

# HANS BELLMER-LOUISE BOURGEOIS, UNA CONFRONTACIÓN

Charo Crego

En el Museo Municipal de La Haya se celebra hasta el mes de enero de 2011 una exposición en la que se presenta la obra del artista alemán Hans Bellmer (1902-1975) junto con la de la artista francoamericana Louise Bourgeois (1911-2010). La exposición se organiza en torno a temas que ambos compartieron: la muñeca y la prótesis, copias y pares, lo informe, el sexo, la diosa Diana de Éfeso, el ojo, etc.. Los organizadores de la exposición, que procede de la Galería Nacional de Berlín, no han querido calificar este encuentro, simplemente han puesto un nombre detrás de otro, como si quisieran evitar toda comparación, confrontación o emulación entre ambas producciones.

Hay exposiciones que ayudan a romper con la visión más manida de los artistas que presentan, brindando interpretaciones nuevas y controvertidas y abriendo, a veces, perspectivas inexploradas. Esta es una de esas exposiciones. Lo primero que sorprende al visitante es la cantidad de similitudes que muestran las obras de estos artistas. Es verdad que ambos compartieron, en parte al menos, la misma época histórica, pero si a Bellmer se le relaciona directamente con los años 30 y el surrealismo, a Bourgeois se la sitúa en los años 60 y posteriores, en el entorno de la producción artística americana imbuida del discurso feminista. Sin embargo, el parecido entre ambas obras es tal que, a veces, la escultura que se atribuye a uno de ellos se revela que es del otro. Ahora bien, lo más interesante de este encuentro es que conforme se van viendo los parecidos,

---

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

se van perfilando también las diferencias, y éstas van apareciendo con más nitidez que antes, enriqueciéndose así, gracias a este diálogo, nuestro conocimiento de cada una de estas obras.

El cuerpo, con sus atributos y sus múltiples posibilidades, es el eje alrededor del cual se sitúa la producción de estos artistas. El cuerpo femenino, casi infantil, deseado, perturbadoramente deseado, es la materia sobre la que trabaja Bellmer. El cuerpo castigado, sufriente o amenazante de la víctima y del verdugo, es el marco en el que se desenvuelve Louise Bourgeois. En los trabajos sobre la muñeca se reflejan claramente estas dos perspectivas.

La muñeca, que Bellmer construyó en los años treinta y que gracias a sus fotografías se hizo célebre entre los surrealistas, es la encarnación de lo *Unheimliche*, de lo siniestro, que Freud había definido en 1919. Es una construcción que oscila entre la forma inocente de la mujer-niña, con lazos y zapatos de charol, hasta las formas más incongruentes e inverosímiles. En las fotografías vemos que la muñeca puede ser desmontada, fragmentada, desdoblada, que a veces tiene sólo piernas, pero los dos pares de piernas aparecen unidos entre sí por la cintura, o que tiene multipli-

