¹. Beheko gorputz-adarrak eta genitalak ikusten dizkiogu, baina, alde ahula erakutsi arren, emakumeak tinko eusten dio bere lekuan, etxeari ematen dizkiola eraikin handi baten berezko oinarri mugigaitzak. Alabaina, koadroetako batean emakumearen zangoak kolorezko plano batean desegiten dira, izterren parean; beste batean, badirudi *femme maison* osoa flotatzen ari dela, edo hondo beltz batean erortzen. *Eroritako emakumea (Etxe emakumea)* [*Fallen Woman (Femme maison)*, 1946-47] lanean, Bourgeoisek alderantzikatu egiten du egoera: formatu etzaneko koadro honetan, emakumeak —emakumezko aurpegieragatik eta ile luzeagatik ezagutzen dugu— egonkortasuna galdu du, eta etxea da lur gainean tinko mantentzen dena, protagonistaren gorputza eta sexualitatea irudikatzen edo ezkututzen dituela. Oraingoan beste era batean dagoela preso, emakumeak libre mugitzeko gaitasuna galtzen du atzera.

Etxe emakumea saileko pinturetan leihoak eta atea daudenez, agerian geratzen da, inplizituki, barne-eta kanpo-munduen arteko irazkortasuna, are nolabaiteko komunikazioa ere agian, hain justu ere lehen aipatutako marrazkiak, beirazko kanpaiaren gardentasunari esker, barnekoaren eta kanpokoaren arteko elkartrukea ahalbidetzen duen moduan. Dena den, *Etxe emakumeak* klaustrofobia sentazioa sorrarazten du, nolabait kanpaiaren marrazkian ere ageri dena, zeren eta, irribarre enfatiko hori izan arren, emakumea harrapatuta baitago, eta gorpuzgabetua. Eta hori bat dator, hain zuzen, Bourgeoisek klaustrofobia eta agorafobia izatearekin; behin batean, burlaz aipatu zituen fobia horiek, honela: “Oso gogoko ditut espazio klaustrofobikoak. Zure mugak ezagutzen dituzu behintzat”².

Etxeak leku seguruak izan daitezke, gizabanakoari publikoaren aurreko ezkutua ematen baitiote³, baina bere barnean gertatzen denaren lekuko tazitu ere badira, eta biztanle izan dituztenek lagatako arrastoak zurgatzen dituzte. Izan ere, memoriaz beteriko espazioak dira, eta iraganaren narrazio fisikoa eratzten dute. Horixe da metodo mnemonikoak baliatzen duen ezaugarria, eraikin batek, bere berezitasun guztiekin, egitura gisa balio duenean gogamena alde batetik bestera mugitu ahal izan dadin datu eta jakintza bila⁴.

Gizona isiltasunean desagertu zen (*He Dissapeared into Complete Silence*, 1947) sailean, bederatzi grabatuz dago osatuta, Bourgeoisek eraikinak erakusten ditu, soilak eta garaiak gehienak, basamortu inguru batean altxatutako etxe orratz newyorktarrak dakarzkigutenak gogora. Obran giza irudia erabat saihestua geratzen bada ere, eraikinek *Etxe emakumea* pinturen antzeko eginkizuna betetzen dute, giza ezaugarri hornituak baitaude. Bourgeoisek dioskunez, “Nire etxe orratzek ez dute egiaz New Yorki buruz hitz egiten. Nire etxe orratzek giza izatea islatzen dute. Ez dute hunkitzen”⁵. Beste era batean adierazita, esan genezake arkitekturako egitura horiek gizakien ordezkotz direla, hauen harreman fisikoak eta jaidura emozionalak gorputzen dituztela. Lehenbiziko hiru laminetan, esaterako, badirudi ezen

eraikin isolatuek oso portaera hotza “erakusten” dutela. Pinturaren soiltasuna are nabarmenagoa da laguntzen dioten testuekin batera harturik, horiek guztiek gizakien arteko topaketak jorratzen baitituzte⁶, dezepzioa, komunikazio-falta, ankerkeria eta heriotza (bortitza) dituztela protagonista. Bakar-bakarrik zazpigarren laminan harritzen gaitu Bourgeoisek bi gizabanako-formarekin, abstraktuak baina zeharo espresiboak baitira, adierazgarriak, eta badirudi emozio elkartruke bat irudikatzen dutela eraikin bateko azotean aurrez aurre zutik dauden bi pertsonaren artean. Lamina honen inguruan Bourgeoisek egin aipua jasotzen du Debora Wye-k, horretan argitzen baitu forma horiek, egiaz, gizakiak direla: “Hemen ez daude isolatuak, elkarrekintza betean baizik”. Lamina hori da “borroka bat agertzen den bakarra. [...] Besteetako protagonistek ihes egiteko edo ezkutatzeko ahalegina egiten dute, edo isolatuak daude”⁷. Horri dagokionez, interesgarria da zazpigarren laminaren titulu alternatiboa aipatzea, honakoa baita: *Bi pertsonaia* (*Two Personages*)⁸. Izen horrek garrantzi berezia du zeren eta, 1940ko hamarkadaren erdialdetik hurrengoaren erdialde parera arte⁹, Bourgeoisek *Pertsonaia* (*Personage*) izena eman zion eskultura-sail bat sortu zuen¹⁰.

ESPAZIO-HARREMANAK

1949an Bourgeoisek lehen aldiz erakutsi zituen *Pertsonaia* saileko eskultura batzuk, New Yorkeko Peridot Gallery-n. Horietako bat, figuratiboena eta garaiena, *Behatzailea* (*Observer*, 1947-49) zen; besoak, zangoak, soina eta burua zeuzkan, ezagutzeko modukoak, zuriz pintatua zegoen, eta metroa eta laurogeitik gora egiten zuen garai. Beste batek, txikitxoagoa aipatua baino, *Sastakai haurra* (*Dagger Child*) izena zuen; zurezko pieza mehe eta luzanga bat zen, beltzez pintatua, muturrak borobilduak zeuzkan, eta forma berdintsuko eta neurritz gero eta txikiagoko zurezko zati batzuek osatua zegoen. Aldeetako batean finkatua zuen sastakai-formako objektu txiki bat, ahoa litzatekeenaren oinarrian marka gorri bat zeukan bat. *Jean-Louisen erretratu* (*Portrait of Jean-Louis*, 1947-49), aldiz, pieza guztietan txikiena zen, metro bat eskas, eta zuriz pintatua halaber. *Jean-Louisen erretratu* lanak antz handiagoa du *Etxe emakumea* saileko pinturrekin, zehazki zenbait solairu dauzkan eraikinari eusten dioten giza oinen xehetasunean (atea hankartean dago). Eskulturaren goiko mutur biribilduan taillatutako ildoek ilez estalitako buru bat iradokitzen dute. Izenagatik izango ez balitz, figura sexugabea dela joenezake¹¹, *Etxe emakumearen* kasuan gertatzen denaz zeharo bestela, honetan erraz asko identifikatzen da-eta emakumea.

Konposizioan, kolorean eta garaieran ikusten diren alde aipagarriak alde batean utzirik, obra bakoitza besteekiko eta erakusketa-espazioarekiko kokatzen zen modua zen aipagarriena. Esate baterako, *Jean-Louisen erretratu* lan txikia babes-sen agerikoa erakusten duen *Pertsona gazte baten hilobia* (*The Tomb of a Young Person*, 1947-49) piezatik hurbil kokatu zuten. Beltzez margotutako *Sastakai haurra* ere hurbil da, zelatan. Obra bi horiek zuzenean lurrean oinarrituak egoteak, oreka prekario batean eta inolako idulkirik gabe itxuraz, areagotu egiten du piezen hauskortasuna eta egoeraren ziurgabetasuna¹².

*Pertsonaia*en bigarren erakusketako irudietan, Bourgeoisek galeria berean antolatu baitzuen urtebete besterik ez geroago, 1950ean alegia, ikusten da obrek elokuentzian eta xehetasunetan gora egin zutela —xehetasunetako batzuk margotuak ziren—, eta espazio-konposizioak asertibitate eta fintasun handiagoa zuela jada¹³. Eskulturak kokatzeko unean, ikusleak erakusketa-espazioan bidea egin behar

izatea bilatu zuen Bourgeoisek, instalazio bakarria balitz bezala edo, Lucy Lippard arte-kritikariak idatzi zuen bezala, “giro” batean bageunde bezala¹⁴. Bourgeoisek honela azaldu zuen: “Piezak erakutsi beharrean, espazioa haien parte bihurtu zen. [...] Ikusleak, kontenplazio-jarrera batetik kolaborazio-jarrera batera igarotzeko gai baldin bada, laga egiten dio behatzaile huts izateari”¹⁵.

Obrak sail edo serie baten partetzat erakutsi baziren ere, horietako bakoitzaren indibidualtasuna begibistakoa da, eta izenetan ere islaturik ageri da; izen horiek guztiak erakusketako gonbidapen-txartelean eman ziren aditzera. Batetik hamabostera zenbakituak zeudela, frantsesez idatzitako izenek ekintza motaren bat egiten duten figurak aipatzen dituzte nagusiki, ekintza horiek izan baitaitezke ogia eramatea, etxe bati begira egotea, ate baten kontra jartzea, gela batean sartzea, objektu bat garraiatzea, itxarotea edo lo egitea¹⁶. Bi besterik ez dira figuraren kokalekua, etxe huts bat eta txoko bat baitira, deskribatzen dutenak. Kontuan harturik Bourgeoisek 1938an Frantziatik New Yorkera emigratu ondotik “etsipenez oroitzen zituen pertsona guztiei deitzeko”¹⁷ modutzat deskribatu zituela eskulturak, espazio-antolaera zainduan familia-konstelazio suerte bat antzeman genezake, terapian erabilien antzeko bat zehazki, horrelakoetan bi pertsonaren arteko tartea gero eta handiagoa egiten delarik eta horietako bakoitzak hartzen duen norabidea oso garrantzitsua delarik konstelaziook argitu egiten dute eta pertsona horien artean dagoen erlazio emozionala. Ikusleak ez zuen zertan ezagutu Bourgeois bere ibilbidearen une horretan igarotzen ari zen egoera pertsonala. Horregatik, eta geroagoko elkarrizketa batean esana bazuen ere obraren gaia ez zirela “soilik pertsona jakin batzuk, baizik eta horien arteko harremanak [...] pertsona-bilera sozial bat”¹⁸, Lippardek diosku ezen “behatzaileek isolamendu sentipen mingarri bat jasotzen zutela”¹⁹. Bourgeoisek honela deskribatu zituen bere “espazio-antolaerak”: “Azken batean horietako bakoitza independentea izan badaiteke ere (eta bada gainera), figurak era desberdinetan bil daitezke, eta ikuspegi desberdinetatik, eta aldi bakoitzean horien arteko harremanen ezaugarri den tentsioak antolaera formal desberdina eskatzen du. Figura horiek elkarrekiko erlazioa dute inskribatuta dauden espazioaren barnean, baina, horrez gain, espazio aipatuak ezartzen dituen muga horiekin konektatuak daude. Horrek guztiak edukiaren eta edukitzailearen arteko erlazioak planteatzen duen arazoarekin du zerikusia”²⁰.

Artistak egin azken zehaztapen hori —“edukiaren eta edukitzailearen arteko erlazioa”— indar handiz ageri zaigu, ez bakarrik instalaziotzat hartutako *Pertsonaiak* lanaren kasuan, baizik eta baita artikulu honen hasieran aipatzen diren obretan ere: emakume-burua, beirazko kanpaiaren azpian, bere edukitzaile gardenarekin erlazionatzen da, eta *Etxe emakumea* pintura-saileko emakumezko gorputzek gauza bera egiten dute bere etxe-edukitzaileekin. 1960ko hamarkadaren hasieran, Bourgeoisek ideia hori esploratzen segitu zuen, eskaiolazko eta latexezko zenbait eskulturaren bidez; horietako batzuek *Gordelekua (Lair)* izena dute, animalia baten bizilekuaren, aterpe baten edo leku seguru baten aipamentzat.

