

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

Spreekbeelden en pluimgedachten

Over het werk van Louise Bourgeois

JAN VANDEPUTTE

I am suspicious of words.
 They do not interest me, they do not satisfy me.
 I suffer from the ways in which words wear themselves out.
 I am a very concrete woman.
 The forms are everything.
 An artist's words are always to be taken cautiously.
 Just the same, the artist must say what he feels.

(Louise Bourgeois 1954, p. 66)

Mijn eerste ervaring met het werk van Louise Bourgeois was een openbaring. Het Tate Modern opende in mei 2000 zijn deuren en had Louise Bourgeois, op dat moment zevenentachtig jaar, gevraagd een installatie te ontwerpen voor de Turbinehal. De lezer moet zich deze Turbinehal voorstellen als een immens grote, kale ruimte — ooit in gebruik als elektriciteitskrachtcentrale — met afmetingen van vijfendertig meter hoog en honderdtweënvijftig meter lang. Voor die ruimte maakte Louise Bourgeois drie stalen torens van ongeveer veertien meter hoog. De eerste toren bestaat uit een pyloon met een spiraaltrap aan de buitenkant. Boven op de pyloon is een klein platform waar je als toeschouwer — de bedoeling is dat je alleen naar boven en naar beneden gaat — plaats kan nemen op een primitieve houten stoel en jezelf weerspiegeld ziet in vijf grote spiegels, zichtbaar voor de andere, wachtende toeschouwers beneden. Beneden teruggekomen vind je achter een dikke stalen deur een kleine ruimte waar een kleine glazen stulp staat met daarin een in roze zachte wol gebreid moeder-en-kind-beeldje waarvan de moederfiguur een open schreeuwmond heeft.

De tweede toren is een gesloten vierkante koker, opnieuw omgeven door een trap, waarin je van boven naar beneden kan afdalen, omsloten door een bloedrode wand, en beneden een bronzen beeldje <vindt> van een moeder, met aan haar linkerbeen een peutertje dat reikhalzend uitkijkt naar haar rechterborst waaruit moedermelk <verspild> op de grond valt.

De derde toren lijkt op de eerste, met een platform met vier spiegels en aan de binnenkant, opnieuw in een glazen stolp, een moederfiguur met een zwevend baby'tje, nog verbonden met de navelstreng. Daarnaast staat een gebreid janusvrouwenhoofd, samengesteld uit stukken breisel die onhandig en slordig weer aan elkaar zijn genaaid. De gehele installatie heeft als titel: *I Do, I Undo, I Redo*. Bij deze titel hoort een tekst (Bourgeois, 2000, p. 32):

I DO is an active state. It's a positive affirmation. I am in control, and I move forward towards a goal or a wish or a desire. There is no fear. In terms of a relationship, things are fine and peaceful. I am a good mother.

I UNDO is the unravelling. The torment that things are not right and the anxiety of not knowing what to do. There can be total destruction in the attempt to find an answer, and there can be terrific violence that descends into depression. One is immobile in the wake of the fear. It is the view of the bottom of the well. In terms of the relationship to others, it's a total rejection and destruction. It is the return of the repressed. I take things away. I smash things, relations are broken. I am the bad mother.

I REDO means that a solution is found to the problem. It may not be the final answer, but there is an attempt to go forward. You get clearer in your thinking. You are active again. You have confidence again. In terms of relationships to others, the reparation and reconciliation has been achieved. Things are back to normal. There is hope and love again.

Een raadselachtige tekst, die sterk leunt tegen onze vaktaal. Het raadselachtige wordt nog versterkt door een tweede tekst, een spreektekst waarin de schrijfster vijf vragen stelt aan (de) Vader (Bourgeois 2000, p. 49): Waar komen we vandaan? Waarom zijn we hier? Wanneer weet ik waar ik naartoe zal gaan? Waarom voelt de huid van mijn vriend zo prettig? Wie schiep de dag en de nacht? Bij iedere vraag is het antwoord van de Vader: 'Well my child that's a very good question but I simply do not know.' Het spreekgedicht eindigt met Louises conclusie: 'Thank you father. I will pass your wisdom unto my children.'