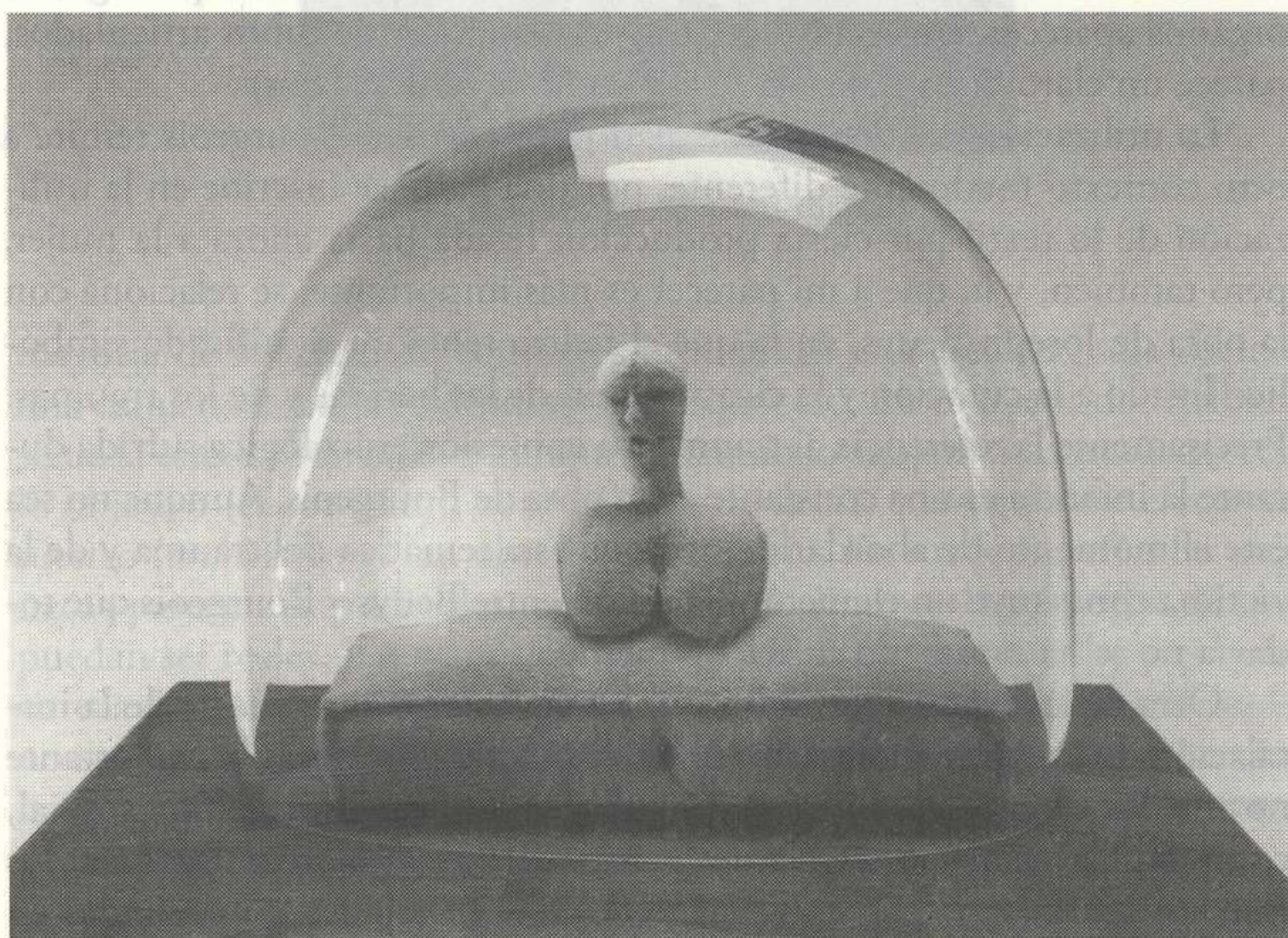


H. Bellmer, *La Poupée*, 1936-1938.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010

cados sus pechos, o que su axila puede convertirse en el sexo. Lo importante es que su anatomía no la dicta la fisiología humana, sino exclusivamente el deseo. Y que, además, la muñeca no es sólo el resultado del deseo, su punto final, sino la posibilidad de su renovación y ejercicio futuros. El sueño y la realidad se confunden en las fotografías de Bellmer.

La muñeca de Bourgeois aparece en una época tardía de su producción, a partir de la década de los noventa. Afortunadamente en esta exposición no se exhiben las obras más explícitas de Bourgeois, sino las que contienen una mayor carga de ambigüedad. Sus muñecas son construcciones hechas de trapo o de fieltro. A veces, son figuras mixtas, como en *Single III* (1996), en las que un cuerpo sin brazos, con dos cabezas, presenta tanto el sexo masculino como el femenino, otras veces son seres mutilados en los que una prótesis sustituye a alguno de los miembros, o formas inverosímiles de las que sólo destacan los atributos sexuales. En general son figuras estáticas y cerradas en sí mismas, como *Femme* (2005), una obra en la que un pequeño busto de mujer de prominentes pechos



L. Bourgeois, *Femme*, 2005.

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas

aparece cubierto por una bóveda de cristal. Probablemente el material que utiliza y el hecho de que carezcan de articulaciones enfatiza todavía más este carácter pasivo.

El mundo de Bourgeois y de Bellmer está constituido de formas mixtas, complejas, dobles. Ambos rompen en su obra con los opuestos establecidos: lo femenino y lo masculino para explorar la forma del andrógino, cuerpos que muestran atributos de ambos sexos sin distinción posible. Son artistas de lo informe. Artistas en cuyas obras las categorías lógicas y físicas aparecen diluidas gracias al uso de la incongruencia, de la fragmentación y del desdoblamiento.