GORDELEKUEKONFRONTAZIORA

Bourgeois *Gordelekuak*, hasiera batean, eskaiolazko kiribil-sorta bat ziren, eta bere baitan edo antzeko beste batzuekin kiribiltzen ziren²¹. Barrutik kanporantz eraikiak izaki, forma organiko horiek, irekidura txiki batzuetatik zehar, barne-labirintorako ikusizko sarrera mugatua eskaintzen diote ikusleari,

obraren erraietan bizia dagoela iradokitzen badute ere izenek. Mignon Nixon-ek honela deskribatzen ditu barnearen eta kanpoaren arteko erlazioa eta ikusleak Bourgeois-en lan-sorta honetan jasotzen duen pertzepzioa: “*Gordelekuak* begiestea bi eremuon arteko oszilazioaren arrastoari segitzea da, eta eskulturaren barne-espazioaren eta duen kanpo-formaren arteko erlazioa aztertzea. Begiratzeko modu hori zatikatua da, zeren eta ikusleak barnealdea eta kanpoaldea behatzen baititu, alde bat lehenik eta bestea gero. Eta hauek ez direnez koherenteak, ezta bata bestearen jarraipena ere —izan ere azalera zartatu eta zimurtsuek are zailtzen dute planoen segida—, *Gordelekuak* aurre egiten die ohiko ulerkuntza orori eta osotasuntzat espermentatua izateari”²². *Gordeleku* gehienak idulki gainean erakusten dira, baina horietako bi, *Maitagarri jostuna* (*Fée couturière*, 1963) eta *Gordelekua* (*Lair*, 1986), sabaitik zintzilik, are ikuspegi ezegonkorrago bat sortuz horrenbestez.

1974an Bourgeoisek jauzia egin zuen eskulturari, idulki gaineako obra txikitik neurri handiko diorametara igaro zelarik. Urte hartan *Aitaren suntsiketa* (*The Destruction of the Father*, 1974) sortu zuen²³. Barnealdeak, forma erraboiikaraz osatua dago, *Gordelekuak* sailaren ondorengo eta *Gelen* sailaren aurrekari goiztiar egiten du²⁴. Argi gorrixka ahul batek blaitzen duen eszena misteriotsu bat garatzen da: latexezko forma handi batzuk kobazulo txit ilun bateko lurretik eta sabaitik hazten direla dirudi, eta bildu egiten dute antzeko baino txikiagoko formek estaltzen duten erdiko eremu bat; forma txikiago horiek, lurrean banatuak daudela, ameba edo beste mikroorganismo batzuk bizi diren paisaia bat dakarkigute gogora. Entitate globularrok lehenagoko eskultura abstraktuetan ageri diren izaera organikoko protuberantzia biribildu mordoan kutsua dute —horrelakoak ikus ditzakegu, esaterako, *Avenza* (1968–69) piezan, eskaiola eta latex koloreztatuzko masa suerte bat baita—, eta *Kumulua I* (*Cumul I*, 1969) eta *Kumulua III / Avenza* (*Cumul III / Avenza*, 1969) piezetako marmol zuriak ere gogorarazten dituzte.

Formen haragi-koloreak, arkume-hankak baliaturik egindako eskaiola-moldeek²⁵ eta obraren izenak areagotu besterik ez dute egiten *Aitaren suntsiketaren* izaera ondikozkoa. Eta inpresio hori berretsi egiten da Bourgeoisek obraren historia kontatzen digunean: “Pieza hau, funtsean, mahai bat da; etxeko jangelako mahai izugarria eta beldurgarria afaltzeko garaian, bere aulkian eseria irentsi eta irentsi besterik egiten ez duen aita duela buru. Besteek, emazteak eta seme-alabek, zer egiten dute? Ezer ez. Hortxe geratzen dira eserita, isilik. Ama saiatuko da, noski, tiranoa, senarra alegia, gogobetetzen. Haurrak etsita daude. [...] Halatan, etsi-etsian, denen artean gizonari heldu eta mahai gainean etzaten dute, zatikatzearen eta irenstearren”²⁶.

Era berean, haragi-koloreko forma horiexek dira protagonista *Konfrontazioa* (*Confrontation*, 1978 [<https://www.guggenheim.org/artwork/648>])²⁷ piezan, buffet baten antzera kokatzen baitira oihal urdin distiratsu batez jantzitako ohatila luzanga baten gainean, obran bertan garatzen zen *Oturuntza / Gorputz-atalen moda desfilea* (*A Banquet / A Fashion Show of Body Parts*) performancearen izenari zeharo egokiturik. Zuriz pintatutako zabalera eta garaiera desberdineko zurezko ziri batzuek inguratzen dute mahai moduko hau, elipse bat eratuz. Kanpoaldetik begiraturik, zurezko elementu horiek ertz zuzen eta ia-ia homogenea osatzen dute; barnealdean, aldiz, erdiko mahaiaren inguruan begirale geldoak balira bezala jarritako kutxa irekiak direla deskubritzen da. *Aitaren suntsiketa* lanari ekitean erakutsiaren antzeko tonu beldurgarri batez, Bourgeoisek azaltzen digu zurezko ziriak hilkutxak direla, eta mahaiak, benetan, “pertsona zaurituak edo hilak eramateko ohatila bat”²⁸. Latexezko bi formak gaztea eta zaharra irudikatzen dituzte, bere garaian Bourgeoisek azaldu moduan: “Sorkari horietako bat

zaharra da, duen forman ikus baitaiteke; zimurtua dago, zimeldua. Bestea zeharo berria da, distiratsua, eta gaztetasuna irudikatzen du. [...] Kutxa hauetako bakoitzak gutako bat irudikatzen du. Korrika egiteari utzi behar diogu eta gure lekua hartu zirkulu barnean, batzuek besteen parean jarri eta elkarri begiratu. [...] Ez dago konfrontazio-fase honetatik libra gaitzakeen ezer”²⁹. Mota honetako konfrontazio bat dugu, era berean, *Oturuntza / Gorputz-atalen moda desfilea* performancearen asmoen atzean; horretan zehar, izan ere, ikusleetako batzuek zurezko ziri jakin batzuk okupa zitzaizkiren, desfileko protagonistek, aldiz, mahaiaren eta ikusleen arteko espazioa zeharkatzen zutelara³⁰ latex zeharrargi eta kolore argizko jantziak soinean, bular-formako protuberantziak osatuta. Une jakin batean Suzan Cooper-ek, partaideetako baitzen, “Emakumeak abandonatu ninduen” kantatzen zuen, ahotsa emanaz horrenbestez piezaren gune tematikoari, zera baitzen: abandonua³¹.

Konfrontazioa da erakusketa-eremuaren barnean bere espazio propioa mugatzen duen lehen obra. Gainera, ikusizko mailan zein fisikoan publikoak pieza esperimentatzen duen moduaren gaineko kontrolaren hastapena da. Ikusleek zurezko egitura baxuenen gainetik ikus badezakete ere, edota Bourgeoisek garaienetan ebaki zituen zirrikitu horizontaletatik begiratu, galarazita dute espazio horretan sartzea. Beraz, solasgai-sorta zabal baten aurrean gaude, barnea eta kanpoa, ikustea eta ikusia izatea, edukia eta edukitzailea, hori guztia artistak definitu duen espazio baten barnean eta hark ezarritako aurkezpen arauetara jarraituz.

ARKITEKTURA PERTSONALA

Gelak eraikitzen hasi nintzenean nire arkitektura propioa sortu nahi nuen, museo bateko espazioaren mende egoteke, nire eskala espazio hartara egokitu beharrik gabe. Espazio erreal bat eraiki nahi nuen, norbera sartu eta bertan mugitu ahal izateko modukoa³².—LOUISE BOURGEOIS

Pertsonaiek areto osoa okupatzen zuten, hura obraren partetzat hartuz; *Gelak*, berriz, barruti pertsonalak dira, Bourgeoisek sortuak eta espazio-testuinguru batean kokatuak. *Artikulatutako gordelekua* (1986) piezak, saileko lehen *Gelatzat* har daiteke bera³³, erakusketa-espazioa zatikatzen du akordeoi zirkular bat osatzen duten metalezko panel garai eta estuen segida batez; eta akordeoi zirkular horrek, izenak dioen moduan, forma desberdinak har ditzake. *Konfrontazioko* zurezko hilkutxek eszena garatzen zen eremua markatzen zuten bezala, *Artikulatutako gordelekuko* bionboak barne-bizitza eta inguruko espazioa banantzen ditu. Aurretiko *Gordelekuen* kasuan bezala, *Artikulatutako gordelekuak* barne-erresuma bat biltzen du, baina bada horretara iristeko modua, badira-eta sarrera edo irteera gisa erabil daitezkeen bi ate. Bourgeoisek atzean uzten du espazio sinbolikoa, eta espazio erreal batez ordezkatzeko du, irudizkotik eta ikusizkotik esperientziakora igarota³⁴.

Artikulatutako gordelekuaren barnean, kanpoalde garbiak iradoki lezakeen egoeratik oso bestelako bat aurkitzen du ikusleak: panelak kolore bakar batez daude margotuak, zuriz (kolore nagusia), urdinez edo

beltzez, eta erdian ahazturik datza aulki bakar oso baxu eta tonu iluneko bat. Kautxu beltzezko egiturak, luze eta estuak batzuk, lodiagoak beste batzuk, hogeita hamar zentimetro eta metro bete luze bitarteko tanta luzangak balira bezala, kable fin batzuetatik zintzilik daude, tarte desberdinak lagaz, paneletatik oso hurbil. Belztasun biziak eta goma-loditasunak fetitxe itxura ematen diete, eta elementuaren errepikatze obsesiboak mamu-giroa sorrarazten du multzoan. Bere formulazio abstraktuan, baina, kautxuzko piezek *Pertsonaiak* gogorarazten dituzte, pertsonen ordezeko bizigabetzat funtzionatzen baitzuten haiek. Eskultura terminoetan, berriz, osagai biomorfo horiek, erritmoa emateaz gain, kontrastea egiten dute arkitekturaren geometriarekin: biguna eta gogorra elkarrekiko oposizioan ageri dira. Aulki txikian eseria eta gainera datozkion elementu mugikorrez inguratua dagoela, ikusleak bakardadeak irudikatzen ditu, edo klaustrofobiak eta paranoiak agian, batez ere kontuan hartuz gero ezen kanpoaldetik obra inguratzen duten ikusleek barnera begira dezaketela, inor ohartzeko. Bourgeoisek, baina, espazio segurutzat zuen *Artikulatutako gordelekua*: “*Gordelekua* leku babestua da, eta bertan sar daiteke norbera aterpea izateko. Gainera, ihes egin ahal izateko atzeko atea ere badauka. Bestela ez litzateke gordelekua izango. Gordelekua ez baita tranpa”³⁵.

KANPO-ESTALKIAK

Gelen aurrekari ditugu, halaber, *Titulurik gabea* (1986), *Aterabiderik ez (No Exit)* eta *Irteerarik ez (No Escape)* 1989koak azken biak, eta *Esna ametsetan (Gathering Wool)*³⁶. Obra horiek ere panel eraisgarriak baliatzen dituzte zenbait elementu besarkatzeko edo babesteko, alde bakarretik baina, erabat inguratu beharrean. *Aterabiderik ez* zein *Irteerarik ez* piezetan, metal pintatuzko panel batzuek babesten dute goranzko zurezko eskailera bakarti eta bat-batean ezerezean amaitzen den baten atzetik zabaltzen den espazioa. *Aterabiderik ez* piezako eskailerapean ezkutuan, “T” formako metalezko euskarri bat dago, eta horretatik zintzilik bihotz itxurako kautxuzko bi pieza; *Irteerarik ez* piezako eskailerak, bere aldetik, zurezko bi esfera dauzka, *Aterabiderik ez* horren kanpoaldean ageri direnen antzekoak. Ikusleak, zirrikitu horiek ezagutuko baditu, eskailera-mailen azpian dagoen ate txiki batetik zehar begiratu behar du. *Esna ametsetan* piezan, metal beltzezko pantailak hondoko teloi kurbo baten lana egiten du, horren parean zurezko esfera handi batzuk jartzen direla biribilean. Izenak aditzera ematen duenez, panelek “bildu”³⁷ egiten dituzte eskulturak, eta horien artean den espazio eta konposizio aldetiko tentsioa mantentzen dute. Eta obrok ez diren arren *Gelen* sailekoak, *Artikulatutako gordelekuarekin* partekatzen dituzte bai izaera itxia bai Bourgeoisek bere asmoetarako berrerabili eta eraldatu zituen arkitekturako elementuak. Lehengo laguntzaile zuen Jerry Gorovoy-k diosku ezen elementu horietako bakoitzaren berezko eginkizunak inspiratzen duela artistak aukeratutako motiboa.