In dezelfde Turbinehal stond een stalen gevaarte in de vorm van een spin, negen bij acht bij tien meter, met als titel: *Maman*. Ook bij dit werk hoort een tekst (Bourgeois 2000, p. 65):

The friend (the spider — why the spider?) because my best friend was my mother and she was deliberate, clever, patient, soothing, reasonable, dainty, subtle, indispensable, neat, and useful as a spider. She could also defend herself, and me, by refusing to answer 'stupid', inquisitive, embarrassing, personal questions.

De ervaring van dit werk laat zich het best omschrijven met termen als ‘verwarrend’, ‘geheimzinnig’, ‘mysterieus’, ‘griezelig’, ‘verontrustend’ en ‘gevaarlijk’, kortom, Freuds ‘Unheimliches’. Tegelijkertijd is het werk vormgegeven met een indrukwekkend technisch vakmanschap. Het is ook tegenstrijdig en ambivalent door de extreme tegenpolen: sterk, massief en dik staal versus kwetsbare en hulpeloze wol, actief uitnodigend tot een passieve ervaring, hard versus zacht, mannelijk versus vrouwelijk, vaderlijk versus moederlijk, goed versus slecht. Het werk fascineert me verder door de sterk lichamelijke associaties met huid en kinderlijke hulpeloosheid. En natuurlijk is er een vertrouwd spanningsveld tussen beeld en taal, parallel aan de ervaring van de verwoording van een droom tijdens een analytisch uur.

Behalve haar beeldend werk schreef Bourgeois ook verklarende teksten — soms noemt ze die ‘pensées-plumes’: losse invallen — en kunstkritische beschouwingen. Een tijdlang had ze belangstelling voor kinderaanalytisch werk en nam ze kennis van Melanie Kleins teksten.

¶ *Een biografische schets*

Men is het erover eens dat het werk van een kunstenaar autonoom, op zichzelf, moet kunnen staan en gewaardeerd moet kunnen worden, zonder dat de toeschouwer kennis heeft van de biografie van de kunstenaar. Dat geldt ook voor het werk van Louise Bourgeois, en ze is altijd de eerste om dat zelf van haar kunst te eisen. Tegelijkertijd was ze nooit beschroomd om uitvoerig te verwijzen naar haar jeugd en de traumatische ervaringen die mede bron waren voor haar beelden, tekeningen, etsen en teksten.

Louise Bourgeois werd geboren in 1911 in Parijs, als tweede dochter (Kellein 2006). Later zal ze zeggen: ‘Ik was de derde dochter¹ van een vader die een zoon wilde.’ Haar vader was landschapsarchitect en een machoman, die op zijn vele reizen belangstelling ontwikkelde voor oude wandtapijten, wandkleden en verwaarloosde, soms tot op de draad versleten, tapisserieën, gevonden in paardenstallen. Louises moeder had grote kennis van zaken met betrekking tot herstellen, weven, naaien en onderhoud van gobelins. Louise herinnert zich de eerste tien jaren van haar leven als gelukkig, in een gezin waar ze de oogappel was van vader — ze werd naar hem genoemd — en van moeder, omdat Louise, naar karakter, op haar man leek. Als achtjarig meisje kreeg Louise de opdracht de belangrijke functie van tweede ‘dessinateur’ op zich te nemen, een functie die generaties lang alleen door mannen werd bekleed.