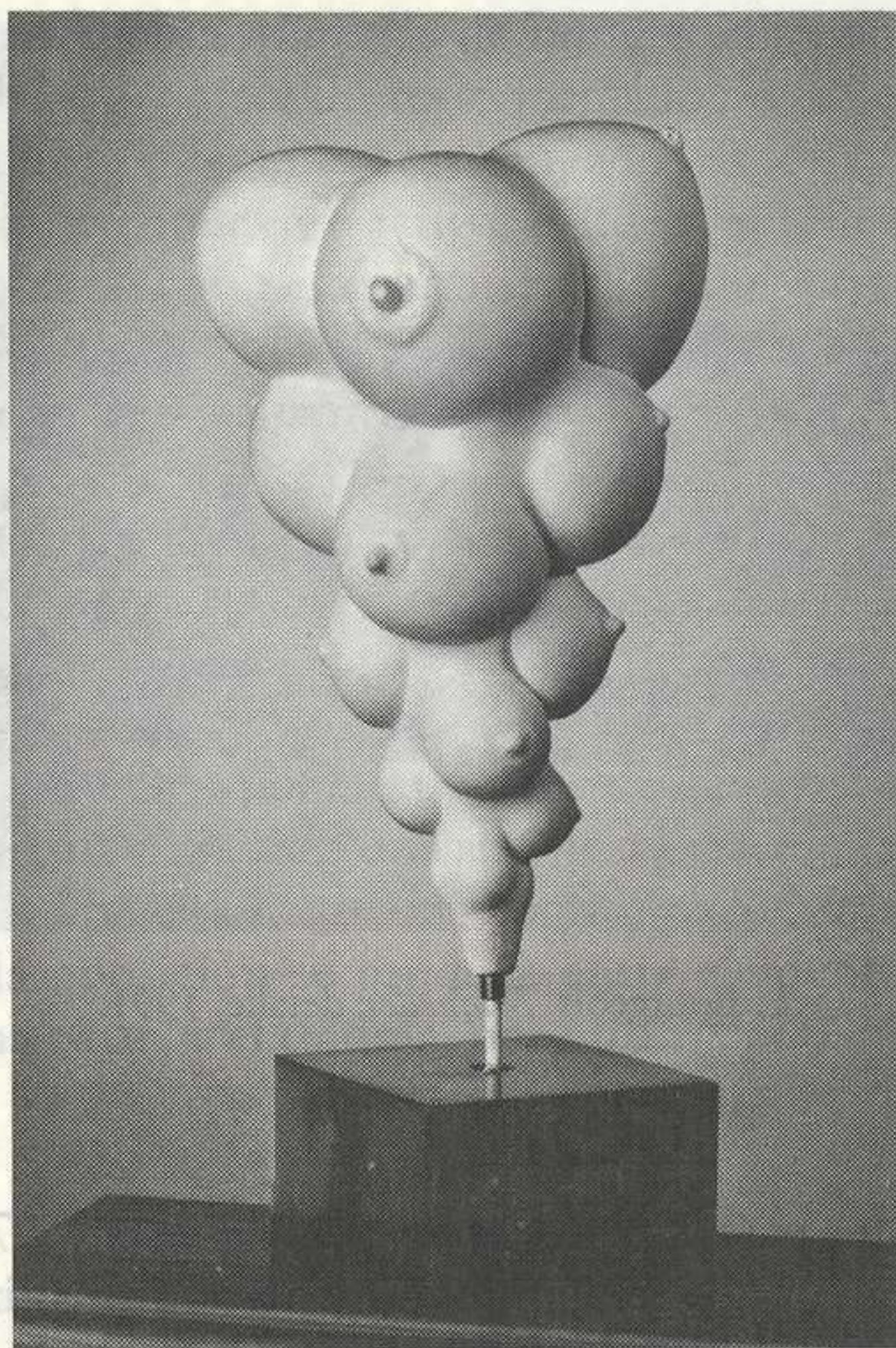
Es evidente que la muñeca de Bellmer con sus articulaciones y su sofisticada construcción participa del interés por los avances técnicos y mecánicos que vivió el mundo artístico en las primeras décadas del siglo XX. Son los años de las máquinas solteras de Duchamp, de los cuadros con tuercas, bobinas y ruedas dentadas de Picabia, de las figuras robóticas de Léger. Obras que gastaban títulos como *El mecanismo del pudor*, *Virgen*, *Desfile amoroso*, etc. La muñeca de Bellmer es hija directa de esta mecánica erótica. Su *Metralleta en estado de gracia* de 1937, en la que algunos órganos aparecen engastados en una construcción de tubos articulados, parece un claro homenaje a la *Mariée* de Marcel Duchamp.