Sail osoa aztertutik, agerikoa da Bourgeoisek ez zuela garapen formalik edo plan zorrotzik segitu *Geletako* kanpo-estalkietako materialak erabiltzeko unean, baizik eta zenbait konbinazioekin, konbinazio errepikakor batzuekin, egiten zuela lanaldi berean, neurri batean material horiek eskuetara iristen zitzaizkionean zeuzkaten forma zorizkoen arabera, Gorovoyk dioenez³⁸. Gehien-gehienetan, *Gelak* elementu arkitektoniko zaharrak ziren, Bourgeoisek banaka edo konbinaturik berrerabiltzen eta eraldatzen zituenak, hala nola etxeko edo industriako ate mota desberdinak, metalezko hesiak edo leihoak. Material horietako bakoitzak obra barnerako sartze fisikoaren edo ikusizkoaren maila desberdinak ematen zizkion ikusleari. Dena den, salbuespen batzuk badira, eta horietan edukitzaile

zeharo desberdinak baliatzen ditu artistak: esate baterako, *Likido preziatuak* (*Precious Liquids*, 1992) sortzeko, hasiera batean bere Brooklyneko estudioko azotean zegoen ur-depositu bat hartu zuen abiapuntu artistak. *Armiarma* (*Spider*, 1997) leiho industrialen burdin sare zahar batzuetatik sortu zuen, eta sare metalikoz propio eraikitako kaiola biribil bietako bat da; bestea da *Gela XXV* (*Emazte jeloskorren mundu ikuskerak*) [*Cell XXV (The View of The World of the Jealous Wife)*, 2001]. *Iragan ezkutua* (*The Hidden Past*, 2004) piezak Parisko eraikin batetik hartutako zurezko igogailu zahar bat dauka³⁹. *Aitorlekua* (*The Confessional*, 2001 eta 2002) izenaz ezagututako obra biak, hasiera batean eliza baterako sortuak, daukaten metalezko egitura angeluzuzenagatik nabarmentzen dira. Formari dagokionez, obrarik nabarmenenak *Gela* (*Hamabi ispilu obal*) [*Cell (Twelve Oval Mirrors)*, 1998] eta dorre-formako hiru egiturak dira, hau da, *Egiten dut*, *Desegiten dut*, *Berregiten dut* (*I Do, I Undo, I Redo*; 1999–2000)⁴⁰: lehena, *Gelaren* beraren espaziotik harago hedatzen delako, eta beste biak bere neurri itzelagatik (13 eta 17,5 metro bitarte garai). Aipatzekoa da, halaber, obra horiek ikuslearen partaidetzaren mendean daudela, horrekiko interakzioa bultzatzen baitute, neurri batean, sail honetan errepikatzen eta funtsezko elementu diren ispiluek.

Zenbait lanetan, esaterako *Gela* (*Begiak eta ispiluak*) [*Cell (Eyes and Mirrors)*, 1989–93], *Gela* (*Hobe duzu heldutasuna iristea*) [*Cell (You Better Grow Up)*, 1993], *Barruan eta kanpoan* (*In and Out*, 1995) eta *Gela* (*Choisy Bi*) [*Cell (Choisy Two)*, 1995] piezetan, Bourgeoisek ispilu zirkular handiak erabiltzen ditu, *Geletako* paretetatik zintzilikatzen baititu, edo sabai edo murruetan txertatzen. Ispiluek baskulatu egiten dute, eta kokapena alda dezakete; horrela, *Geletako* barne-espazioa handitzen dute bistarako, eta biderkatzen *Gelen* barnean elementu jakin batzuen presentzia, horrek berekin dakarren enfasiarekin. Gainera, ispiluek begirada desbideratzen dute, eta beste era batean inork erreparatuko ez liekeen bistarako angelu zeiharrek eta xehetasunak eskaintzen dituzte. Beraz, ispiluek errealtatea aldatzen dute, artistak berak adierazi zuen moduan: “Errealtatea aldatu egiten da angelu berri bakoitzarekin”⁴¹. Bourgeoisek objektu horien garrantzia zehazten du, honakoa dioskunean: “Ispiluak hanpuruskeriaren emaitza jo daitezke, baina hori ez da, inolaz ere, duten esangura. Ispilu bati begiratzek asko erakusten digu nork bere buruari begiratzeko eta aurre egiteko behar den kemenari buruz”⁴². Nork bere buruari begiratzeko ekintza barne-barnekoak garrantzi berezia du *Gela* (*Hamabi ispilu obal*) eta *Egiten dut*, *Desegiten dut*, *Berregiten dut* piezetan. Obra horietan, ispiluek ikusleak inguratzen dituzte, edo ikusleen eserlekuen aurrean jartzen dira. Zutik dauden ikusleak begira dituela, esertzen den pertsonak bere irudi islatuari egiten dio aurre, obran “proiektatua” eta txertatua geratzen baita. *Gela* (*Hamabi ispilu obal*) lanean, irudi hori distortsionatu egiten da, ispiluen ganbil-guneen eta sakon-guneen eraginez. Esperientzia horren izaera voyeristari dagokionez Bourgeoisek, zehazki I.etik VI.era bitarteko *gelei* buruz ari dela, zera diosku: “*Gela* hauek voyeuraren plazera dute gai, begiratzearen eta begiratua izatearen zirrara”⁴³.

Gainera, ispiluek era bitxi batean aldatzen dute ikuslearen pertzepzioa, panel eraisgarrien arteko zirrikituen, argia erabat oztopatzen ez duten leiho industrialen edo burdin sare metalikoaren antzeko papera betez, horiek guztiak ikusizko helmen partzialaz, lausoz edo distrakzioz betea ematen baitiote ikusleari, *Gelen* barnealdea ikusi nahi duenean. Nolabait, Bourgeoisek atxiki egiten du ikusleen begirada, hesi fisiko eta ikusizko bat sortzen eta distantzia emozional bat ezartzen duelarik. Eta, hain zuzen ere, pertzepzio modu voyerista, urrun eta zatikatu horixe da are gehiago, are hobeto ikusteko nahia pizten duena, modu ez zilegi batez zelatan gaudelako sententzioaz blaituz gainera ekintza hori. Bourgeoisek makina bat bider azaldu du bere arte-motibazio eta -adierazpenak bere emozioetan

daudela sustraituta, bere oroitzenetan eta bere iraganetan, eta, egiaz, *Geletan* jasotako egoerak izaera intimo eta pribatukoak dira hasiera batean. *Gelak*, horrenbestez, biltegi genituzke, Bourgeoisek bere oroitzenak giltzapean gordetzeko biltegi, eta horietara itzultzen da egoki deritzon, emozioak konpartimentuetan banatuko balitu bezala, denak batera gobernatzeko bizi-gegiak edo indartsuegiak direnean.

BARNE-GUNEAK

1990ean, biografiaren zenbait alderdi hasi ziren agertzen, forma desberdinetan, Bourgeois obran: *Gela II* (*Cell II*, 1991) eta *Gela* (*Hobe duzu heldutasuna iristea*) (1993) lanetan, esaterako, Bourgeoisek berak erabiltzen zuen Shalimar lurrinaren flasko hutsak ageri dira. *Gela* (*Arropa*) [*Cell* (*Clothes*), 1996] eta *Gela VII* (*Cell VII*, 1998) lanetan, berriz, artistaren objektu pertsonalak aurkitzen ditugu. *Gela* (*Choisy*) (1990–93) izenak Choisy-le-Roi aipatzen du, Paristik hurbileko herri txiki bat, horretan hazi baitzen Bourgeois bere familiak 1912tik 1917ra bitartean alokatu zuen etxe handi batean; etxe horretan zegoen, halaber, gurasoek zeukaten zaharberritze-lantegia. Han, amaren ikuskaritzapean, tapizak konpondu eta, ondoren, saldu egiten zituen familiak, aitzak Saint-Germain bulebarraren 174an zeukan galerian. *Gela* (*Choisy*) piezak etxearen maketa xehetasunez bete bat dauka, marmol arrosaz egina — *Gela* (*Choisy Bi*) (1995) piezan agertzen da atzera, eta berritua, brontzez egina baina, *Gela VII* (1998) piezan— XIX. mendeko burdinurtuzko laneko aulki baten gainean jarria⁴⁴. Multzo osoa lau angeluko edukiontzia batean itxia dago; honek leiho industrialak dauzka bere alboetatik hirutan, sare metaliko bat aurrealdean, eta honen gainean zintzilik, berriz, gillotina bat, eragiteko mekanismo eta guzti. Badirudi xafla edozein unetan eror daitekeela, erorita ere maketa kaltetuko ez lukeen arren, tarte batera dago eta jarria. Xafla, beste ezer baino gehiago, obturadore fotografiko bizkorra da, une batez eteten baitu kanpoko ikusleak *Gelako* edukiaz duen ikuspegia. Kontuan hartzen badugu Bourgeoisek bere lehen haurtzaroarekin zuen lotura emozionala —traumatikotzat baina, era berean, artearen ikuspegitik inspiratzaile definitzen zuen hura⁴⁵—, uler dezakegu ezen haurtzaroko etxea bere iraganaren eta oroitzenen edukiontzia argia eta bizia zuela —*Etxe emakumea* sailean agertzen direnen antzera—, *Gelako* elementu arkitektonikoetan ere jasoak bera. Guillotina, beraz, haren iraganarekiko haustura sakona eta erabatekoa adierazten duke. Haurtzaroari eta gurasoen lanari buruzko aipamen esplizituak aurkitzen ditugu, halaber, *Gela VII* edo *Logela gorria* (*Haurra*) [*Red Room* (*Child*)] obretako orratzetan, harian eta ardatzetan, eta batzuetan lanetan sartzen zituen tapizetan ere bai, *Armiarma* edo *Igarobide arriskutsua* (*Passage dangereux*) obraren kasuan esaterako.

Elementu horiek, marmolezko etxearekin batera, erraz lot daitezke artistaren bizimoduarekin, baina material birziklatuen historia ere inspiratzaile izan zitzaien Bourgeois, *Geletako* edukira begira. Jerry Gorovoyk dioenez, “material aurkituek inspiratu zituzten Bourgeois *Geletako* askoren gai aldetiko edukia. *Likido preziatuak* laneko ur-deposituak, esaterako, gorputzeko fluidoak eta horiek beldur eta herusturarekin duten erlazioari buruzko gogoetara eramaten zuen. *Logela gorria* (*Gurasoak*) [*Red Room* (*Parents*)] eta *Logela gorria* (*Haurra*) piezetan ageri diren epaitegiko ateek egia eta judizio ideia aipatzen dute: helduen mundua eta, bereziki, sexualitatea ulertzen saiatzen da haurra”⁴⁶. Bourgeoisek deskubritu egin zuen testuak baliaturik nola hel ziezaikeen bere kezkei era zuzen eta,aldi berean, ambiguo batean. Esanaren adibide dugu *Gela I* (*Cell I*): somier baten gainean, liho zurixkazko hiru

posta-zaku frantses, eta horien gainean, hari gorritz bordaturik, honako testu hauek: “Nire oroitzapenak behar ditut: nire dokumentuak dira” (*I need my memories: they are my documents*), “Artea zentzutasun bermea da” (*Art is the guarantee of sanity*) eta “Mina da formalismoaren prezioa” (*Pain is the ransom of formalism*). Somier azpian, zaku gehiago dauzkaten tiraderak; eta zaku horietako batean idatzia honakoa: “Mina dut jarduera” (*Pain is the business I am in*). Testua fisikoki *Geletan* sarturik, Bourgeoisek bere ahotsa esplizitu egin eta eduki emozionalako geruza bat eransten du⁴⁷. Objektuak, orotarazleak berez, testuaren zentzuaz blaitzen dira gainera. Somierra ez da, beraz, atsedean hartzeko ohe hutsa, baizik eta minari, zentzutasunari eta oroitzapenari lotua den zerbaite. *Gela I* eta *Gela VI* bitartekoei buruzko testuan, Carnegie International-eko 1991ko erakusketaren katalogoan jaso hartan, Bourgeoisek errepikatu egiten ditu aforismo pertsonal horiek, gaion inguruan luze eta zabal jardutearekin batera: “*Gelek* min mota desberdinak irudikatzen dituzte: min fisikoa, emozionala eta psikologikoa, eta mentala eta intelektuala. Noiz bihurtzen da emozionala fisiko? Noiz bihurtzen da fisikoa emozional? Bere baitan biraka ari den zirkulua da”⁴⁸. Bourgeoisek gogoeta pertsonalak azaldu ohi ditu bere obrarekin zerikusia dutenean, baina bada modu espezifikoago batez jorratzen duen bere biografiaren alderdi bat, une jakin batean, eta ia-ia gain-gainetik, amaren heriotza laburki aipatzen duenean, ezen bakarrik amaieran azaltzen du hari lagundu egin ziola, aitari gaixotasuna ezkutatu ahal izan ziezaion⁴⁹.