Na de oorlog haalden Louises ouders een Engelse gouvernante in huis voor de kinderen. Deze ‘Sadie’ werd al snel de maîtresse van vader en voor Louise betekende dit de vernietiging van de gezinsidylle. Een van haar eerste foto-etsfolio’s, getiteld *Child abuse* had de volgende begeleidende tekst (Bourgeois 1982, p. 45):

Now you will ask me, how is it that in a middle class family a mistress was a standard piece of furniture? Well, the reason is that my mother tolerated it and that is the mystery. Why did she? So what role do I play in this game? I am a pawn. Sadie is supposed to be there as my teacher and actually you, mother, are using me to keep track of your husband. This is child abuse.

Na de middelbare school studeert ze wiskunde en geometrie aan de Sorbonne, in combinatie met een opleiding aan de Ecole des Beaux-Arts. Haar moeder overlijdt in 1932. Haar eerste contacten in de kunstwereld spelen zich af in de kring van surrealisten rond de Grady-galerie² in Parijs. In 1937 leert Louise de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Goldwater kennen; ze vestigen zich in New York en Louise adopteert een jongen, naar ze later zegt omdat ze vreesde onvruchtbaar te zijn, en, misschien, om iets uit Frankrijk mee te nemen. Vanaf de jaren veertig van de vorige eeuw krijgt ze drie zonen, én haar eerste tentoonstellingen, als start van een carrière die tot op de dag van vandaag nog door gaat.

¶ *Haar werk in vogelvucht*

Al meer dan zestig jaar werkt Bourgeois aan haar oeuvre. Ze ziet zichzelf in de eerste plaats als beeldhouwster. Daarnaast tekent ze, vooral 's nachts — ze lijdt al haar hele leven lang aan slapeloosheid — en schrijft ze teksten, meestal naar aanleiding van vragen van critici over haar werk. De tekeningen vormen inspiratie voor haar sculpturen. Ze hebben het kinderlijke van een meisjesschoolschrift, het onaffe van droedels en het bizarre en beangstigende van tekeningen van schizofrene patiënten en *art brut*, echter zonder de verbroekeling die in de laatste zo zichtbaar en voelbaar is. De kernthema's zijn angst en pijn. Die moeten bezworen worden met eindeloze herhalingen, soms in teksten, soms in geometrische figuren. Telkens weer zijn de onderwerpen het (eigen) lichaam, het geslachtsverschil, seksualiteit, castratie, de gezinsdriehoek «vader-moeder-kind», zwangerschap, afscheid en gemis. Soms zijn ze ontroerend in hun hulpeloze tederheid, soms afschrikwekkend in hun destructieve wreedheid. Paniek en vertwijfeling zijn voelbaar. Spiegels, spiralen, messen en scharen zijn nooit ver weg, maar ook schuilplaatsen, beschermende kamers, nesten om je in terug te trekken en je veilig te voelen of te wanen. De grote, ijzeren «spiders» zijn het meest bekend.

Niet het romantische idee van de droom als bron van onbewuste conflicten, maar de dreiging van de betovering en/of beangstigende bezwering is wat Bourgeois³ bezighoudt. Na een korte periode van etsen en schilderen wendt ze zich al vroeg in haar carrière tot het beeldhouwwerk. Behalve in steen werkt ze ook in marmer, hout, plastic, latex, wol, gips en staal; recent maakt ze ook weer etsen. Bij alle materialen is de textuur een duidelijke verwijzing naar de huid.



Maman

Ze heeft zichzelf telkens weer vernieuwd in thematiek en materiaal, en telkens is ze dezelfde gebleven. In gedurige reflectie over innerlijke conflicten die zich aan haar opdringen lijkt ze te kiezen voor nieuwe technieken, waardoor steeds weer andere aspecten vorm krijgen. Het doet denken aan het doorwerken in een analytisch proces: *«Plus que ça change, plus que ça reste la même chose.»* Je kan niet zozeer spreken van fasen in haar ontwikkeling, eerder van veranderende posities tegenover de bekende conflicten en uitdagingen.