La utilización del fieltro y del paño por parte de Bourgeois remite a otro contexto totalmente diferente, por una parte se inscribe en la utilización de lo textil por cierta producción ligada hasta ahora a la mujer, pero también, y lo que a mi parecer es más importante, se relaciona con la obra de Joseph Beuys, en la que el fieltro tenía un significado simbólico ligado a la curación y la cicatrización de las heridas y de los traumas. Precisamente la referencia al trauma y a la presión psicológica sufrida durante la infancia es una constante en la obra de Bourgeois. Aunque no sea éste el momento de abordarlo, creo que esta temática del trauma y de la víctima constituye un elemento de unión entre Beuys y Bourgeois que todavía no se ha estudiado suficientemente.

Otra de las referencias indiscutibles de Bourgeois es al arte de la instalación de los años setenta. En muchos casos en sus obras lo importante no son los objetos escultóricos singulares, sino su disposición espacial, como en las instalaciones. Son montajes de una clara teatralidad, en los que las figuras aparecen colgadas, reflejadas en espejos o encerradas en jaulas. Aunque Bellmer no conoció ni participó de este arte de la instalación, en sus fotografías sus muñecas sí aparecen en contextos diversos, la

---

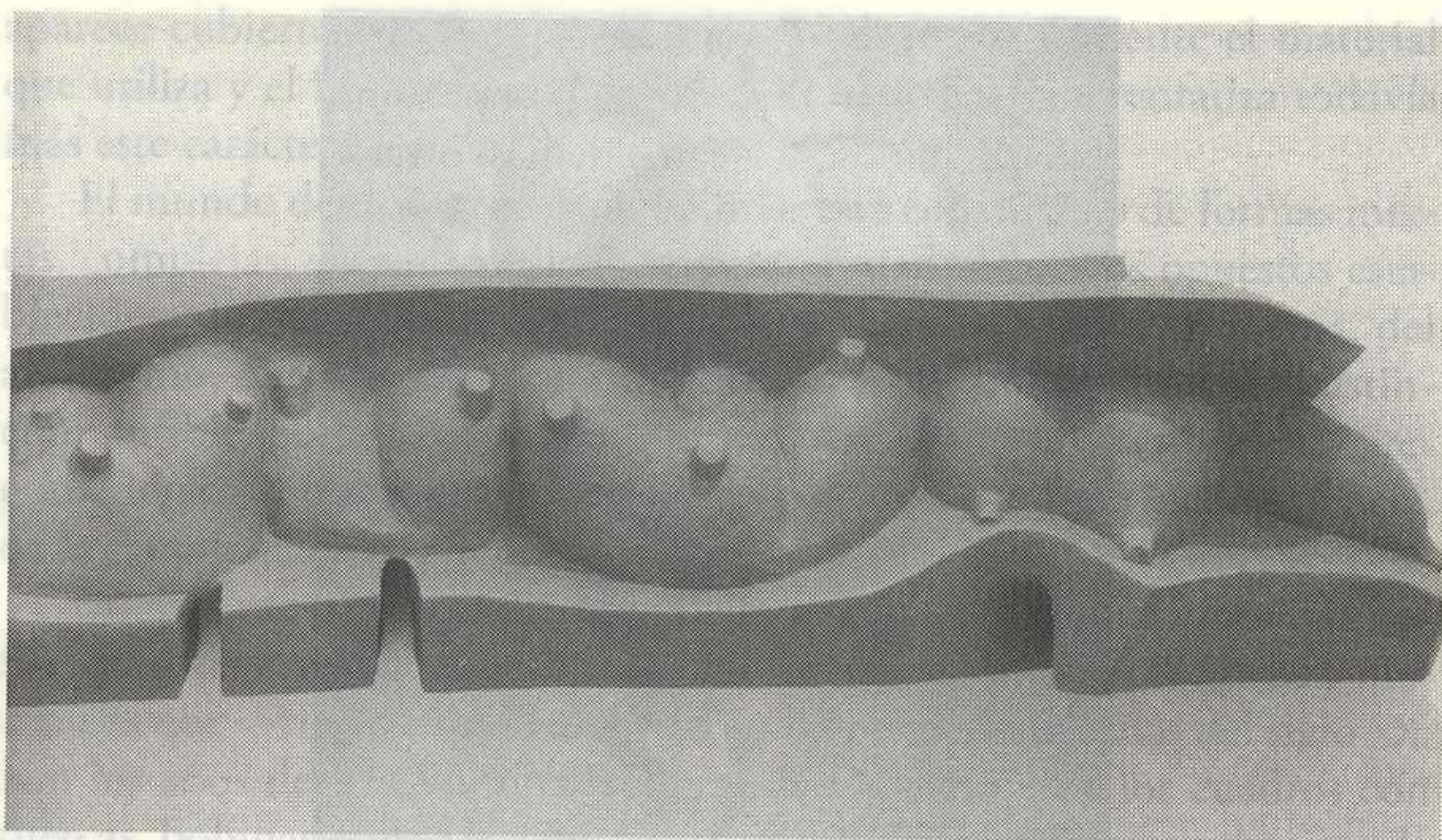
La balsa de la Medusa, Segunda época, 3, 2010