Bere iragana zintzo bezain obsesiboki gobernatu arren, Bourgeoisek inoiz ez zuen adierazpen argirik egin bere obra interpretatzeko moduaren inguruan: “Ez zait axola [ikusleak] ez badu errazki ulertzen: denbora igaro ahala, jendeak gauza berriak ikusiko ditu obran, artistak jarri ez zituen edo jarriak zeuzkala ez zekien gauzak, gai edo sinboloen analogia- edo asoziazio-segidak irakurriak eta berrinterpretatuak izango dira”⁵⁰. *Gelak* osatzen dituzten elementuetako asko artistaren autobiografiako berezko elementuak dira, oroitzapen eta emozioak ere badiren bezalaxe, baina horiek guztiak gainditu egiten dute bere espezifikotasuna. Bourgeoisek objektuak eta egoerak eraldatzea lortzen du, eta lengoia sinboliko unibertsal batean txertatzen ditu —oso era kondentsatu batean, eskala eta edukiarri dagokionez—, eta hori guztia 2000 eta 2005 bitartean sortu zuen *Erretratu-gelak* (*Portrait Cells*) azpisailean gauzatzen da. Pertsona zehatzak irudikatu beharrean ohiko erretratuaren antzera, Bourgeoisek *Erretratu gela* horiek kaiola angeluzuzenak dira, propio eraikiak, denak neurri berdintsukoak, barnean dauzkatela edo zintzilik direla banaka edo besteekiko harremanean kokatutako zenbait objektu. Sail honetan, Bourgeoisek eskultura kaiolatuek oinarrizko giza emozioak sinbolizatzen dituztela dirudi. Ildo horretatik, egoera emozionalen erretratu dira.

Gelak saila bere ibilbideko fase berantiar batera arte hasi ez arren (*Artikulatutako gordelekua* lanak eman zion hasiera sailari, 1986an), Bourgeoisek beti espazioa eta honen konnotazio metaforikoak aipatu zituen bere obran, era desberdinetan. Eta esana ageri-agerikoa da, ez bakarrik etxea aldi berean babeslekutzat eta konfinamendutzat erabiltze errepikatu horretan, esaterako *Etxe emakumea* piezan, *Pertsonaietako* barruti holistikoetan edo *Gordeleketako* barren ezkutuko eta itxietan, baizik eta baita bere idazkietan ere, 1950 eta 1960ko hamarkadetan zehar batik bat. Adibide labur bat besterik ez dugu honakoa:

espazioa kontrola ezazu
ez ezazu askatu
zeure burua finka, behar duzu-eta

grabitate-zentroak aldatu egin beharko du
*edukitzaitetik edukirantz*⁵¹.

Gelekin Bourgeoisek espazioa konkistatu, eta lehenagoko eskultura-lanetatik berreskuratutako gaietz eta bere marrazki eta pintoretatik ateratako forma eta ingeradaz okupatu zuen, pentsamenduz, emozioz eta oroitzapenez mukurru betez. Bourgeoisen *Gelak* saila, nolabait, haren ibilbide artistikoaren gailurreratze luzatu bat da. *Gelek* eskulturako kategoria berri bat sortzen dute, eta museo-panoramaren, eszenografiaren, giroaren edo instalazioaren eta, eskala eta maila formal honetan, artearen historian parekorik ez duen entitate eskultoriko baten arteko tokiren batean kokatzen dira.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Mignon Nixonek dio ezen *Etxe emakumea* Bourgeoisek —bere biografiari loturik— asmatutako pertsonaia datekeela, asmatua, hain zuzen ere “erretratatzearen artista eta ama, erbesteratua eta nostalgikoa den emakume baten estualdiak, etxea buru gainean daramala eta New Yorkeko zirkulu surrealistan tokia hartu nahi duela. Karikaturaren berezko bitarteko-ekonomiaz, *femme maison*-ek konbinatu egiten ditu, era berean, Surrealismoak emakumeari esleitzen dizkion paper zeharo dibergenteak: *femme fatale*, historikoa, ama falikoa, [...] etxeokoa”. Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. MIT Press, Cambridge, AEB, 2005, 56. or. Deborah Wye-k diosku ezen “lehen imajinario honen dimentsio orokorrean feminista ez zela hogeita hamar urte geroago arte errekonozitu”, 1970eko hamarkadako azken urteetan jada. Ikusi Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, erak. kat. The Museum of Modern Art, New York, 1982, 18. or.; ikusi halaber Elisabeth Lebovici, “Is She? Or isn’t She?”, in Frances Morris (ed.), *Louise Bourgeois*, erak. kat. Tate Modern, Tate Publishing, Londres, 2007, 131.-136. or. [itzuli]
2. Louise Bourgeois, Jerry Gorovoyrekiko elkarrizketan, 1993; “Claustrophobia” lanean argitaratua, in Morris, *Louise Bourgeois*, 81. or. [itzuli]
3. Nahiz zenbait kasutan, azken urteotan albisteetan ikusi dugun bezala, ezkutu horiek eragotzi egiten duten sekretu beldurgarriak kanpora ateratzea. [itzuli]
4. Ikusi *Diccionario de la Real Academia Española*, s. v. “mnemónico”, 2015eko abenduaren 4ko sarraldia, <<http://lema.rae.es/drae/?val=mnem%C3%B3nico>>; Jonathan D. Spence, *El palacio de la memoria de Matteo Ricci*. Tusquets, Bartzelona, 2002. [itzuli]
5. Louise Bourgeois, “Self-Expression is Sacred and Fatal: Statements”, in Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*. Ammann Verlag, Zürich, 1992, 178. or. [itzuli]
6. Bigarren eta seigarren laminak, horietan eraikin espezifikoko jasotzen ditu Bourgeoisek, salbuespena dira. Bigarren laminak honakoa diosku: *The solitary death of the Woolworth building* (Woolworth eraikinaren bakarkako heriotza); seigarren laminan, aldiz, honakoa besterik ez dugu irakurriko: *Leprosarium, Louisiana* (Legendun-etxea, Luisiana). Testu biek heriotza aipatzen dute, nahiz zeharka izan bigarrenaren kasuan, legenek jotakoak zaintzeko etxeen aipamen horrekin; gaixotasun hori, betiere, hilgarria izaten zen. [itzuli]
7. Deborah Wye, *The Prints of Louise Bourgeois*. The Museum of Modern Art, New York, 1994, 89. or. [itzuli]
8. Ibid. [itzuli]

9. Josef Helfenstein, "Personages: Animism versus Modernist Sculpture", in Morris, *Louise Bourgeois*, 207. or. [\[itzuli\]](#)
10. Jatorrizko izena, *Personage* baita, era desberdinetan idatzia ageri da artistaren zenbait argitalpenetan, *Personnage* gisa sarri. Frantseseko hitz horiek biek "pertsonea" edo "pertsonekitatea" esangura dute, baina hizkuntza horretan *personne* izenordainak ematen dion konnotazioa eranstean zaio, "inor ez" esan nahi baitu, eta hori nahiko ondo egokitzen zaie eskultura-adierazpen horiei. [\[itzuli\]](#)
11. Louise Bourgeois eta honen senar Robert Goldwater arte-historialariaren hiru semeetan bigarrena da Jean-Louis. Lehen semea, Michel, Frantzia adoptatu zuten 1939an, eta hirugarrena, Alain, 1941ean jaio zen. Bourgeoisek obra hau sortu zuenean 1940an jaiotako Jean-Louisek zazpi urte besterik ez edukitzeak eman dezake sexu maskulinoa ez agertzearen arrazoia. [\[itzuli\]](#)
12. Instalazioaren irudiak erakusten duen moduan, obretako batzuek oso euskarri metaliko txikiak daukate. [\[itzuli\]](#)
13. Nixon, "Personages: The Work of Mourning", in *Fantastic Reality*, 119.-63. or., esp. 124. or. [\[itzuli\]](#)
14. Lucy Lippard, "Louise Bourgeois: From the Inside Out", in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Dutton, New York, 1976, 240. or. [\[itzuli\]](#)
15. Louise Bourgeois, Susi Bloch-en "An Interview with Louise Bourgeois" lanean aipatua, *Art Journal* 35, 41. zk. (1976ko uda), 370.-73. or. "Interview with Susi Bloch" gisa berrinprimatua, in Marie-Laure Bernadac eta Hans-Ulrich Obrist (ed.), *Louise Bourgeois: Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. Violette Editions, Londres, 1998, 104.-05. or. [\[itzuli\]](#)
16. Iragarkiarene irudia ikusteko, Nixon, "Personages", 125. or.: 1. *Figure qui apporte du pain*, 2. *Figure regardant une maison*, 3. *Figures qui supportent un linteau*, 4. *Figure qui s'appuie contre une porte*, 5. *Figure qui entre dans une pièce*, 6. *Statue pour une maison vide*, 7. *Deux figures qui portent un objet*, 8. *Une femme gravit les marches d'un jardin*, 9. *Figures qui attendent*, 10. *Figures qui se parlent sans se voir*, 11. *Figure endormie*, 12. *Figure pour une niche*, 13. *Figure quittant sa maison*, 14. *Figure de plein vent*, 15. *Figure emportant sa maison*. [\[itzuli\]](#)
17. Lippard, "Louise Bourgeois: From the Inside Out", 240. or. [\[itzuli\]](#)
18. Louise Bourgeois, Michael Auping-ekin izandako elkarrizketa batean aipatua, 1996ko urriaren 25ean; in Bernadac eta Obrist, *Louise Bourgeois: Destruction of the Father*, 352. or. [\[itzuli\]](#)
19. Lippard, "Louise Bourgeois: From the Inside Out", 240. or. [\[itzuli\]](#)
20. Louise Bourgeois, in Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, 177. or. [\[itzuli\]](#)
21. Jerry Gorovoy, autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2014ko abuztuaren 5a. [\[itzuli\]](#)
22. Nixon, *Fantastic Reality*, 184. or. Gainera, Nixonek subjektibotasunarekin lotzen ditu *Gordelekuak*, eta iradokitzen du "Gordelekua subjektibotasunaren azaleratze-prozesuaren irudikapentzat deskribatzea, barnearen eta kanpoaren arteko jokoak bere punturik aldakorrena iristen duen unekotzat". Ibid., 184. or., eta ikusi, halaber, 183.-84. or. [\[itzuli\]](#)
23. Piezaren hasierako izena *Le repas du soir (Afaría)* izan zen, eta New Yorkeko 112 Green Street Gallery-n estreinatu zuten, 1974ko abenduan. Ikusi Lippard, "Louise Bourgeois: From the Inside Out", 242. or. [\[itzuli\]](#)
24. Gorovoy, autoreari bidalitako mezu elektronikoa. [\[itzuli\]](#)
25. Louise Bourgeois, Eleanor Munro-ren "Louise Bourgeois" lanean aipatua, in *Originals: American Women Artists*. Simon & Schuster, New York, 1979; *Louise Bourgeois: Destrucción del padre/reconstrucción del padre*.

- Escritos y entrevistas 1923–1997* lanean jasotako pasartea (Rafael Jackson eta Pedro Navarro, itzul.). Editorial Síntesis, Madril, 2002, 58. or. [itzuli]
26. Louise Bourgeois, *Centerpoint: A Journal of Interdisciplinary Studies* 3 lanean aipatua, 3/4 zk. (udazkena/udaberria, 1980), 16. or.; berrargitaratzea in Jerry Gorovoy eta Pandora Tabatabai Asbaghi (edit.), *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, erak. kat. Fondazione Prada, Milan, 1997, 142. or. [itzuli]
 27. *Konfrontazioa* New Yorkeko Hamilton Gallery of Contemporary Art-en aurkeztu zuten 1978an, *Louise Bourgeois: New Work* erakusketaren barnean (1978ko irailak 16–urriak 21); *A Banquet / A Fashion Show of Body Parts* 1978ko urriaren 21ean antzeztu zuten. [itzuli]
 28. Louise Bourgeois, in Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, 182. or.; *Louise Bourgeois: Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923–1997* lanean jasotako pasartea (Rafael Jackson eta Pedro Navarro, itzul.). Editorial Síntesis, Madril, 2002, 124. or. [itzuli]
 29. *Ibid.*, 182.–83. or.; *Louise Bourgeois: Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923–1997* lanean jasotako pasartea (Rafael Jackson eta Pedro Navarro, itzul.). Editorial Síntesis, Madril, 2002, 124. or. [itzuli]
 30. Gorovoy, autoreari bidalitako mezu elektronikoa. [itzuli]
 31. “Performance osoak abandonuarekin zuen zerikusia”, Louise Bourgeois, Nigel Finch-ek Londresko Arena Films-entzat 1993an zuzendutako eta BBC2k emititutako *Arena* dokumentalean agertutako elkarrizketen transkripzio editatuan aipatua; berrinprimatua in Bernadac eta Obrist, *Louise Bourgeois: Destruction of the Father*, 258. or. [itzuli]
 32. Louise Bourgeois, “Red Rooms”, in Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois: Oeuvres récentes / Recent Works*, erak. kat. Bordeleko Musée d’art contemporain, eta Londresko Serpentine Gallery, 1998, 38. or. [itzuli]
 33. “*Gela* terminoa 1991n sortu bazen ere *Gela I* obrarekin, Bourgeoisek *Artikulatutako gordelekuari* zeritzon sail horretako lehen lan”, Gorovoy, autoreari bidalitako mezu elektronikoa. *Cell* hitzak, ingelesez, kartzela edo monasterio bateko banakako *Gela* esan nahi du, eta baita izaki bizidun baten zelula biologikoa ere. [itzuli]
 34. Alabaina, ezin zen Bourgeois-en *Gela* guztietan sartu. Askotan, ikusleak leiho, sare metaliko, hutsune eta abarretatik zehar begiratu behar zuen, eta horrek oso behaketa-esperientzia askotarikoa sorrazten du. [itzuli]
 35. Louise Bourgeois, “Louise Bourgeois in Conversation with Christiane Meyer-Thoss” lanean aipatua, in Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, 136. or. [itzuli]
 36. Gorovoy, autoreari bidalitako mezu elektronikoa. [itzuli]
 37. Itzultzailearen oharra. Ingelesez, obraren jatorrizko izena, *Gathering Wool*, “esna ametsetan” esan nahi duen esaera bat da. Dena den, zentzu literalean “artilea biltzen” esan nahi du, horixe baita *to gather* aditzaren adieretako bat, “biltzea”. [itzuli]
 38. *Ibid.* [itzuli]
 39. *Ibid.* [itzuli]
 40. *Egiten dut, Desegiten dut, Berregiten dut* Tate Modern-eko turbina-gelarako enkargatu zituzten. Ikusi Frances Morris, “A Family Affair”, in *Louise Bourgeois*, erak. kat. Tate Modern, Tate Publishing, Londres, 2000, 6. or. [itzuli]

41. Louise Bourgeois, Terrie Sultan-en “Redefining the Terms of Engagement: The Art of Louise Bourgeois” lanean aipatua, in Charlotte Kotik, Terrie Sultan eta Christian Leigh (edit.), *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, Works 1982–1993*, erak. kat. The Brooklyn Museum, New York, 1994, 49. or. [\[itzuli\]](#)
42. Ibid. [\[itzuli\]](#)
43. Louise Bourgeois, in Lynne Cooke eta Mark Francis (edit.), *Carnegie International 1991*, erak. kat. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, AEB, 1991, 60. or. [\[itzuli\]](#)
44. Ikusi “Mortal Elements: Pat Steir Talks with Louise Bourgeois”, *Artforum* 31, 10. zk. (uda, 1993), 127. or.; berrinprimatua in Bernadac eta Obrist, *Louise Bourgeois: Destruction of the Father*, 237. or. [\[itzuli\]](#)
45. Louise Bourgeois, “A Conversation with Bernard Marcadé” (Camille Guichard-en *Louise Bourgeois* dokumentaleko elkarrizketa bateko zatia, Terra Luna Productions, Paris, 1993); berrinprimatua in Bernadac eta Obrist, *Louise Bourgeois: Destruction of the Father*, 248. or. Ikusi halaber Louise Bourgeois, *Louise Bourgeois: Album*. Peter Blum Edition, New York, 1994; berrinprimatua in Bernadac eta Obrist, *Louise Bourgeois: Destruction of the Father*, 277. or. [\[itzuli\]](#)
46. Gorovoy, autoreari bidalitako mezu elektronikoa. [\[itzuli\]](#)
47. Louise Bourgeoisek *Gela* jakin batzuei testua eransten zien modua gai zabala da, eta liburu honek ahalbidetzen duena baino askoz azterketa sakonagoa behar du. [\[itzuli\]](#)
48. Louise Bourgeois, in Cooke eta Francis, *Carnegie International 1991*, 60. or. [\[itzuli\]](#)
49. Ibid. [\[itzuli\]](#)
50. Louise Bourgeois, ca. 1965. Orri soltea: 27,9 × 21,6 cm. LB-1187; © The Easton Foundation; in Bernadac eta Obrist, *Louise Bourgeois: Destruction of the Father*, 75. or.; *Louise Bourgeois: Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923–1997* lanean jasotako pasartea (Rafael Jackson eta Pedro Navarro, itzul.). Editorial Síntesis, Madril, 2002, 22. or. [\[itzuli\]](#)
51. Louise Bourgeois, 1957ko irailak 16. Orri soltea: 27,9 × 21,6 cm. LB-0140; © The Easton Foundation. Bourgeoisek frantsesez zein ingelesez idazten zuen, eta batzuetan hizkuntza biak nahasten zituen. Katalogo honetarako aukeratutako testuetan, letra etzana erabili dugu jatorriz frantsesez idatzitako pasarteetan. Ahal izan den neurrian, jatorrizko puntuazioa eta lerroarteak mantendu dira. [\[itzuli\]](#)

KATE FOWLE-REN ETA JERRY GOROVOY-REN ARTEKO SOLASALDIA

Kate Fowle (KF): Nola hasi zinen Louise Bourgeois-rekin lan egiten?

Jerry Gorovoy (JG): Arte-eskolako nire ikasketak amaitu eta gutxira ezagutu nuen, 1980an, haren obra ni komisario nintzen erakusketa batean sartu nuenean Max Hutchinson Gallery-n, SoHoko erakusketa-areto batean. Louise bere obretan lehenetakoa zen bat ikustera etorri zen, *C.O.Y.O.T.E* (1947–48) zehazki, eta ez zitzaion batere gustatu erakusketan nola zegoen jarria. “Banoa hemendik piezarekin!”, egin zuen deiadar. Eta nik, berriz, zera nerabilenen buruan: “Hauxe izan erakusketa bateko komisario naizen lehen aldia, eta emakume txiki-txiki hau, beste artisten aldean apenas ezagutua den hau, amorrualdi batek jo du”. Egoera ikusirik, kafe bat hartzera eraman nuen, gaiaz hitz egin eta hura lasaitzen saiatzearren. Berehala ulertu nuen obra eramateko mehatxua erakusketagatik sentitzen zuen hersturaren adierazpen bat zela egiaz. Laburbilduz, pieza erakusketan utz zezan konbentzitu, eta Australiako National Gallery-ri saltzea lortu genuen.

Geroxeago, etxera gonbidatu ninduen, eta 1940ko eta 1970eko hamarkaden artean egindako marrazkiak erakutsi zizkidan. Liluratu egin ninduten, eta *The Iconography of Louise Bourgeois* (1980) erakusketa antolatu nuen azkenerako. Uste dut garai hartan lan horiek ukitu egin zutela arte-munduaren zuntz sentikorra, artista gazteena bereziki. Greenberg-en formalismoa lekua uzten ari zitzaion irudi-sorkuntzarekiko, autobiografiarekiko eta psikosexualitatearekiko interes berritu bati. Erakusketa horren ondotik, hogeita hamar urteko lan-harremana izango zena abiatu genuen.

KF: Zer izan zen lehen etapa horietan harekin lan egitea?

JG: Egiaz, sofa azpian ezkutatua edo soto batean bildua zegoen materiala argitara ateratzea izan zen. Nik ahalegina egiten nuen haren produkzio eszentrikoaren bilakaera ulertzeko. Une hartan, inork ez zekien zehatz zertan aritua zen azken berrogei urtean zehar. Elkarrekin ikusten genuen obra, eta berak esangura azaltzen zuen. Inoiz ez diot inori bere sortze-lanei buruz hark bezala hitz egiten entzun. Inolako bereizketarik, tarterik ez haren artearen eta bizitzaren artean.

KF: Deborah Wye-k Bourgeois ezagutu zuen garai bera al zen?

JG: Debby Wye-k nik baino lehenago ezagutu zuen Louise; haren obra aztertu zuen lehen pertsona izan zen. Debby arte-arduraduna izana zen Harvardeko Fogg Art Museum-en, eta ondoren postu bat lortu zuen Museum of Modern Art-eko marrazki- eta grabatu-departamentuan.

Berak antolatu zuen Louiseren atzera begirakoa MoMAN, museo horrek emakume artista bati eskainitako lehen erakusketa monografiko handia, 1982an zehazki.

KF: Louisek hirurogeita hamar bat urte izango zituen, ezta?

JG: Bai, hirurogeita hamaika urte zeuzkan une horretan. Artista gehienei bere ibilbidearen amaieran eskaini ohi zaizkie horrelako erakusketak.

KF: Bai baina, nolabait, kasu horretan gehiago zen ibilbidearen hasiera, ezta?

JG: Bai. Gogoratu behar da Louisek 1980 arte ez zuela estudiorik eduki. Une horretara arte, etxean egiten zuen lan, Chelsean. Brooklynen estudio handi bat aurkitzea eta bere lanagatik sarrera batzuk lortzea sekulako askatasuna izan zen berarentzat. Artearen munduan, azkenean, hasia zen Louiseren lehen piezen garrantzia ezagutzen eta, aldi berean, berak obra berri eta izugarriak produzitzen zituen.

KF: Esan genezake bi etapako ibilbidea egin zuela. Lehen eskultura-lanak 1940ko hamarkadaren erdialdean egin zituen, eta *Pertsonaiak* (Personages) lanaren lehen giro-instalazioa 1949an, New Yorkeko Peridot Gallery-n. Gutxi gorabehera garai horretan ezagutu zituen izen handiko batzuk, esaterako Marcel Duchamp eta MoMAko zuzendari Alfred Barr; honek obrak erosi zizkion, museorako. Uste dut Frances Morris komisarioak iradoki duela, orain gutxi, Louise Bourgeois dela aldi berean modernoa eta garaikidea den artista bakarra.

JG: Louiseren lan egiteko moduagatik —benetako forma, material eta eskala aniztasunez— zaila zen artearen historian harentzako tokia aurkitzen. 2011n, Beyeler Foundation-ek Louiseren obrak erakutsi zituen, Picassoren, Giacometti-ren, Bacon-en eta Leger-en zenbait piezarekin batera. Hori errebelazioa izan zen niretzat. Louiseren piezak hain ziren egungoak eta biziak, ezen bazirudien historiak ezin zituela bere egin. Horrekin ez dut esan nahi Louisek ez zituenik partekatzen XX. mendeko modernitatearen kezketako batzuk, baina bazirudien egiten zuen obra beste leku batean kokatua zegoela, orbita propio batean eta barne-logika propio bati egokiturik.

KF: Une batez 1980ko hamarkadara itzuliz, zer neurritan eragin zuen Louiseren produkzioan estudioa aurkitu izanak? 1986an [Artikulatutako gordelekua](#) (*Articulated Lair*) sortu zuen, eta gero, 1991tik aurrera, *Gelak* (*Cells*) sailarekin hasi zen. Ondoren, 1994an, armiarma-formako bere lehen eskultura egin zuen, [Habia](#) (*The Nest*). Beste era batean esanda, Louisek laurogei urte zituenean, lanaren eskala aldatu egin zitzaion: bere obra handienetako batzuk egin zituen.

JG: 1991n sei *Gela* zeuzkan estudioan, Carnegie International-en erakusteko ari zen eta prestatzen. Estudioak —zurezko ate zaharrez eraikitako eta elkarren oso hurbil jarritako konpartimendu itxi horiekin— txabola-auzo bat ematen zuen. Louise oso etxe estuan bizi zen —lau metro pasatxo izango zituen zabal— eta bere lehen obra guztiak leku haren eskalan zeuden eginda. Paretan luzerak eta sabaiaren garaierak ezartzen zituzten piezen neurriak. [Artikulatutako gordelekua](#) eta *Gelak* obrekin Louisek handitu egin zuen eskala, nahiz barnealdean zeuzkaten espazioek etxeko eskala mantentzen segitzen zuten. Louisek leku klaustrofobikoak zeuzkan nahiago. Esaten zuenez, “espazio itxi batean zaudenean, zure mugak behintzat ezagutzen dituzu”. Chelseako bere etxean lan egingo zuen atzera azken *Gelako* barne-elementuetako batzuk sortzeko; horiek, gero, estudioan zeuzkan metalezko kioletaraino garraiatu zituen. Azkeneko *Gelak* landuagoak izan ziren, minimalista eta etereoagoak.

Bere lanaren eskala handitzeko aukeraz gain, Brooklyneko estudioak material berri pila bat eman zion Louiseri. Eraikina praka bakeroak egiten zituzten fabrika izana zen lehenago. [Artikulatutako gordelekua](#) jada jositako jantziak biltegitratzeko erabiltzen zituzten altzairuzko apalekin dago eginda. Louisek apalak zutik jarri, eta bandaz lotu zituen, barruti arkitektoniko malgu bat sortzearren. *Geletako* zuzeko altzairuetako batzuk, kanpoaldeko ateekin, are oihal birziklatuekin batera, estudioaren lehengo bizitzako soberako elementuak ziren. Eta Louisek hondar-material horiekiko lotura psikologikoa zertu zuen. Nolabait, berrerabili zituenean bere egin zituen, bere egoera emozionalen metafora sinboliko bihurtu zituen.

Batzuetan, objektuaren berezko eginkizunak berak bultzatzen zuen obra bat sortzera. Adibidez, [Likido preziatuak](#) (*Precious Liquids*, 1992) lanean erabili zuen ur-depositua estudioko azotean zegoen hasiera batean. Legez kanpokotzat jo eta eraitsiko zutela iragarri zutenean, Louisek honela esan zidan: “Ur-depositu hori nahi dut”. Hala, lagun batzuei deitu, hura jaitsi eta estudioan sartu genuen. Ohol guztiak moztu behar izan genituen, banan-banan, ezin zelako estudio barruan zutik jarri; horixe da oholen arteko lotura estaltzen duen zerrenda, “ARTEA ZENTZUTASUN BERMEA DA” testua soldatu zitzaion hura, egotearen arrazoia. Ur-deposituaren berezko eginkizunak piztu zuen gorputzarekiko eta gorputzeko likidoekiko, hots, malko, izerdi, gernetu, odol eta besteekiko asoziazioa. Beraz, ur-deposituaren eginkizun errealak artistaren irudizko munduan zertutako introiekzioa izan zen, argi eta garbi.

KF: Oker ez banabil, Louisek esan zuen *Gelen* ideia bere arkitektura propioa egin nahi zuelako sortu zela, ez baitzuen museo-espazioaren mende egon nahi ez bere eskala toki horretara egokitu, ezta? Barrura sartu ahal izateko moduko “espazio erreal bat eraiki” nahi zuela esan zuen.

JG: Une jakin batetik aurrera, Louisek utzi egin zion bere erakusketa gehienetara joateari, nahiz ikusten zituen espazio izugarri horietan instalatutako bere obraren argazkiak. Ez zitzaion gustatzen barrutiak bere obren esperientziaren gainean zuen eragina. Gainera, Louise bere bizitzarekin lotutako objektu aurkituak bere artean txertatzen hasia zen garaian ari zen *Gelen* arkitektura garatzen. Gogoan dut behin, Frantzia hegoaldean —Lyongo 1990eko erakusketaren ondotik—, azoka txiki batera joan ginela; bentosa txinatarrak erosi zituen. Gogoan zuen nola jartzen zizkion amari bizkarrean bentosa horiek. Ordurako horrelakoen bilduma bat bazeukan New Yorken. Italiara iritsi ginenean, berehala erantsi zizkien haiek *Bentosa* (*Ventouse*, 1990) izeneko marmolezko bi eskulturari.

KF: Badirudi Louisek esperientzia bat birsortu nahi zuela...

JG:... oroitzapenei loturik. *Gelak* izena jarri zion obra-multzoa lotua zegoen horrekin, hau da, gogoratu nahi eta, aldi berean, ahaztu nahi izatearekin. Louisek beti uste izan zuen bere oroitzapenen preso zela. [Igarobide arriskutsua](#) (*Passage dangereux*, 1997) laneako azken logelan, sabaitik zintzilik protesik bat dago, altzairuzko bikote bat kopulatzen ari den ohearen parean. Bizilagun zuen andre zahar bat hil eta norbaitek haren hanka ortopedikoa atzeko lorategira bota zuenean, zera esan zidan Louisek: “Hormaren gainetik salto egin eta ekarriko al didazu?”. Louvreko gidari izan zen, Lehen Mundu Gerran zauritutako soldadu askok ere lan egiten zuten bertan, eta kafetegira joan eta anputatu haiek guztiak ikusten zituenean sentitzen zuen nazka deskribatu ohi zuen. Rue de Seine-ko apartamentu batean ere bizi izan zen, 1930eko hamarkadan, eta hango bizilagun batek protesiak egiten zituen. Eta Louiseren

ahizpa Henriettek herren egiten zuen. Hala, bat-batean, protesi baztertu horrekin topo egite hutsak ekarri zituen kontzienteki edo inkontzienteki obraren sorreran eragin zuten asoziazio horiek guztiak. Louisek bere zauri psikikoen metafora gisa ikusten zuen protesia, denok bizirauteko moduaren bila ari garen ezgaituak garelako ustearen metafora gisa.

Gela II (*Cell II*, 1991) lana, Shalimar lurrinaren flaskoak dauzka, oso proustiarra da, usainak leku edo pertsona baten oroitzapena aktiba dezakeelako zentzuan. *Gela IV* (*Cell IV*, 1991) lanak, bere aldetik, horretan belarri bat dago, norbaiten ahotsa entzuten ari garelako soinu-sentsazioa gogorarazten digu. Behin batean, fundizioan zegoela, jabearekin urduritzen hasi zen Louise. Gogo-aldartearen aldaketa erabatekoa antzeman nion. Jabea joan zenean, zer gertatzen zen galdetu eta honela erantzun zidan: “Haren ahotsa... irribarrea... bai, irribarrea zen... nire aita gogorarazten zidan! Ezin nuen jasan!”. Louise maila hipersentsitibo horretan mugitzen zen beti.

Ohar egiten zuen, aldi berean: “Ez zait nostalgia interesatzen; ez da produktiboa”. Garrantzitsuagoa zen oroitzapenak etor zekizkion. Izan ere, Louisek esaten bazuen ere bere obraren sorburua bere haurtzaroan zegoela, ez zen iraganean bizi zen pertsona bat. Biziegi gertatzen zitzaiona orain oraingoa zen. Antsietatea zuen; amorrurik eta agresibitate handia sentitzen zituen; eta sentimendu horien sorburura jotzen saiatzen zen, ulertu ahal izatearren. Horixe da urtetan zehar baliatu zuen psikoanalisisirako premisa. Benetan uste zuen inkontzientea informazio-iturri agorrezina zela. Zure traumei aurre egiten ez badiezu, sufritu egingo duzu, akatsak errepikatuko dituzu, eta preso izango zara beti.

KF: Itzul gaitezen Louiseri interesatzen zitzaion esperientzia kontzeptura. Ildo horretatik, ikuslearekin harreman zehatz samarra duela ematen du, baina aldi berean kontraesankorra ere badela, *Gelak* ulertzeko duen moduari dagokionez. Alde batetik, esaten zuen *Gelek* voyeuraren gaia jorratzen zutela; beste batzuetan, berriz, esaten zuen jendea haien barnean sar zitekeela, patxadaz murgildu.

JG: *Gelek* Louiseren lehengo obretako alderdi asko biltzen dituzte, hala nola arkitektura, gorputza, oroimena eta bost zentzumenak. Nota bakar bat jotzetik akordeak sortzera doan bilakaera bezalakoa da. *Geletako* batzuk ikusizkoak dira, besterik gabe, eta beste batzuek esperientziazkoak izan nahi dute. Progresio bat ikusten da sortu zuen arkitektura motan: zurezko ateak erabiltzetik beira industrialak eta sare metalikoa erabiltzera igaro zen. Espazioetako batzuk irekiak dira, eta itxiak beste batzuk. Forma desberdinak dituzte, laukizuzenak, obaloak eta zirkuluak daude. Osagai horietako bakoitzak, barnealdeko elementuek bezala, balio sinboliko bat zuen Louiserentzat. Adibidez, beiraren gardentasunak sekreturik gabeko mundua adierazten zuen. *Gela (Azken igoera)* [*Cell (The Last Climb)*], 2008koa bera, egin zuen eta Brooklyneko estudioko eskailera kiribila daukan azken *Gela* da. Louisek utzi egin behar izan zuen estudioa, baina ez zuen bertan utzi nahi berak forjatua zen eskailera hura. Haren forma lotu egiten zitzaion berak kiribilarekiko erakutsi interesari; izan ere, zurezko lehen obretan erabilia zuen hasiera batean forma hori, eta baita 1960ko hamarkadako geroko igeltsuetan ere. Louiseren sortze-prozesuak oso amaiera irekia zuen. *Gela* barneko objektuak zuten eginkizunagatik gerta zekizkiokeen interesgarri, edo deskribatzeko unean erabiltzen ziren hitzen doinuagatik, hitz horiek frantsesez zuten doinuagatik, edo zeuzkaten forma edo koloreengatik. Maila berean jar zitzakeen lisatzeko ohola eta histeriaren arkuko bere figura. Prozesu mota hori segitzen zuen, inkontzientetik sortzen zitzaizkion konexioez.

Oro har, esan behar dut Louisek ez zuela inorentzat egiten artea, beretzat baizik. Haren obra autoespresio hutsa zen. Berak esperimentatu nahi zuen zerbait. Publikoa bigarren mailako kontua zen.

KF: Bere aipuetako batean, Louisek dio *Gelak* elkar erakarri edo aldara dezaketela; integratzeko, nahasteko edo desintegratzeko beharra dutela.

JG: Uste dut *Gelak* elkarrengandik hurbil zeudenean berak adierazten zuen emozio sortari buruz ari zela Louise. Batzuek beldur bera edo desira bera errepikatzen dute, beste batzuek kontrako irrika adierazten dute, zuhurtzia ia-ia sentimenduaren aurrean, edo desiraren ezabatze bat. Adibidez, *Gela* batek Louisek gogoratu eta atzera bizi nahi duen une bat gogoraraz dezake, beste batek, berriz, ahaztura duela gai, zerbait atzean uztea. *Gela* batek hilketaren gaia jorra dezake, eta suizidioarena beste batek.

Louiseren arte guztia bi muturren artean mugitzen da: maitasunaren eta gorrotoaren artean. Ikuspegi psikoanalitiko batetik hitz eginez, erruarekiko konexio indartsua dago. *Gela* guztiek aitortu kutsua dute. Louiseren sortze-prozesuan erabakigarriak izan ziren lehengoratzeko, ordaintza eta berpizkunde ideiak transmititzen dituzte. Hala, sekulako lotura dago Louiseren —haren gogoaren eta gorputzaren— eta obra produzitzeko prozesuaren artean. Badirudi ezen, pieza horiek babestean, bere burua salbatzen ari dela, eta beste pertsona batzuei sor ziezaikeen minaren ordaina ematen. Bazterrean utzitako objektu horiek guztiak jasotzen ditu bere obran, abandonuari dion beldur errotuaren ondorioz.

KF: Beste zerbait galdetu nahi nizuke Louisek narratibarekin zuen harremanaren inguruan. Hitz egin genuen azkeneko aldian iradoki zuen *Gelak*, nolabait, hiru dimentsioko egunkariak direla.

JG: Narratzaile handia zen. Xerezade bezalako zen, beldurra arrastoan sartua edukitzeko hitz egiten baitzuen. Louiseren artean bada denboraren pertzepzio bat, ez baina zentzu narratiboan eta kronologikoan. Pieza batean berean, sarritan, haren bizitzako une desberdinek bat egiten dute. *Gelak* istorioak kontatzen dituzte, eta autobiografikoak dira, ez zalantzarik izan; emozioak, ordea, unibertsalak dira.

KF: Amaitu aurretik, Louiseren obrako teatrozkoaren nozioari buruz hitz egin nahi nuke. 1978an *Oturuntza (A Banquet)* performance/modako desfilea egin zuen; bazirudien jendeari ikuskizunaren bidez eskultura hurbiltzeko era bat zela. Geroago, 1986an, *Artikulatutako gordelekua* sortu zuen, eszenografia suerte bat alegia, horrek aukera ematen baitzion bere lehen lanetako batzuk, espazioko gorputz bihurturik itxura, atzera aurkezteko. *Gelak* beste eszenatoki mota bat direla jo al genezake?

JG: Bai. Louiseri gustatzen zitzaion antzerkiera eta umoristen emanaldietara joatea, eta performanceak ikustea. Uste dut ikuskizun mota horrek eragina izan zuela, zalantzarik gabe, artea sortzeko zeukan moduan. Louisek gozatu egiten zuen umore beltzarekin. Komedia frantsesa ere gustatzen zitzaion, Samuel Beckett eta Eugene Ionescoren zentzugabearen antzerkia. Baina uste dut Louiseren arteak askoz maila abstraktuago batean, inkontziente batean, funtzionatzen duela.

KF: *Armiarma, maitalea eta mandarina (The Spider, the Mistress and the Tangerine, 2008)* dokumentalaren une jakin batean, Bourgeoisek kameratik kanpo hitz egin, eta honela dio: “Ez naiz aktorea!”. Alabaina, askotan antzezten ari zela ematen zuen, bai bera zuzenean bai obraren bidez.

JG: Izena hartzen hasi zenean, ez zen eroso sentitzen hainbeste elkarrizketarekin eta argazki-saiorekin. Eta hori haurtzarotik beretik askotan aritua zen arren posatze-lanetan bere aitarentzat, argazkilari amateurra baitzen. Hasierako herstura gainditurik, ordea, berehala eroso sentitu zen kameraren aurrean. Baina uste zuen ezen berak egiten zuen artera jo behar zuela arretak. Esaldi eder bat esan ohi zuen: “Nigandik gehiago dago nire obran, nire izate fisikoan baino”.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

LYNNE COOKE-REN ETA JERRY GOROVOY-REN ARTEKO SOLASALDIA

Jerry Gorovoy (JG): Zu, Mark Francis-ekin batera, komisario izan zinen 1991ko Carnegie International erakusketan; hartan egon ziren ikusgai, lehen aldiz, Louise Bourgeois-ren *Gelak (Cells)*. Zergatik aukeratu zenuten Louise?

Lynne Cooke (LC): Mark eta biok denbora gutxi generaman AEBetan. Biok Londrestik gentozen, eta oso interesgarri iruditu zitzaigun Carnegie International, Documenta edo Veneziako Bienala bezalako erakusketa unibertsal handien artean paregabea bera, museo batean egitea. Carnegie Museum of Art ehun bat urte lehenago eraiki zuen Andrew Carnegie-k, eta Carnegie International erakusketaren edizioetan zehar egindako erosketen bidez osatu zuen bere arte modernoaren bildumaren parte handi bat. Carnegiek, benetako filantropoa izaki, sentsibilitate handia zuen kulturaren eta beronen hezkuntzarol desberdinen garrantziaren inguruan: arte-museoaz gain, historia naturaleko museoak, auditorio bat eta Pittsburghen zentro zibiko- eta kulturgune-eginkizuna betetzen zuen liburutegia sortu zituen. Carnegie International-en historia osoa eta, batez ere, museoen historia jasotzeko edizio bat egin nahi genuen. Louiseren obra planteatzean, iruditu zitzaigun *Gelak* historia horren erakusgarri bikaina zirela zeren eta, *Wunderkammern* (gauza miragarrien kamerak edo bitxikerien kabinetek) ez badira ere, erlazioa baitute museo eredu horrekin: mundu pribatuak iradokitzen dituzte, enigmatikoak, gogorazle eta misterioitsuak, intimitate eta introspektioz blaituak eta ikusleak *voyeur* bihurtzen dituztenak. Louise artista garrantzitsua zen gure erakusketarako, maila askotan. Oso garrantzitsua zen, era berean, *Gelak* mugari bat izatea haren obran, ordura arte ez baitzen antzeko ezer izan.

JG: Gogoan al duzu une hartan *Gelek* izan zuten harrera?

LC: Uste dut jende askok partekatu zuela pisu handiko obrak zirelako, gauza berri bat iragartzen zutelako gure inpresioa, ez baina obren atzean zen pentsamenduagatik bakarrik, baizik eta baita arte-sorkuntzari ekiteko moduagatik ere.

JG: 1991koa urte ona izan zen Louiserentzat. Carnegie International-en egoteaz gain, parte hartu zuen Robert Storr-en *Dislocations* erakusketan, Museum of Modern Art-en; horretan *Bikotea (Twosome, 1991)* erakutsi zuen, bata bestearen barnean mugitzen diren bi tankez.

LC: Bai. Obra hura *Gelen* norabideaz zeharo bestelako batean zihoan, eta geroago ez zuen horretan sakondu.

JG: Carnegie, nik ezagutu nuenean behintzat, arte europarrarentzako erakusleihen moduko bat zen. Louisek bere obra gehiena AEBetan sortu bazuen ere, antzeman al zioten sentsibilitate europarririk? Horrek izan al zuen eraginik Louise aukeratzeko uanean?

LC: Mark eta ni ez garenez estatubatuarrak, seguruenik hobeto sintonizatzen genuen Louise europar arte moderno goiztiarraren eta gerraosteko arte moderno estatubatuarraren artean kokatzen den moduarekin. Ildo horretatik, haren posizioa bakarra da. 1930eko hamarkadan Parisen ikasi zuen, Legerekin; geroago New Yorkera aldatu zen eta han, 1940ko hamarkadaren hasieran, berriro jarri zen harremanetan europar immigranteekin, esaterako Andre Breton-ekin eta Bigarren Mundu Gerran zehar AEBetan babesa bilatzen ari ziren beste artista batzuekin. Louiseren obra bi mundu horien arteko ardatz baten inguruan mugitzen da, era berri batean baina. Sekula ez da argi eta garbi surrealista agertzen, adibidez, baina ez da erabat kokatzen gerraosteko New Yorkeko arte-joeretako batean berean ere. Ez da posizio horretan dagoen beste inor.

JG: Bere garaikide europar guztien artean, Francis Bacon zuen Louisek gogokoenetakoa. Horien artean konexio agerikoak badira ere figura eszenatoki arkitektoniko baten barnean irudikatzeari dagokionez, nik gehiago nuen gogoan bizitzaren gaineko ikuspegi existentzialista. Zuk ikusten al duzu lotura hori? Zure ustez *Gelak* etsigarriak al dira, giza harremanen ikuspegitik?

LC: Orain artean, ez diot garrantzi handirik eman Francis Bacon eta Louise belaunaldi berekoak izateari, bi urteko aldea besterik ez zuten. Seguruenik ez dudalako gogoan hartzen Louiseren obra ez dela ikuspegi existentzialista batetik erlazionatzen munduarekin, baizik eta zeharo sustraituta dauden, emozio intentsitate bizikoak diren eta esangura-geruza anitz dituzten egoera psikologiko eta afektibo jakin batzuetatik abiatuta. Niretzat, haren obrak ez dira “etsigarri” terminoak iradokitzen duen bezain sinpleak, eta ezin dira hain errazki definitu. Neure buruari galdera egiten diot, hura kideasunagatik edo antzagatik edo diferentziatik sentitu ote zen Baconen obrak erakarrira.

JG: Bakoitzak adierazten dituen emozioak oso desberdinak badira ere, biek irudikatu zuten beste pertsona batenganako desiraren bizitasuna eta horrek berekin ekar dezakeen oinazea. Bestetik, Baconek errefusatu egiten zuen, nolabait, abstrakzioa. Louisek abstrakzioaren historiarekin izan duen harremana ez da inoiz erabat aitortu ez aztertu, eta eztabaida interesgarria eragin lezake horrek, nik uste. Eta horrek ondorioak izan ditu, ez dago zalantzarik, haren lana interpretatu den moduan. Baconen kasuan bezala, bitxia bada ere Louiseren obrak Europar izan du inpakturik handiena.

LC: Horrela al da?

JG: Baiezkoan nago. Uste dut ezen, AEBetan, pop sentsibilitatea, Pop Artearen edo Pop kontzeptuaren merkatuak berretsia nolabait, nahiko indartsua dela.

LC: Alde batetik, Louisek ia-ia inoiz ez du irudi komertzialik edo hedabideetako irudirik erabiltzen, eta gainera ez ohi die arretarik jartzen irudi horiek behar dituzten teknologiei. Eskuzkoa oso presente dago Louiseren obran; eta ez du bere eskua zertan izan. Keinuak, eskuzko adierazpenak, bizi izandako denborarekiko konexioa ezartzen du, bai obra egiteko behar izan den denborarekikoa —esaterako, zerbait josten edo zizelkatzen erabiltzen den denborarekikoa— bai historia gisa igarotako denborarekikoa, eta forma eta materialen patinan dugu hori guztia ageriko, artistak pribilegiozko garrantzia ematen die eta horiei.

Sarritan, denborak eta eskuak lehen plano hartzen dute Louiseren obran. Elementu horiek biek lagundu egiten dute harena ikuspegi pertsonala delako sententzio bete-betekoa sortzen. Ez dago haren asmoak ezagutu beharrik, ezta haren obra ikuspegi psikobiografiko batetik zertan irakurri, artea leku zeharo pertsonal batetik sortzen zaiola antzematearren.

JG: Louise estudiora ikustera joan zinetenean, amaituak al zeuden *Gela* guztiak?

LC: Ez. Joan ginen lehen aldia erakusketa baino urtebete lehenago izango zen, gutxienez. Brooklynen zeukan estudioa bisitatu genuen, eta gogoan dut *Geletako* lehena izango zena ikusi genuela. Pentsamendu-ildo berri horri buruz hitz egiten hasi ginen, eta gero beste zenbait aldiz itzuli ginen; ez dut, baina, estudioan muntatuta ikusi izana gogoratzen. Denak elkarrekin ez behintzat.

JG: *Gela I* (*Cell I*, 1991) izango zen agian, ohearekin eta kristalezko flaskoekin?

LC: Bai, horixe zen.

JG: Zure ustez, Louiseren obra gai izan duten azterketek gehiegizko arreta jarri al dute alderdi psikologikoetan? Hark garbiki adierazten zuen berea, eta oso argia izan zen zeuzkan funtsezko motibazioen eta irudien inguruan. Hitz egiteko eta idazteko zuen moduak, horrexek azaltzen baitigu neurri batean egiten zuena eta egiten zuen horren esangura, nolako eragina izan zuen haren obraren pertzepziora begira, positiboa ala negatiboa?

LC: Aho biko ezpata dela uste dut, benetan. Louise oso espresiboa da, eta bere historiak hain dira indartsu eta gogoangarriak ezen egiten duen obra ikusteko iragazki bihurtzen baitira azkenean. Autore batzuentzat zeharo lagungarriak izan dira. Baina ez dira, inolaz ere, obra interpretatzeko modu bakarra, ezta horretarako funtsezko tresna ere, eta analisi onenetako batzuk artistaren kontakizunetatik urrun mantendu dira. Obren mendean dagoela ere uste dut. *Gela gorriak* (*Red Rooms*, 1994) pieza biek, eta baita *Gela I* piezak ere agian, karga jakin bat dute, eta horren indarrez autobiografia berehala azaleratzen da. Beste batzuk, berriz, *Gela V* (*Cell V*, 1991) esaterako, askoz abstraktuagoak dira. Horretan artistak *Cell* hitzak ingelesez duen esangura bikoitza baliatzen du, isolamendu-leku edo gela izan baitaiteke, eta baita bizitza organikoaren oinarritzko unitatea ere. Louiseren obrak piztu dituen erreakziorik liluragarrienetako batzuek inplikazio psikologikoak aipatzen dizkigute, ikuslearen emozioei buruz ari diren arren, sortzailearenei buruz baino gehiago; horien artean ditugu, besteak beste, Adrian Piper-ek eta Richard Serra-k Brooklyn Museum-eko 1994ko katalogoan egin zituzten ekarpenak, oso irakurketa argigarriak eskaintzen baitizkigute kasu bietan.

JG: Louiseri beti gustatu zitzaion Richarden obra; eskultore gogokoenetakoa zuen. Berak sortzen zituen gauzen zeharo desberdin batzuek erakartzen zuten. Louiseren sentibiltatearen hurbileko batean sakontze-lana egiten bazuen norbaitek, bai gaiaren bai formaren inguruan izan, ez zitzaion interesatzen. Kritiketari, Louise beti ageri da emakumezko beste artista garaikide batzuei loturik. Asko azpimarratu ohi dira haren izaera femeninoa eta beste emakume batzuekiko harremana. Gogoan dut Ilya Kabakov, Mike Kelley eta David Hammons ere izan zirela Carnegie International erakusketan. Zuk

loturarik ikusten al duzu Louiseren obraren eta artista horienaren artean? Zure ustez, haren lanaren gaineko pertzepzioa aldatuko al da denbora igaro ahala?

LC: Neurri batean arrazoi historikoengatik, haren lana emakumezko beste artista batzuenarekin lotu izan da sarri; 1970eko hamarkadan, Louiseren obra besarkatu eta —irakurketa feministen testuinguruaren barnean— generoarekin, sexualitatearekin eta garai hartan aktibitatea izaten ari ziren emakumezko beste artista batzuen lanarekin lotu zuen feminismo mota jakin bat atera zen argitara. Lotura hori mantendu egin zen 1980ko hamarkadan izan zen bigarren feminismo-olatu batean zehar; une horretan, irudikapenarekin lotutako kontuei ematen zitzaien lehentasuna, gorputzean oinarritutako irudiekin lotutako gaien aurretik. Gaur egun, uste dut zeharo alderaketa probokatzailerik eta iradokitzaileak egin ahal izango liratekeela Louiseren obraren eta, esaterako, Mike Kelley edo Ilya Kabakov artistenaren artean. Batzuetan, antzekotasun handi-handiko eremuen barnean ikusten diren ezberdintasunak argigarriagoak gertatzen dira.

JG: Belaunaldi banatakoak badira ere, lotura sendoa ikusten dut, halaber, Louiseren eta Bruce Nauman-en obraren artean.

LC: Bai, ados nago, nahiz bere kezka adierazteko erabiltzen dituzten lengoaiak oso desberdinak izatera hel daitezkeen. Enigma psikologiko batean edota unibertso mental propioan harrapatuta egotearen sententzia, eta gogo-egoera edo gogo-asaldura jakin batzuei ihes egiterik ez dagoelako sententzia obsesiboa eta bete-betekoa. Badago, bai, zer aztertzea horri dagokionez.

JG: 1990eko hamarkadatik aurrera, bere bizitzako objektu errealak obretan sartzen hasi zen Louise, jantziak, tapizak edo beste pieza batzuk, esaterako. Horrek aldaketa handia ekarri zion lanean, izan ere ordura arte elementu guztiak abstraktuak edo fabrikatuak ziren. Nola uste duzu funtzionatzen duela objektu “aurkitu” horiek eransteak, esaterako Joseph Cornell artistak erabiltzen dituenekin edo Marcel Duchamp-en *Emanak (Étant donnés)* obrarekin alderatuta? Obraren esperientziari nola eragiten dio objektu erreal horiek sartzeak? Adibidez, *Gela (Choisy)* [*Cell (Choisy)*, 1990–93] piezan, gillotina bat ageri da bertan, Louisek bere aitaren tapiz-dendako letreroa sartu zuen; *Gela II (Cell II)*, 1991) piezan eta beste batzuetan, berak erabiltzen zuen Shalimar lurrinaren flasko batzuk ageri dira...

LC: *Gela II* piezako Shalimar flaskoak bezalako artikuluek oso leku pribatuan gaudelako efektua sortzen laguntzen dute. Etxeko objektuek, *Gela I* piezako oheak eta *Gela gorrietako* antzeko beste batzuek kasu, lagundu egiten dute obrak errealitatean kokatzen, obra horiek leku espezifikoak direlako sententzia eman dezaten: azken batean ezagutu edo identifikatu ezin ditugun espazioak izan arren, esanguraz beteriko lekuak dira. Carnegien erakutsi genuen zurezko atea ezaugarri dituen lehen *Gela* multzo horren ondoren, hain pertsonal eta espezifiko ez dirudien beste multzo bat etorri zen: kaiola-formako metalezko *Gela* errektangularrak. 1990eko hamarkadaren amaieran Louiseren jantziak zeuzkaten obrak agertu ziren; 2000ko urtetik aurrera, *Geletako* batzuek beste ehun batzuk ere jasotzen dituzte, forma zeharo berrietan, oihalez estalitako gorputzen edo tapiz-zati batzuk josiz egindako buruen kasuan bezala. Berez objektu aurkituzat hartu beharrean, beharbada egokiago izango da ehun-zati horiek eskulturak egiteko baliu daitezkeen material jakintzat —oihal erabilia edo bigarren eskukoa— hartzea. Zaila da imajinatzen artista estatubatuar bat Louise moduan interesatuko zenik tapiz zaharrak lehengaitzat erabiltzeko. Esango nuke ezen, artista estatubatuarentzat, tapizek gehiegizko karga

dutela. Mezenas aberatsen eta arte finduko inguruen historiak gainkargatuta daude, eta horiek zaildu egiten dute era sinple batean eguneroko objektutzat erabili ahal izan ditzaten. Aitzitik, Louiserentzat gauza zeharo arrunta ziren. Haren familiaren negozioa tapiz zaharrak berritzea eta saltzea zen, eta haur zelarrik konpontze-lanetan laguntzen zuen. Egin zituen azken obretan deigarri gertatzen zait, ordea, haurretan bezala “lehengoratu” beharrean moztu egiten zituela, gauza zeharo bere bat, propio bat sortzeko, erretratu-buru bat kasu. Hori egitean, tapizean ageri diren irudiekin jokatzeko du batzuetan, hain zuzen motibo jakin batek forma zizelkatuan duen baliokidearen aipamena egin dezan: adibidez, soslaiz jarritako buru irudi baten zati batek hartzen du zizelkatutako buru baten masaila. Eta badirudi horrek lehenagokoen zeharo desberdinak diren kezka batzuk sartzen dituela. Normalean, zahartu ahala badirudi gure gogoak, gure adimenak iraganera bidaiatzen duela, halako moduan ezen haurtzaro eta gaztaroko oroitzapenak gertaera berrienak baino biziagoak bihurtzen baitira. Louiseren haurtzaroko erremediorik gabe markatu zuen artista gisa, eta beti baldintzatu edo itxuratu du, neurri batean, haren sortze-lana.

Bere bizitzaren amaiera aldean, haurtzaroan funtsezko izan zituen material eta ehunetara itzuli zen Louise; orduan, material eta ehun horiek presenteago ziren, zenbait hamarkadatan zehar era ezabagaitz batean eragin zioten eta sormenarentzako iturri emozional izan zituen familiako drama psikologikoak baino. Obra berriago hauek ez dira horren narratiboak alderdi askotan, eta esperientzia pertsonalak ez daude horren presente. Horregatik, nire iritziz multzo bat osatzen dute, obra berankor desberdinez osatua.

JG: Tapizen kasu partikularrean, bada alderdi psikologikoaren, sinbolikoaren eta laneko materialaren arteko lotura bat: zaharberitzea, konpontzea. Tapiz artean hazi izana eta objektu horiek amarekin eta aitarekin lotze hori Louiseren obraren konplexutasunari erantzen zaion beste elementu bat dira.

LC: Tapizek kultur historia zentzu bat ematen dute, une horretara arte hain era agerikoan azaldu gabeko zentzu bat. Autobiografiko hutsetik harago doazen istorioak sartzen dituzte.

JG: Bai, eta uste dut “karga” hori Louiseren obran zehar doala, artearen historiako joeretikiko korrante independente moduko bat balitz bezala. Nolabaiteko denboragabetasun ukitu bat ematen dio hark egiten duen lanari eta, aldi berean, obra beti bizirik dagoelako sentsazioa sortzen du.

LC: Zaila da haren lana denbora ikuspegi batetik sailkatzen, zeren eta badirudi pieza bakoitza lotu egiten zaiela produzitu zituen beste obra-multzo batzuei. Artistak, inspirazio bila, bere iraganaren inguruan bira egiten duen modu desberdinak harrigarriak dira beti, are nahasgarriak ere zenbaitetan.

JG: Ildo horretatik, beti interesgarri gertatzen da beste artista batzuen artearekiko solasa planteatuz aztertzea Louiseren artea. Ematen du egin zituen obrak ez direla sorkuntza-epe jakin batekoak. 2011n Louisek Fondation Beyeler-en egin zuen erakusketa, besteak beste Cezanne-rekin, Leger-ekin, Picasso-rekin eta Giacometti-rekin partekatuz espazioa.

1992an, Joseph Beuys-en obrarekin parekatuta agertu zen Louiseren obra Guggenheim Museum SoHo-ko (egun itxia dago) *From Brancusi to Bourgeois* izeneko erakusketan. Berak zein Beuysek

gaixotasunaren gaia jorratu zuten bere artean. Zein dira, zure ustez, bien arteko puntu komunak edo aldeak, kontuan harturik biek erabili zutela objektu aurkitua?

LC: Nire ikuspegitik, bere ibilbide artistikoaren amaieran —eta agian bere adinagatik, esperientziagatik eta berezitasun erabatekoagatik— Louise bere kideko gehienetatik aparte jarri zen, ez baina artista gazteagoen belaunaldietatik aparte, horien obran era askotan eragin baitzuen. Zalantzarik gabe, artistak arreta handia jartzen zien bere garaiko gairik eta joerarik garrantzitsuenei, baina bere bidea markatzeko jorratzen zuen independentzia basak are argiago bereizten du egin zuen obra berantiarrena, garaikide zituenen obratik.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]