¶ *De vermaledijde vaders*

Als kunstenaar doet Louise haar eerste (leer)ervaringen op in de heersende stromingen van eind jaren dertig in Parijs en midden jaren veertig in New York: het surrealisme en, parallel daaraan, de psychoanalyse, geschaduwd door een derde beweging — het feminisme. De eerste twee worden gekenschetst door een sterke band tussen een bende mannenbroeders, onder leiding van respectievelijk André Breton en Sigmund Freud. Beide stromingen kennen een grote belangstelling voor het onbewuste, seksualiteit en «de vrouw». In surrealistische kringen voelt Louise zich al snel niet meer thuis, deels omdat ze afgewezen wordt (als vrouw?), deels omdat ze eigenzinnig stelling neemt als rebel en revolteert tegen het paternalisme en de gewichtigdoenerij van de «vaders». Het is goed om te bedenken dat de sfeer in de surrealistische beweging er een was van strenge sanctiëring door «vader Breton» van wat onder de noemer «surrealistisch» mocht vallen; vaders wil was wet.⁴ Maar ook wanneer Bourgeois uitgenodigd wordt om deel te nemen aan de eerste groepstentoonstelling in het MOMA onder de titel *The women* neemt ze stelling tegen deze vorm van structureel seksisme, met haar uitspraak: *«I'm sorry, I don't know what art made by women is.»* Tegelijkertijd zal de ontwikkeling in haar werk laten zien dat vrouw-zijn, dochter-zijn en moederschap haar achtergrondthema's worden. Ze raakt bevriend met Joan Miró, ook een dissident in de surrealistische beweging, en ontdekt, met hem, dat humor en zelfspot een effectieve manier zijn om met parodie, travestie en grappen en grollen de autoriteit van de strenge vaders te ondergraven. Naast alle narigheid in haar werk zal er altijd een vleugje speelsheid herkenbaar blijven. De meeste van haar portretten laten een schalks, ondeugend en vilein lachje zien. Dezelfde rebelsheid en speelsheid zet ze in bij haar kritische kanttekeningen bij de psychoanalytische thema's van die tijd. Niet de brave, neurotische gehoorzaamheid en ondergeschiktheid van de «hysterische positie» kiest ze, in ambivalente onderwerping aan de vaders, maar een agressieve, differentiërende positie. Ze ontdekt het belang van vijandigheid en destructie. In diezelfde jaren veertig raakt Louise bekend met het werk van kindereanalytici — ze volgt cursussen geschiedenis van de kunst, die verbanden legt met de psychoanalytische kunstkritiek — en leest ze het werk van Melanie Klein. De kunstcritica Mignon Nixon (2005) laat overtuigend zien hoe Louises eigen geschiedenis met haar ouders een weerklank vindt in haar nega-

tieve overdracht op het surrealisme en de psychoanalyse, en vooral de waarde van die negatieve overdracht als alternatief voor de idealiserende positieve overdracht, onderwerping en de afhankelijke leerlingpositie. Nixon verwijst naar het werk van Jessica Benjamin en Juliet Mitchell; beiden stellen dat het toenmalige psychoanalytische model voor vrouwelijkheid de plichtsgetrouwe, gehoorzame dochter was. Deze figuur is dan eerder de projectie van de angst van de vader. Zijn fantasie de dochter te willen controleren en te bemeesteren zou dan een ‘nachträgliche’ afweer betekenen van zijn eigen angstige herinnering aan een dominerende moeder.

In ieder geval lijkt het erop dat Bourgeois’ revolte tegen de oedipale vaders van het surrealisme en de psychoanalyse het haar mogelijk maakte om een eigenzinnige en autonome positie in te nemen en een alternatief model van vrouwelijke thema’s te ontwikkelen in plaats van de ‘hysterische figuur’, zo geliefd bij de surrealisten. Niet de vader, maar de moeder krijgt een prominente plaats; niet de psychoanalyse van volwassenen wordt een inspiratiebron, maar de kinderaanalyse; niet het vrouwelijk lichaam als fetisj, etalagepop en mannequin — zie Dali’s *Venus van Milo* — maar het echte lichaam. Bourgeois’ authentieke commentaar op zowel het surrealisme, de psychoanalyse en het onderlinge geflirt tussen beide als op het feminisme krijgt indrukwekkend vorm in haar beeld *Arch of hysteria*. Dat beeld heeft ze tot nu toe in drie verschillende versies gemaakt. Alle drie versies verwijzen naar Charcots theatrale lessen over de hysterie, ‘les attitudes passionelles’ en de ‘arc-en-cercle’, bekend van het schilderij van Andre Brouillet. De eerste versie dateert van 1990. Binnen in een grote ijzeren kooi staat een bed met een spreij waarop in rode inkt geschreven staat, in vele herhalingen: ‘Je t’aime.’ Op dat bed ligt/staat een mannelijke torso in de arc-en-cercle-houding. Naast de torso staat een ouderwetse grote zaagmachine. Een sinister beeld, naar eigen zeggen een verwijzing naar het trauma van de overspelige vader die zijn maitresse in het gezin haalde. De tweede versie, uit 1993, is een levensgroot bronzen beeld van een mannelijk lichaam, schitterend en glanzend gepatineerd, zonder hoofd, in een extreme pose van de ‘arc’, en opgehangen aan een dunne draad. Pijn en genot komen samen in een verbeelding van Lacans ‘jouissance’, met een knipoog. De derde versie (2000) stemt verdrietig: een vrouwelijk ‘compleet’ lichaam, gemaakt uit aan elkaar genaaide stukken roze breisel, niet in de ‘arc’ maar in een hulpeloze, ontredderde houding, hangend aan een draad.

¶ *‘Personages’ en rouwarbeid*

Tijdens mijn tweede kennismaking met Bourgeois’ oeuvre, op een overzichtstentoonstelling in het Centre Pompidou, zomer 2008, wandelde ik in een besloten ruimte tussen enkele, in kleine groepjes bij elkaar staande, manshoge, houten figuren: langwerpige, smal, gestileerd en verstild. Bourgeois noemt ze *Personages*. De symbolisering van de menselijke figuur is duidelijk



Arch of hysteria



Fillette (sweeter version)



© The Robert Mapplethorpe Foundation / Art+ Commerce

Louise Bourgeois door Robert Mapplethorpe, 1982

in een enkel detail maar de verschillen zijn tot een minimum beperkt. Opvallender is het feit dat ze niet op een sokkel of voetstuk staan, maar met hun «voeten» in contact met de grond, wat ze een wankel en kwetsbaar aanzicht geeft. Sommige staan tegen de muur geleund alsof ze steun zoeken tegen vallen. Ze zijn zo opgesteld dat ze zich tot elkaar verhouden en de bezoeker tot hen. Ze blijken allemaal een titel te hebben, een naam, in het Frans: *Figure qui apporte du pain*, *Figure qui s'appuie contre une porte*, etcetera. In een intieme omgeving word je nieuwsgierig naar die figuren, ontroerend in hun kwetsbaarheid en kaalheid. Wanneer je ze beter leert kennen kun je aan de verschillende vormen aflezen hoe de kunstenaar de oorspronkelijk «gevonden objecten» — *objets trouvés* — heeft moeten maltrakteren door te boren, schuren, hakken, schaven, snijden en spijkeren. Bourgeois heeft deze beelden en hun originele installatie regelmatig becommentarieerd. Ze maakten onderdeel uit van haar eerste solo-expositie in New York, na haar verhuizing uit Frankrijk. Het gaat over heimwee en het verschrikkelijke gemis van haar hele familie, die in Frankrijk was achtergebleven. Maar het gaat voor mij ook over breekbaarheid en hulpeloosheid in het gevoel je staande te moeten houden, bang te zijn om te vallen. Zo zegt ze zelf (Bourgeois 1992, p. 222): «My early work is the fear for fal-

ling. Later on it became the art of falling.› Ik denk dan aan de ‹fear for falling›, zoals Winnicott (1962) een van de vier fundamentele angsten beschrijft, en aan een — ten onrechte vergeten — artikelje van Alice Balint (1933) over de angst ‹vor dem Fallengelassenwerden›.⁵

¶ *Vreemde dingen en deelobjecten*

In de geschiedenis van het surrealisme is er altijd een fascinatie geweest voor dingen, liefst voor de vreemde dingen (Wood & Duits 2007). De ‹echte› dingen voor de surrealisten werden gedefinieerd als een surrealistisch object. Zo'n object kon ieder individu helpen het verlangen te ontdekken, op voorwaarde dat het raakte aan het onbewuste van dat individu (Breton 1954). Al snel werden ze geromantiseerd, tot fetisj gemaakt en gecommmercialiseerd, zie bijvoorbeeld Dali's *Aphrodisiac téléphone* (de telefoon met een kreeft als hoorn). Wanneer je daar nu naar kijkt, valt hun lievigheid op, het vertederende — eerder dan het verontrustende — en de reactie is: ‹Leuk gevonden.› De kunstenaar met wie Bourgeois zich het meest verwant voelde, namelijk Giacometti, vormde hier met zijn beelden een uitzondering op. Zo maakte hij een *Objet désagréable à jeter*. De objecten van Bourgeois hebben iets onheilspellends en verontrustends. Hun biomorfologische vormen verwijzen naar holtes, spleten, grotten, bulten, plooiën, messen en steekwapens. Ze lijken — nu eens ‹halfslachtig› dan weer uitgesproken — op borsten, billen, penissen en vagina's. Door hun zorgvuldig gepolijste afwerking krijgen ze dan paradoxaal een geruststellend aanzicht. En om de verwarring en het ongemakkelijke gevoel nog te vergroten geeft ze in interviews weer tegenstrijdige definities van haar beelden.

Een van haar bekendste beelden ‹lijkt› (?) op een grote penis, uitgevoerd in latex. Op uitnodiging van Robert Mapplethorpe laat ze zich fotograferen. Ze kiest ervoor om dat te doen gehuld in een bontjas met in/onder haar arm het genoemde beeld, dat *Fillette* heet — het kleine (onervaren) meisje — en ze poseert met een sardonisch glimlachje. Het lachen vergaat je prompt bij het zien van wat Bourgeois ‹a sweeter version› noemt, opgehangen aan een ijzeren haakje.

En dit is wat Bourgeois zegt, op vragen over de betekenis van die ‹fallus›: ‹The word ‹fillette› is an extremely delicate thing that needs to be protected. It's the opposite of aggression. It's a polarity between the tenderness that I express and the violence that is inside me. You can carry it around like a baby, have it as a doll› (Bourgeois 1989, p. 183). Met de gelijkschakeling baby = penis komen we op vertrouwd psychoanalytisch terrein (Klein 1945). De gelijkschakeling neemt Klein over van Freud (1925), die haar eerder in verschillende teksten vermeldde, onder meer in *Enkele psychische gevolgen van het anato-misch geslachtsverschil*. Bourgeois geeft er echter met dit beeld + foto + tekst tegelijkertijd een commentaar op. Nixon⁶ (2005, p. 80) interpreteert die commentaar als volgt. Grijnzend naar de patriarchale overwaardering van de fallus

parodieert ze Freuds theorie over de vrouwelijke seksualiteit en hekelt ze de ‘afspraak’ dat het vrouwelijk verlangen te herleiden zou zijn tot de wens een ‘kleintje’ te hebben. Bourgeois lacht, en met haar lach relativeert ze het belang van ‘the good patriarchal mother’ ten gunste van een waardering van ‘the bad enough mother’.

¶ Epiloog

Bourgeois hamert in haar teksten op het feit dat ze geen autobiografische kunst maakt. Ze wil niet illustreren of beschrijven en wil alle sentimentaliteit vermijden, net als het idee dat haar werk therapeutisch zou zijn. En tegelijkertijd levert ze biografisch materiaal, bijvoorbeeld met een terugkerende titel van veel haar werken: *Art is a guaranty of sanity*. Haar commentaar wil geen betekenis verlenen — dat doet de toeschouwer — wel een emotionele achtergrond bieden. Haar uitspraken zetten iets in beweging, eerder dan dat ze verklaren. Zo stelt ze: ‘My work is not a *representation* of reality; it’s an *expression* of reality’ (Bourgeois 1992, p. 223). In een poging haar werk te beschrijven en te interpreteren kom je telkens weer uit bij begrippen als ‘ambivalent’, ‘ambigu’, ‘tegenstrijdig’, ‘paradoxaal’ en ‘hybridisch’. Het is moeilijk te vangen in woorden. De stijlfiguur die daarbij past is het oxymoron, waarbij twee woorden die elkaar in hun letterlijke betekenis tegenspreken toch worden gecombineerd in één begrip. Voorbeeld: een zachte hardheid, de waarheid liegen, teder geweld, weggaan is een beetje blijven, of: ‘Lees maar er staat niet wat er staat.’ Dat doet denken aan de moeilijkheid in een analyse om divergerende conflicten te verwoorden (Kris 1984). Kris vergelijkt het met de tegenstrijdige activiteit van ‘vasthouden en loslaten’ in een rouwproces. Beeldend werk moet voor zichzelf spreken, herhaalt Bourgeois steeds, en ze blijft uitvoerig commentaar geven in teksten en interviews.

Ambivalentie en tegenstrijdigheid vormen het kernthema van Bourgeois’ werk en van het effect van dat werk op de toeschouwer. De verwijzing naar het belang van jeugdherinneringen maakt haar werk verwant met de psychoanalytische theorie en praktijk. Iedere dag weer, zegt Bourgeois, moet je het verleden opzijzetten of accepteren. Lukt het je niet om het te accepteren, dan word je beeldhouwer.

Psychoanalyticus geworden, zou ik zeggen: vergeet niet te herinneren om te kunnen vergeten, want in het vertellen verzoen je het onthouden en vergeten.

Literatuur

BALINT, A. (1933). Über eine besondere Form der infantilen Angst. *Zeitschrift für Psychoanalytische Pädagogik*, 7, 414-417.

BERNADAC, M.-L. & OBRIST, H.-U. (red.) (1998). *Louise Bourgeois — Deconstruction of the father/Reconstruction of the father — Writings and interviews 1923-1997*. Cambridge MA:

- The MIT Press, derde druk 2005.
- BOURGEOIS, L. (1954). An artist's words. In M.-L. Bernadac & H.-U. Obrist (1998), p. 66-67.
- BOURGEOIS, L. (1982). Project by Louise Bourgeois — Child abuse. *Art Forum*, 20 (4), 40-47.
- BOURGEOIS, L. (1988). Statements from an interview with Donald Kuspit. In M.-L. Bernadac H.-U. Obrist (1998), p. 157-167.
- BOURGEOIS, L. (1989). The passion for sculpture — A conversation with Alain Kirili. In M.-L. Bernadac & H.-U. Obrist (1998), p. 176-185.
- BOURGEOIS, L. (1992). Self-expression is sacred and fatal. In M.-L. Bernadac & H.-U. Obrist (1998), p. 222-230.
- BOURGEOIS, L. (2000). Catalogus Tate Gallery of Modern Art, 12 mei – 27 december 2000 (met bijdragen van M. Warner en F. Morris). Londen: Tate Gallery Publishing.
- BRETON, A. (1954). Gradiva. In A. Breton, *Free Rein [La Clé des Champs]* vert. M. Parmentier & J. D'Ambroise (p. 19-23). Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- FREUD, S. (1907). De waan en de dromen in Gradiva van W. Jensen. *Sigmund Freud Nederlandse Editie: Cultuur en Religie 1* (p. 35-124). Amsterdam: Boom, 1982.
- FREUD, S. (1925). Enkele psychische gevolgen van het anatomisch geslachtsverschil. *Sigmund Freud. Nederlandse Editie: Klinische Beschouwingen 3* (p. 101-112). Amsterdam: Boom, 1985.
- KELLEIN, T. (2006). *Louise Bourgeois — La famille*. Bielefeld: Distributed Art Publishers.
- KLEIN, M. (1945). The Oedipus complex in the light of early anxieties. *International Journal of Psycho-analysis*, 26, 11-33.
- KRIS, A. (1984). The conflicts of ambivalence. *Psychoanalytic Study of the Child*, 39, 213-234.
- NIXON, M. (2005). *Fantastic reality*. Cambridge MA: The MIT Press.
- VANDEPUTTE, J. (2009). Over vallen en zwerven — Enkele uitstapjes. In N. Vliegen, P. Meurs & L. Van Lier (red.), *Geduldig gereedschap — De relatie als drager van het psychodynamisch proces* (p. 289-303). Leuven/Den Haag: Acco.
- WINNICOTT, D. W. (1962). Ego integration in child development. In D. W. Winnicott, *The maturational processes and the facilitating environment* (p. 56-63). Londen: Karnac, 1990.
- WOOD, G. & DUTS, T. (2007). *Vreemde dingen — Surrealisme en design*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen.

SUMMARY

Talkimages and featherthoughts — On the art of Louise Bourgeois

The art of Louise Bourgeois has repeated references to her childhood traumas, yet she states that her work is not autobiographical. In her sculptures, paintings, etchings and drawings as in her writings and interviews Louise Bourgeois posits herself in contradiction, ambiguity, and paradox. The themes of her work are male versus female, monumentality versus intimacy, cold steel versus warm wool, delicate versus brutal, sinister versus sensual. In her 'erotic' work she playfully confuses genders. At the same time she ironically takes up a position against the phallocratic fathers of surrealism and psychoanalysis.

In seeking to describe her work the author uses the oxymoron trope that resembles the ambivalent work of mourning in psychoanalytic practice.

Key words: ambiguity, gender, Louise Bourgeois, mourning

Noten

- 1 Een eerste kindje was een doodgeboren meisje.
- 2 André Breton richtte in 1937 een kunstgalerie op met de naam Gradiva, ontleend aan het werk van W. Jensen uit 1903 en Freuds (1907) analyse ervan. Breton (1954) schreef later een essay met dezelfde titel.
- 3 In een interview met Donald Kuspit zegt Bourgeois (1988, p. 160): «I have the privilege of being able to enter the spell, to enter this very arid land where you are likely to find your birthright. In the spell I can express myself. The spell and the dream are not the same. The spell is more friendly than the dream. The «spell» is acted out on a physical level; it's not a passive state, like a dream. The dream blinds you; the spell does not. It is a friendly process.»
- 4 Breton en Duchamp bedachten een onuitwisbaar zegel of stempel waarmee surrealistische objecten een officieel waarmerk zouden krijgen, afgemeten aan een precieze definitie van zo'n object.
- 5 In een ander artikel (Vandeputte 2009) heb ik meerdere verbindingen gelegd tussen de verschillende soorten valangst in de ontwikkeling en de vele verwijzingen naar verschijningsvormen in kunst en bellettrie met hun verwijzing naar verlies en gemis.
- 6 Mignon Nixon (2005) geeft aan de hand van Bourgeois' werk uitvoerig commentaar op de psychoanalytische theorieën over fetisjisme, in het hoofdstuk *Femme maison — What's so funny about fetishism?*

Manuscript ontvangen 13 november 2009

Definitieve versie 31 maart 2010