H. Bellmer, *La Peonza*, 1965/68

mayoría de las veces en contextos ordinarios: una escalera, una cocina, una cama o atadas a un árbol en el bosque, etc. En este sentido, Bellmer sigue la estética surrealista, aunque sumando lo subjetivo (la muñeca) con lo objetivo (el contexto), como él mismo decía, conseguía ese efecto siniestro (*unheimliche*) tan obsesivo en su obra. En sus fotografías las muñecas parecen improbables, pero es difícil eliminar la sospecha de que puedan ser reales. Las vemos como un mecanismo inanimado, pero persiste la duda de si pudieran llegar a cobrar vida, de si ese cuerpo dislocado no sea un cuerpo de carne y hueso. Las muñecas de Bourgeois, sin embargo, no llegan a perder nunca su carácter inanimado, probablemente por su falta de articulación y por el material del que están hechas.

Un tema que interesó a ambos artistas fue la diosa Diana de Éfeso, diosa de la fertilidad, cuyo atributo más conocido es la multiplicidad de sus pechos. Bourgeois se ha inspirado en la diosa griega en varias ocasio-



L. Bourgeois, *Mamelles*, detalle, 1991.

nes: en sus vestidos para la performance *The Banquet* (1978), con los que, exagerando los atributos femeninos, intentaba ridiculizar el poder del falo; en su *Nature study* (1984-2001) una escultura de un raro animal que exhibe múltiples pechos o en su friso *Mamelles* (1991). Pero también este tema le sirvió para desarrollar uno de sus puntos de interés a partir de los años sesenta: la unión de la naturaleza y del cuerpo, la visión de nuestro cuerpo como un paisaje formado por montañas y valles y del paisaje como una extensión ocupada por múltiples falos o prominentes pechos.

Precisamente en torno al tema de Diana de Éfeso construyó Bellmer uno de sus escasos objetos: la *Peonza* (1938). A este objeto, consistente en una trompa cubierta de pechos por todos sus contornos, volvió en los años sesenta. Lo más interesante de esta obra es que enfatiza el movimiento circular y rotatorio en torno a los atributos sexuales, como si estuviera indicando directamente que el deseo se mueve en una órbita, cuyo motor es la obsesión, de la que difícilmente puede salir.

A Bellmer le impulsa el deseo y la obsesiva necesidad de llegar a consumarlo, la conciencia de moverse en un círculo en el que no hay ni principio ni fin, como el movimiento de *La Peonza*, mientras que Bourgeois se sitúa en la linealidad del discurso y la enunciación, ya sea reivindicación feminista o enunciación del duelo de la víctima. Frente al movi-

miento circular, la obra *Mamelles* de Bourgeois acentúa este carácter secuencial. De hecho, parece un texto formado por signos-pechos.

Estos impulsos diferentes acarrearán, además, otras divergencias, pues si el deseo es inherentemente activo, el duelo es inherentemente pasivo, si uno es expansivo el otro es contractivo. Bellmer no puede dejar de buscar nuevas formas, propulsado por la esperanza de una satisfacción final, mientras que Bourgeois remite necesariamente al pasado, al origen del trauma y del daño causado. Por eso, *La Peonza* de Bellmer y *Mamelles* de Bourgeois ilustran mejor que todas las demás obras los parecidos en la temática y las diferencias en las perspectivas de estos dos artistas.

Aunque la exposición de La Haya se presentaba como un mero encuentro entre Bellmer y Bourgeois, la contemplación de las obras expuestas y el modo de exponerlas nos ha descubierto que la relación que se entabla entre ambos no es una simple asociación, sino una clara confrontación, y no precisamente una confrontación sobre cuestiones accesorias, pues la oposición se produce entre elementos irreductibles: el deseo, por una parte, y el trauma, por otro.



---

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas