

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Band: - (2008)

Heft: 82: Collaborations Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison

Artikel: Louise Bourgeois : bad mother of them all / sister of some = allen eine böse Mutter - manchen eine Schwester

Autor: Storr, Robert / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679959>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

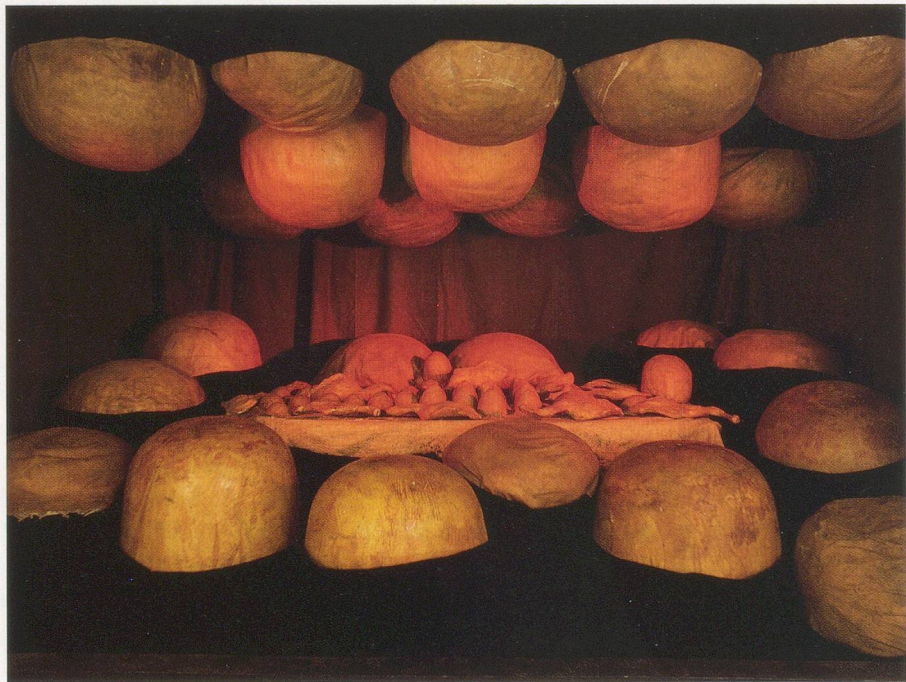
Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Bad Mother of Them All /

ROBERT STORR

LOUISE BOURGEOIS, *THE DESTRUCTION OF THE FATHER*, 1974, plaster, latex, wood, fabric, red light, 93⁵/₈ x 142⁵/₈ x 97⁷/₈" / *DIE ZERSTÖRUNG DES VATERS*, Gips, Gummi, Holz, Stoff, rotes Licht, 237,8 x 362,2 x 248,6 cm.



When Louise Bourgeois had her retrospective at the Museum of Modern Art in 1982, she was seventy-one years old. By all the usual measures one would have supposed that the major part of her career was behind her, and that her influence would be confined to those pockets of the pluralist art world that had already taken note of her, plus a few new enthusiasts who would discover her and associate her work with the historical parallels that most immediately suggested themselves. Most of them were long gone.

ROBERT STORR is a curator, critic, and artist, and currently serves as the Dean of the Yale School of Art where he also teaches painting and drawing.

Surrealism, with which she had had a complex, antagonistic, and generally unexplored relationship was a thing of the past, as was Abstract Expressionism in whose ranks she appeared as an almost phantom figure despite her actual prominence at the time, a prominence that eclipsed that of her scene-stealing, idea-poaching friend Louise Nevelson—though by the 1960s and 1970s Nevelson had become by far the better known of the two women. But, as what has happened since proves, all reputations undergo correction.

By the 1980s, first-generation New York feminism, in which Bourgeois had played a key role, was over as well, and the more conceptual and media-oriented

Sister of Some

second generation had moved to the fore without paying much attention to her. And finally, it was in 1982 that Bourgeois for the first time described the affective alienation, projections, and displacements, called “the family romance” by Sigmund Freud, which have—initially for better and increasingly for worse—provided so much of the basis for interpreting her work ever since.

By its very nature though, that narrative was retrospective and resulted in a selectively confessional mode that was adopted by some artists. Unable to convincingly align their work with tales of early misfortune, however true, and usually unable to tell them with equal conviction or verve, they reminded observers that, among many other things, Bourgeois is a verbal artist of exceptional, if problematic, talent. In any case, discussion about the things she made with her hands tended to look backward for paradigms and explanations rather than forward

toward new formal and poetic horizons. Positive influence is almost invariably about looking forward—at least in contemporary art—while negative influence is frequently the siren song of lapsed techniques and overused metaphors.

In this domain Bourgeois is again a partial exception to the rule. Under the cover of further developing her perennial themes and methods, she has in fact remade herself as an artist during the last quarter century, which, as things turn out, has been the most productive period of her entire sixty-year career, if you date its maturity to her first suite of engravings “He Disappeared Into Complete Silence” (1947) and her first one-woman show at the Peridot Gallery in New York in 1949. This late, extravagant, and ever-variegated flowering has produced an anomaly of influence that brings in train rare forms of the anxiety of influence. Simple chronology sheds light on their source. Any artist born after 1965 will

LOUISE BOURGEOIS, *STILL LIFE*,
1960 – 1962, wood, plaster, paint,
11 x 17 x 18" / *STILLEBEN*, Holz, Gips,
Farbe, 29,9 x 43,1 x 45,7 cm.
(COLLECTION RISD, PROVIDENCE, RI)





LOUISE BOURGEOIS, CELL XXVI, 2003, steel, fabric, aluminum, stainless steel, wood, 99 1/2 x 171 x 120" / ZELLE XXVI, Stahl, Stoff, Aluminium, rostfreier Stahl, Holz, 252,7 x 434,3 x 304,8 cm. (COURTESY CHEIM & REID, NEW YORK AND XAVIER HUFKENS GALLERY, BRUSSELS)

have had the unpredictable “new” Bourgeois as a competitive contemporary from their first moments of artistic maturity, and those born later may well have found themselves running to catch up with the “old-new” Bourgeois, as an even newer, shape-shifting Bourgeois has been regularly putting fresh work into the world. Actually this has been going on for much, much longer. When Lucy Lippard put together her paradigm-breaking “Eccentric Abstraction” show at the Fischbach Gallery in 1966, Bourgeois was plucked from relative mid-career obscurity and placed alongside the barely known Eva Hesse and Bruce Nauman. Years later, in the 1990s, when Nauman checked out the exhibition space adjacent to his where she was presenting a new piece in a group show, he smiled, shook his head and said, “You’ve got to watch that woman.”¹⁾

And you have to watch your back as well. One of Bourgeois’s favorite stories is about a little pig who finds a glorious truffle only to be shoved aside by a bigger or, at any rate, more aggressive pig who takes it. It is, in a way, a fable of her relation to Nevelson, whose early wooden “totems” borrowed obviously and heavily from Bourgeois’s still earlier *Personages* (1945–55).

Ever since, Bourgeois has been on her guard, and woe to anyone whose ideas overlap with hers either through creative coincidence, natural affinity, or outright borrowing. Some examples of artists about whom Bourgeois is especially prickly are Yayoi Kusama, Dorothea Tanning, Kiki Smith, and to a lesser extent Rona Pondick. The first instances belong to the “old” Bourgeois, but not that of her unhappy childhood in France—a story of merciless paternal teasing and emotional betrayal and of daunting maternal stoicism when confronted with an habitually adulterous mate. Rather, they belong to the rejuvenated Bourgeois of the early 1960s, just before Lippard brought her back into circulation. It was in this period that Bourgeois started casting strange objects with phallic protuberances that were in most cases provided by the fingers of runner gloves plumb with plaster. The resemblance to similar forms in Kusama is striking, and since Kusama started to cover chairs and ladders and coats with stuffed versions of the same forms at roughly the

same time it is hard to be certain who influenced whom. An uncertain edge of “firstness” in that decade probably goes to Kusama, though clear precedents for such clustering can be found in Bourgeois’s drawings of the 1940s and early 1950s, as well as in sculptures such as *FOREST (NIGHT GARDEN)*, 1953, and *ONE AND OTHERS* (1955). Here, however, the modules are hard rather than literally soft as in the work of the 1960s.

In any event, the equally fitful, equally inexhaustible psychic energy of the two women meant that neither made off with the whole truffle but each took all the lumpy, bumpy nodules they had use for. (At close to the final count for both artists it appears that Kusama has made the most of them though not necessarily the most out of them.) In the meantime Tanning—who is older than Bourgeois by a year and lives nearby her in Lower Manhattan—started making stuffed biomorphic figures in the mid-1970s, something Bourgeois had done once or twice in the late 1940s and resumed on a much larger scale and in greater numbers in the 1990s and then on into the next millennium. Who came first? Bourgeois. Who took it furthest first? Tanning. Who pushed it still further and may yet push it again? Bourgeois.

Among younger women, there are many who have in one way or another tapped into or at least passed through Bourgeois’s world. Of them quite a few have paid a call on her during one of her Sunday afternoon salons only to walk away wounded by a withering remark. Or, worse, no reaction at all except a look of impatience as they present themselves and their work to her under the gaze of the motley of artists that have also made their way there—only then to be dismissed with a peremptory and pitiless “Next.” Lest all who have suffered this conclude that she had utterly rejected them as artists, a few may take comfort in knowing that it was precisely because she recognized their talent and their force of personality that she felt compelled to distance herself from them. Bourgeois has never brooked rivals for very long—either she has retreated from them as with Louise N., or she has cast them out as she is in a position to do now.

Others whose work seems to bear a resemblance to Bourgeois’s are less offspring than communicat-

ing vessels picking up her “vibe” in the adjacent imaginative spaces they inhabit. Such, for example, is the case with Kiki Smith, whose father was Bourgeois’s contemporary in the 1950s—his sculpture being deceptively formal geometric abstractions in which one often discovers heavily sublimated versions of the body *in extremis*. In one of the most vivid examples of the generational lag and leap forward previously described, Smith now finds herself to be one of Bourgeois’s contemporaries, as well. Parts of her work owe an obvious debt to things in Bourgeois’s, for example STILL LIFE (1960–62), with the body-in-parts preoccupations of the younger woman just as obviously paralleling but not necessarily issuing from the older woman’s equal obsession with fragmentation and mismatching.

Then there are artists whose output seems at times to strike sympathetic chords with Bourgeois’s without actually showing evidence of her influence. This, generally, is where the boys come in, though plenty have imitated her directly in ways that demonstrate how perilous it is for men to play the gender game with “women’s work,” absent an iconography and methodology that is truly their own, in short truly masculine. After all, in the tension between *animus* and *anima*, to lift C. G. Jung’s formula with a cheerful disregard for his reactionary obscurantism and esoteric humbug, it makes all the “difference” in the world from which side of that duality one pushes off. More, as manifested in Bourgeois’s production and that of most other comparably complex artists negotiating the ever-elusive boundaries of libidinal energies and identities, Jung’s much longed-for unity of opposites is both purely hypothetical and desperately utopian. Meanwhile, not all psychosexual ambiguities or ambivalences are created equal, or at any rate not all are channeled to equally revelatory effect. And, of course, far from the majority of this work takes the heterosexual regime as given. Thus, while it might be instructive to compare Bourgeois’s labile imagery to Matthew Barney’s strenuous discipline for retarding or reversing gender differentiation (Might we not see Barney-the-Adonis rappelling off the walls and the ceiling of a white cubic gymnasium as a cold-sweat version of Bourgeois’s warm and unequivocally male bronze variation on proto-

LOUISE BOURGEOIS, CELL XVIII (PORTRAIT), 2000, steel, fabric, wood, glass, 81 1/2 x 48 1/2 x 50 1/2", detail / ZELLE XVIII (PORTRÄT), Stahl, Stoff, Holz, Glas, 207 x 123,1 x 128,2 cm. (PRIVATE COLLECTION)



Freudian Jean-Martin Charcot’s hysterical arc?), a more apt comparison would be to the subtly disturbing ever-metamorphic sculptures and drawings of Robert Gober, with their multiple treatments of the changing states of boyhood and the vulnerabilities of manhood. It is not so much that Barney or Gober or Nayland Blake or a host of other artists owe Bourgeois anything specific, or that they even like her work; it is simply that she is the one who kept the spirit of Surrealism alive during its ostracism by post-war formalists, and she who devastatingly corrected its inherently and overtly misogynist and homophobic biases, thereby making it available again as a tool for probing subconscious awareness and for disputing the hegemony of the Normal.

Finally, there are artists who—despite Bourgeois’s fierce territoriality—have broken free of derivation or simply bypassed it in order to enter into direct dialogue with Bourgeois the good-girl (I use the term in the sense of Simone de Beauvoir’s “*filie rangée*”) gone bad-mother. One is Karen Finley who Bourgeois picked (at my recommendation) as her stand-in for an awards ceremony in Washington D.C. in 1991. Needless to say, in the imagination of the cultural elite who feted the octogenarian, Bourgeois was a variation on a familiar type: the mischievously bohemian but socially manageable *grande dame*. Which

meant that the audience was not quite prepared for my deadpan slide show of her work with its sexual symbolism spelled out in anatomical detail—foreskins, labia—where the titles of work being projected were clearly enunciated: “White Cunt,” “Black Cunt.” (For the past several years, Louise has used the alternate titles *WHITE TORSO*, 1968, and *BLACK TORSO*, 1969). Nor were they at all prepared for Finley, who jolted them with a surge of feminine rage the likes of which the well-dressed crowd had obviously never seen, surging closer in its essence to the disruptive charge in Bourgeois’s work but rawer than even the rawest of sculpture can contain. Significantly, for the purposes of this discussion, the vocal onslaught was not simply an example of Finley’s usual performances of that time—there was no nudity, no chocolate, no stylized lunacy—but rather an echo of Bourgeois’s own howl captured by Finley’s persona, reverberating through her voice, and amplified by her youthful fury. In short, it was a ventriloquized duet, a collaboration between two women who respect no limits imposed by others and who have yet to find their own.

Something of Finley’s intensity can be felt in Tracey Emin’s, but Emin is much more self-conscious and plays to her audience by feigning to play against it in calculatedly outrageous ways, thereby observing Jean Cocteau’s worldly concept of *avant-garde* art as consisting of knowing how far to go too far. And on the whole Emin has judged her public well, with the result that she has become Britain’s all around celebrity bad-girl in much the same way that Damien Hirst has become its dependable bad-boy. But Emin has an engagingly naughty wit where Hirst’s humor is mostly limited to a “watch me do it again” smirk. And just as Finley rose to a minor occasion with a major display of her own intuitive ability to channel another artist’s emotions even as she gave vent to her own, Emin has wryly negotiated her mother/daughter drama with Bourgeois by transposing the relation to her father, who, one guesses from the implicit narrative she emblazoned on a small patch of fabric, was seeing women other than her mother, younger women, perhaps ones his daughter’s age. Thus, in a variant on Bourgeois’s oft-told tale of her philandering father and his mistress Sadie, Emin wrote: “I

THINK MY DAD SHOULD HAVE GONE OUT WITH SOMEONE OLDER LIKE LOUISE LOUISE [sic] BOURGEOIS.”²⁾ It’s a wonderfully funny image, an awkwardly executed but psychologically elegant homage, and, of course, a lid lifted on an almost certainly painful story paralleling that of her distant mentor.

What Finley and Emin demonstrate is that it is possible for a female Oedipus to approach this Sphinx and come away from the encounter with a partial answer to her riddles (and their own) and without forfeiting their artistic soul or incurring crippling wounds. No male artist of consequence has ever made the attempt, or, at any rate, none has survived it. And, even now that she is in her mid-nineties, Bourgeois, long a fan of Symbolist art, must contemplate those who come to visit her at home with a memory of the agonized corpses at the foot of Gustave Moreau’s rendition of that murderously withholding oracle. Maybe that morbid thought explains her smile, for on at least one such afternoon she declared outright, “I am a sadist.” But she is also afraid of those who have reason to fear her more. Correspondingly, to shift the classical frame of reference, those familiar with her early drawings may recall images of a head swallowing the body of a child, Bourgeois’s version of Saturn or Cronus devouring his progeny lest they usurp his power. Comparable threats face anyone who would dare to lay claim to anything she has made hers. However, it is in the nature of the struggle of generations and of the spread of ideas that this will happen, and happen increasingly as her world shrinks and her impact grows.

In the long term the formal innovations and refinements for which she is responsible—her synthesis of Cubism with Surrealism, of classical sculpture materials and techniques with thoroughly modern ones involving modularity and process, and much more—will find their legitimate heirs. But woe betide false pretenders; if she does not simply eat them alive while she is still with us, she will torture them forever after by comparison to her authenticity and insatiability.

1) Nauman to the author in conversation at the Museum of Modern Art, 1991.

2) Text is from Tracey Emin’s *THE OLDER WOMAN* (2005). www.lehmannmaupin.com/artist/traceyemin

Allen eine böse Mutter –

ROBERT STORR

Als das New Yorker Museum of Modern Art Louise Bourgeois 1982 eine Retrospektive widmete, war sie 71 Jahre alt. Nach allen gängigen Massstäben durfte man annehmen, dass ihre Karriere im Wesentlichen hinter ihr lag und dass ihr Einfluss sich auf jene Nischen der pluralistischen Kunstszene beschränken würde, in denen man bereits von ihr Notiz genommen hatte, sowie auf vereinzelte neue Kunstfreunde, die sie für sich entdecken und ihre Arbeit mit den sich am unmittelbarsten aufdrängenden historischen Parallelen in Verbindung bringen würden. Die meisten davon lagen lange zurück. Der Surrealismus, zu dem sie ein komplexes, Streitbares und wenig erforschtes Verhältnis hatte, gehörte der Vergangenheit an, genauso wie der Abstrakte Expressionismus, in dessen Reihen sie beinahe wie ein Phantom wirkte, obwohl ihre Bedeutung damals unbestritten war, eine Bedeutung, die jene ihrer Freundin Louise Nevelson, die anderen gern die Ideen klaut und ihnen die Schau stahl, deutlich in den Schatten stellte, obwohl Nevelson dann in den 60er- und 70er-Jahren die weitaus Bekanntere von beiden sein sollte. Doch wie die Ereignisse seither belegen, kann jeder Ruf jederzeit eine Korrektur erfahren.

In den 80er-Jahren war auch die New Yorker Frauenbewegung der ersten Generation vorüber, in der Bourgeois eine entscheidende Rolle gespielt hatte, und es war eine eher medien- und konzeptorientier-

ROBERT STORR ist Kurator, Kritiker und Künstler. Zurzeit ist er Dekan der Yale School of Art, wo er auch Malerei und Zeichnen unterrichtet.



LOUISE BOURGEOIS, SLEEP II, 1967,
marble, 23 ³/₈ x 30 ¹/₄ x 23 ³/₄" /
SCHLAF II, Marmor, 59,3 x 76,8 x 60,3 cm.

te zweite Generation auf den Plan getreten, die ihr keine besondere Beachtung mehr schenkte. Schliesslich, im Jahr 1982, beschrieb sie zum ersten Mal die von Sigmund Freud unter dem Begriff «Familienroman» zusammengefasste affektive Entfremdung durch Projektion und Verdrängung, welche seither eine entscheidende Grundlage zur Interpretation ihrer Kunst bildet, was sich zunächst fruchtbar, aber zunehmend auch nachteilig auswirkte.

Dieser Erklärungskontext war jedoch per se rückwärtsgewandt und führte zu einer ausschliesslich bekennden Attitüde bei Künstlern, die nicht in der Lage waren, ihre Arbeiten auf überzeugende

manchen eine Schwester

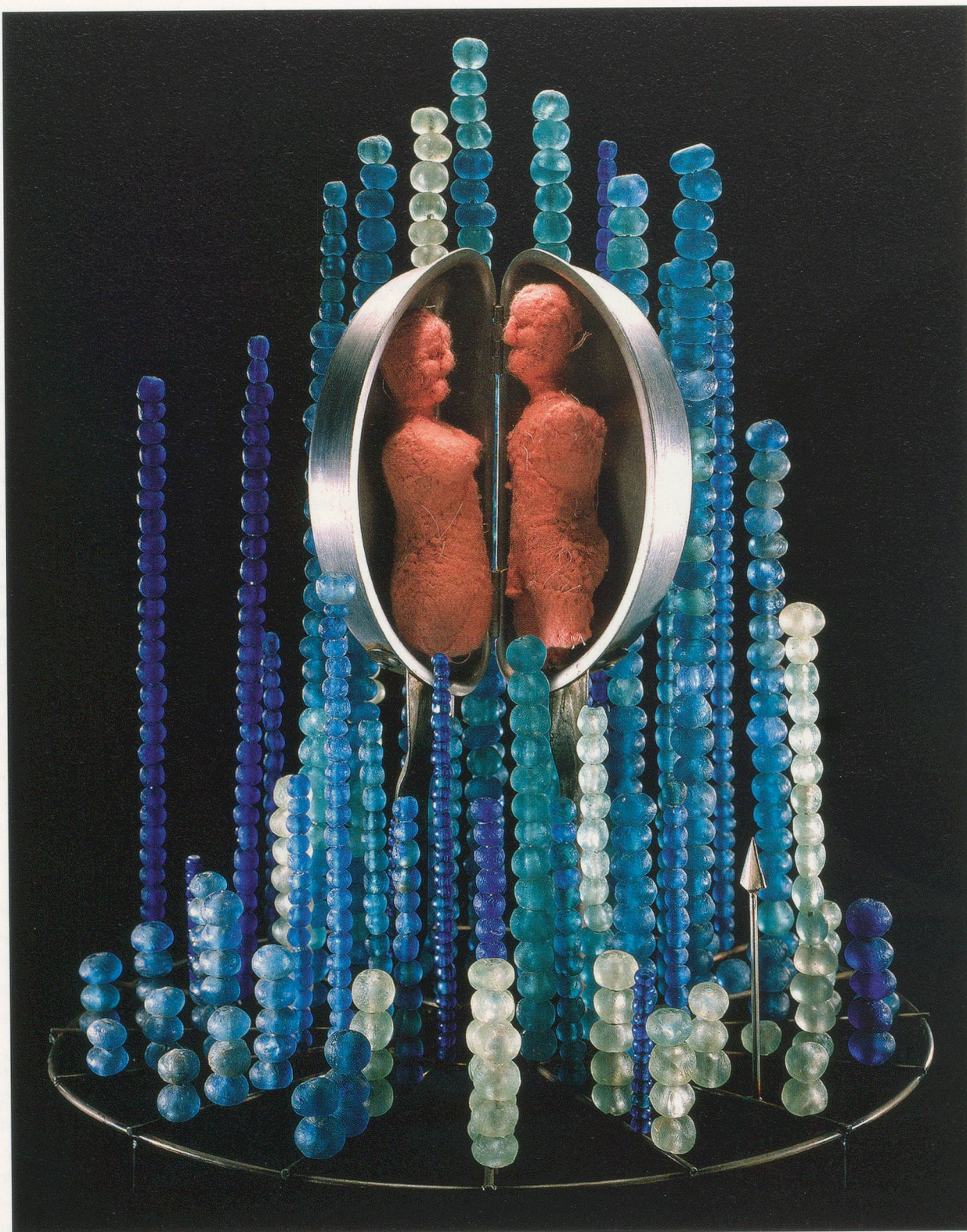
Weise mit ihren Geschichten frühkindlichen Unglücks in Einklang zu bringen, und mochten diese noch so wahr sein. Gewöhnlich waren sie auch nicht in der Lage, sie ähnlich überzeugend und energisch vorzubringen, und machten damit dem Publikum deutlich, dass Bourgeois unter anderem auch eine Wortkünstlerin von aussergewöhnlichem, wenn auch nicht unproblematischem Talent ist. Jedenfalls tendierte die Diskussion über die Dinge, die sie mit ihren Händen schuf, dahin, rückblickend nach möglichen Vorbildern und Erklärungen zu suchen, statt vorausweisend nach neuen formalen und poetischen Horizonten Ausschau zu halten. Eine positive Kraft geht fast immer mit dem Blick nach vorn einher – zumindest in der zeitgenössischen Kunst –, während negative Kräfte sich oft im Sirengesang überholter Techniken und abgenutzter Metaphern erschöpfen.

Doch auch in dieser Hinsicht ist Bourgeois ein Stück weit eine Ausnahme von der Regel. Denn unter dem Deckmantel der Weiterentwicklung ihrer immer gleichen Themen und Methoden hat sie in Tat und Wahrheit sich selbst als Künstlerin im darauffolgenden Vierteljahrhundert neu erfunden. Und wie sich nun herausstellt, waren diese Jahre die produktivste Periode ihrer gesamten 60-jährigen Karriere, sofern man deren Reifepunkt zur Zeit ihrer ersten Radierungsserie – *He Disappeared Into Complete Silence* (Er verschwand in vollständiges Schweigen, 1947) – und ihrer ersten Einzelausstellung in der Peridot Gallery in New York (1949) ansetzt. Dieses späte, extravagante und laufend im Wandel begriffene Aufblühen hat eine Wirkung entfaltet, die eine absolute Ausnahmeerscheinung darstellt und bei anderen Künstlern ausgefallene Formen von Wirkungsangst auslöst. Ein Blick auf den zeitlichen Ablauf erhellt deren Ursprung. Jeder Künstler, der nach 1965 geboren ist, musste von Beginn seiner

künstlerischen Reife an die unberechenbare «neue» Bourgeois als zeitgenössische Konkurrentin in Betracht ziehen. Und jene, die später geboren sind, mussten sich wahrscheinlich sputen, um der «alt-neuen» Bourgeois nicht hoffnungslos hinterherzuhinken, während die noch neuere, laufend ihre Gestalt wechselnde Bourgeois unablässig neue Arbeiten in die Welt setzte. Eigentlich war dies schon seit sehr viel längerer Zeit so. Als Lucy Lippard 1966 ihre die alten Denkmuster aufbrechende Ausstellung «Eccentric Abstraction» in der Fischbach Gallery zusammenstellte, wurde Louise Bourgeois der relativen Unbekanntheit des Mittelstadiums ihrer Karriere entrissen und neben damals wenig bekannte Leute wie Eva Hesse und Bruce Nauman gestellt. Viel später, in den 90er-Jahren, als Nauman (im Museum of Modern Art) sich den Ausstellungsraum neben



LOUISE BOURGEOIS, ONE AND OTHERS, 1955, painted and stained wood, 18 ⁵/₈ x 20 x 16 ⁷/₈" / EINS UND ANDERE, bemaltes und gebeiztes Holz, 47,3 x 50,8 x 42,8 cm. (COLLECTION WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART)



LOUISE BOURGEOIS, *THE COUPLE*, 2002, glass beads, fabric, steel, 21 1/2 x 17 1/2 x 17 1/2" / DAS PAAR, Glasperlen, Stoff, Stahl, 54,5 x 44,4 x 44,4 cm.
(PRIVATE COLLECTION, COURTESY GALERIE KARSTEN GREVE)

seinem eigenen anschaute, wo Bourgeois in einer Gruppenausstellung eben eine neue Arbeit zeigte, lächelte er und meinte kopfschüttelnd: «Diese Frau musst du im Auge behalten.»¹⁾

Auch den eigenen Rücken sollte man im Auge behalten. Eine von Bourgeois' Lieblingsgeschichten handelt von einem Schweinchen, das eine phantastische Trüffel findet und dann von einem grösseren oder jedenfalls aggressiveren Schwein beiseitegeschoben und um seinen Fund betrogen wird. Das ist gewissermassen eine Fabel über ihr Verhältnis zu Nevelson, deren frühe «Totems» aus Holz offensichtlich schwer an Bourgeois' noch frühere *Personnages* (1945–55) angelehnt waren.

Seither ist Bourgeois auf der Hut, und wehe dem oder der, dessen oder deren Ideen sich mit ihren überschneiden, sei es durch schöpferischen Zufall, natürliche Affinität oder unverblümtes Entleihen. Einige Künstler, auf die Bourgeois besonders gereizt reagiert, sind beispielsweise Yayoi Kusama, Dorothea Tanning, Kiki Smith und in geringerem Mass auch Rona Pondick. Die ersten Beispiele beziehen sich auf die «alte» Bourgeois, aber nicht auf jene der unglücklichen Kindheit in Frankreich – eine Geschichte rücksichtsloser Schäkereien und des fortwährenden emotionalen Verrats vonseiten ihres Vaters sowie einer beängstigend stoischen Haltung der Mutter angesichts ihres chronisch ehebrecherischen Gatten –, sondern vielmehr auf die wieder verjüngte Bourgeois der frühen 60er-Jahre, unmittelbar bevor Lippard sie erneut ins Gespräch brachte. Damals begann Bourgeois seltsame Objekte mit phallischen Ausstülpungen zu giessen, die in den meisten Fällen mittels prall mit Gips gefüllten Fingern von Gummihandschuhen erzeugt wurden. Die Ähnlichkeit mit vergleichbaren Formen bei Kusama ist augenfällig, und da Kusama mehr oder weniger zur gleichen Zeit anfing, Stühle, Leitern und Kleidungsstücke mit ausgestopften Versionen ebensolcher Formen zu überziehen, ist es schwer zu beurteilen, wer wen beeinflusst hat. Ein knapper Vorsprung punkto «Erstmaligkeit» in jener Dekade dürfte wohl an Kusama gehen, auch wenn sich in Bourgeois' Zeichnungen aus den 40er- und frühen 50er-Jahren eindeutige Vorläufer für solche Formansammlungen finden; das gilt auch für Skulpturen wie FOREST

(NIGHT GARDEN) – Wald (Nachtgarten), 1953 – und ONE AND OTHERS (Eine/r und Andere, 1955), obschon die einzelnen Komponenten dort eher hart sind und nicht so betont weich wie in den Arbeiten der 60er-Jahre.

Wie dem auch sei, die gleichermassen launenhafte und unerschöpfliche psychische Energie dieser beiden Frauen führte dazu, dass sich keine mit der ganzen Trüffel aus dem Staub machte, sondern jede sich genau die pummeligen, höckrigen Knöllchen griff, für die sie Verwendung hatte. (Kurz vor der definitiven Auszählung für beide Künstlerinnen scheint es so, dass Kusama zahlenmässig am meisten davon gemacht hat, wenn sie auch nicht unbedingt am meisten daraus machte.) Inzwischen hatte Tanning – ein Jahr älter als Bourgeois und nicht weit von ihr in Lower Manhattan wohnhaft – Mitte der 70er-Jahre begonnen, ausgestopfte biomorphe Figuren zu produzieren, etwas, was Bourgeois in den späten 40er-Jahren ein oder zwei Mal getan hatte und in den 90er-Jahren in wesentlich grösserem Format und Umfang wieder aufnahm und bis ins neue Jahrtausend weiterführte. Wer war zuerst? Bourgeois. Wer hat es zuerst am weitesten getrieben? Tanning. Wer trieb es noch weiter und wird es vielleicht noch einmal tun? Bourgeois. Unter den jüngeren Künstlerinnen gibt es viele, die auf die eine oder andere Weise Bourgeois' Welt angezapft haben oder zumindest durch sie hindurchgegangen sind. Eine beachtliche Zahl dieser Frauen haben sie während eines ihrer Salons am Sonntagnachmittag aufgesucht, um dann durch eine vernichtende Bemerkung verletzt wieder wegzugehen. Oder noch schlimmer: ohne jede Reaktion, ausser einem ungeduldigen Blick, während sie sich und ihre Arbeit – unter den Blicken der bunt zusammengewürfelten Künstlergemeinde, die sich ebenfalls dort eingefunden hatte – vorstellten, um schliesslich mit einem barschen und erbarmungslosen «nächste/r!» abgewiesen zu werden. Auf dass nicht alle, die dies durchgemacht haben, den Schluss ziehen, dass sie sie als Künstler ganz und gar ablehnte, mögen einige im Wissen darum Trost finden, dass sie sich gerade da genötigt fühlte, sich zu distanzieren, wo sie Talent und eine starke Persönlichkeit wahrnahm. Bourgeois hat Rivalinnen nie lange neben sich geduldet – entweder hat sie sich selbst

zurückgezogen, wie im Fall von Louise Nevelson, oder sie hat sie verstossen, wie sie es sich heute erlauben kann.

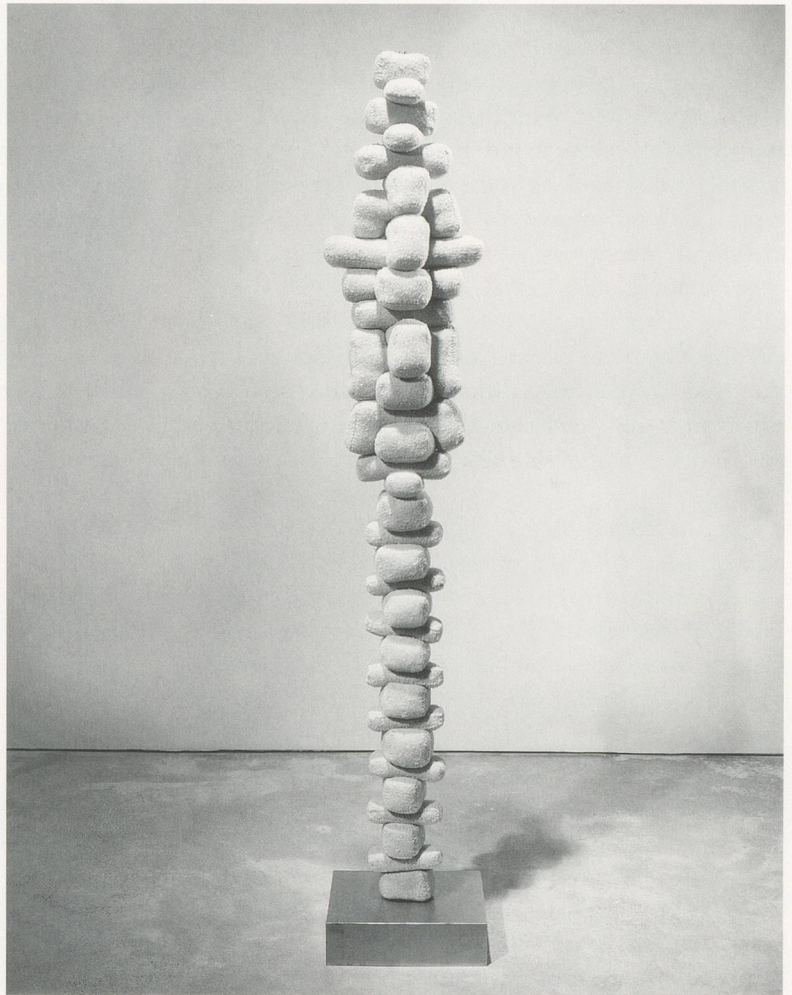
Andere, in deren Arbeiten eine Ähnlichkeit mit Bourgeois' Werk vorhanden zu sein scheint, stehen weniger in ihrer Nachfolge, sondern fungieren vielmehr als Kommunikationsgefässe, die Bourgeois' «atmosphärische Schwingung» in ihren eigenen, angrenzenden imaginären Räumen aufgreifen. Das gilt beispielsweise für Kiki Smith, deren Vater in den 50er-Jahren bereits ein Zeitgenosse von Bourgeois war – seine Skulpturen wirken auf den ersten Blick wie formal-geometrische Abstraktionen, entpuppen sich jedoch häufig als stark sublimierte Variationen des menschlichen Körpers in extremis. Kiki Smith findet sich nun selbst – eines der eindrücklichsten Beispiele des oben beschriebenen generationsbedingten Hinterher- und Vorausseins – ebenfalls als Zeitgenossin von Bourgeois wieder. Teile von Smiths Werk sind offensichtlich Objekten von Bourgeois verpflichtet, zum Beispiel *STILL LIFE* (Stillleben, 1960–62), wobei der zerstückelte Körper als Thema der jüngeren Künstlerin zwar offensichtlich eine Parallele zur Arbeit der älteren Künstlerin darstellt, aber nicht unbedingt aus der obsessiven Beschäftigung der Älteren mit Zerstückelung und falscher Zuordnung zu erklären ist.

Ferner gibt es Künstler, deren Produktion gelegentlich ähnliche Saiten anzuschlagen scheint wie die von Bourgeois, ohne jedoch einen direkten Einfluss erkennen zu lassen. Hier kommen gewöhnlich die Männer ins Spiel, obwohl es auch unter ihnen nur zu viele gab, die Bourgeois direkt und auf eine Art imitiert haben, die zeigt, wie verhängnisvoll es für Männer ist, in das Geschlechterspiel über die «Frauenkunst» einsteigen zu wollen, ohne über eine wirklich eigene, das heisst wirklich männliche Ikonographie und Methodik zu verfügen. Jedenfalls bleibt in der Spannung zwischen Animus und Anima – um Jungs Formel unter lockerer Vernachlässigung seines reaktionären Obskurantismus und esoterischen Hokusfokus aufzugreifen – der entscheidende «Unterschied» letztlich, von welcher Seite dieser Dualität man ausgeht. Zudem bleibt Jungs heiss ersehnte Einheit der beiden Gegensätze ebenso reine Hypothese wie verzweifelte Utopie, was in

Bourgeois' Schaffen deutlich wird und auch in den Arbeiten der meisten anderen, ähnlich komplexen Künstlerinnen und Künstler, welche die immer schwer fassbar bleibenden Grenzen der Triebenergien und -identitäten ausloten. Indessen sind nicht alle psychosexuellen Mehrdeutigkeiten oder Ambivalenzen von Beginn an gleich stark, oder sie kommen jedenfalls nicht gleich offensichtlich zum Ausdruck. Und selbstverständlich ist die grosse Mehrheit dieser Arbeiten weit davon entfernt, die heterosexuelle Geschlechterbeziehung als gegeben vorauszusetzen. Es mag durchaus aufschlussreich sein, Bourgeois' wechselndes Bildvokabular mit Matthew Barney's harter Disziplin zur Hemmung und Umkehrung der Geschlechterdifferenzierung zu vergleichen, weil der an den Wänden und der Decke seiner White-Cube-Turnhalle abprallende Adonis Barney durchaus als kalte Angstschweiss-Version von Bourgeois' warmer, eindeutig männlicher Bronze-Variation über den hysterischen Bogen des Urfreudianers Jean-Martin Charcot verstanden werden könnte. Aber passender wäre wohl der Vergleich mit den unterschwellig beunruhigenden, ewig-metamorphen Skulpturen und Zeichnungen Robert Gobers und ihrer vielfältigen Thematisierung des Neben-den-Schuhen-Stehens als Junge und der Verletzlichkeit als Mann. Nicht, dass Barney oder Gober oder Nayland Blake oder Heerscharen weiterer Künstler Bourgeois irgendetwas schuldig wären oder dass sie gar ihr Werk lieben würden; es geht lediglich darum, dass sie es ist, die den Geist des Surrealismus am Leben erhielt, während er von den Formalisten der Nachkriegszeit geächtet wurde, und dass sie es ist, die resolut gegen seine versteckt und offen frauen- und menschenfeindlichen Tendenzen antrat und ihn dadurch wieder als Messinstrument der unterbewussten Wahrnehmung und als Waffe gegen die Herrschaft des Normalen tauglich machte.

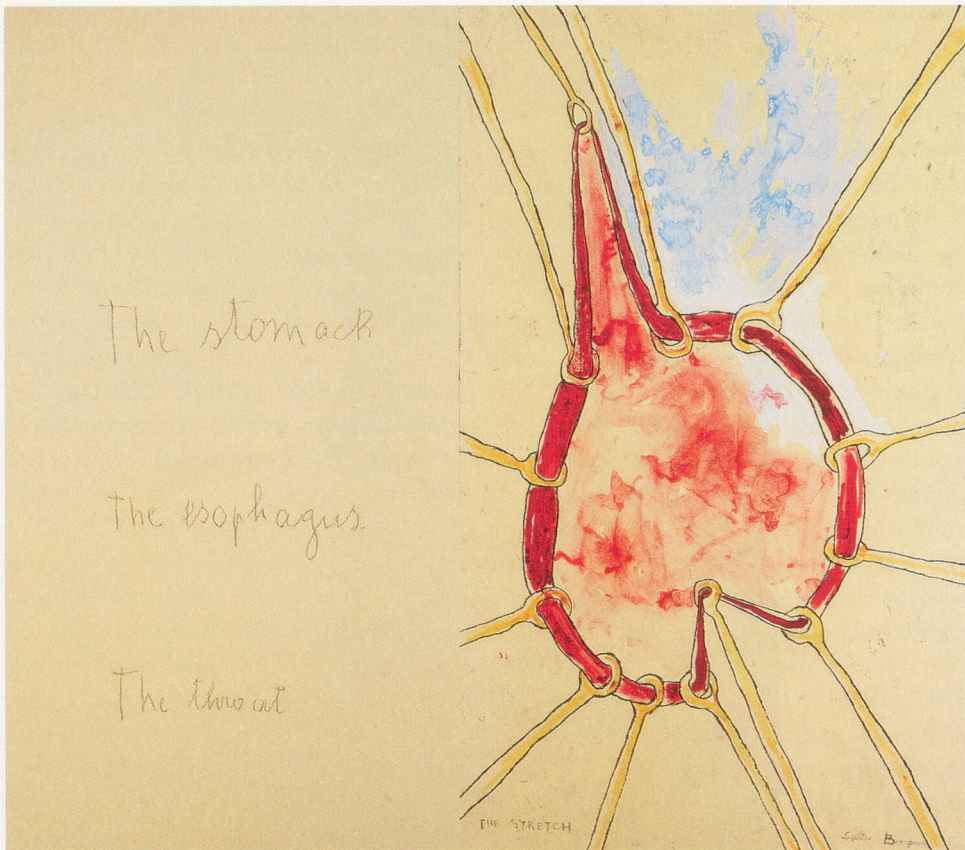
Schliesslich gibt es auch Künstlerinnen, die sich – obwohl Bourgeois eifersüchtig über ihr Territorium wachte – aus diesem Nachfolgeverhältnis lösten oder es einfach umgingen, um das direkte Gespräch mit Bourgeois als dem rechtschaffenen Mädchen (im Sinn von Simone de Beauvoirs «fille rangée / Tochter aus gutem Hause»), das zur bösen Mutter wurde, zu suchen. Eine davon ist Karen Finley, die Bour-

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2001,
fabric, stainless steel, 69 x 12 x 10" /
OHNE TITEL, Stoff, rostfreier Stahl,
175,2 x 30,4 x 25,4 cm.
(PRIVATE COLLECTION, SEOUL)



geois (auf meine Empfehlung hin) auswählte, um sie bei einer Preisverleihung in Washington zu vertreten. Unnötig anzumerken, dass Bourgeois in den Augen der kulturellen Elite, die ihren achtzigsten Geburtstag feierte, die Variation eines vertrauten Typus darstellte: eine boshafte Bohemienne, aber gesellschaftsfähige Grande Dame. Was zur Folge hatte, dass das Publikum nicht wirklich vorbereitet war auf meine trockene Diapräsentation ihres Werkes mit all seinen bis ins letzte anatomische Detail ausformulierten Sexuelsymbolen, wie Vorhäuten und Schamlippen. Auch die projizierten Werktitel liessen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: «White Cunt / Weisse Fotze», «Black Cunt / Schwarze Fotze». Auch auf Finley waren sie absolut nicht vorbe-

reitet, sie wurden von ihr mit einem feministisch erbitterten Redeschwall zusammengestaucht, etwas, was diese gut gekleidete Meute offensichtlich noch nie erlebt hatte, was jedoch in seinem Kern der explosiven Ladung von Bourgeois' Werk noch näherkam, obwohl es noch roher war als das Roheste, was eine Skulptur zu fassen vermag. Im Hinblick auf das in diesem Text Gesagte ist es bezeichnend, dass diese Verbalattacke nicht einfach ein Beispiel für Finleys übliche Performances jener Zeit war – keine Nacktheit, keine Schokolade, keine stilisierte Verrücktheit –, sondern ein Echo von Bourgeois' eigenem Geheul, eingefangen in Finleys eigener Person, als Wiederhall in ihrer Stimme und zusätzlich intensiviert durch ihren jugendlichen Zorn. Kurz, es war ein bauchred-



LOUISE BOURGEOIS,
EXTREME TENSION, 2007,
11 panels of varied dimensions,
etching and mixed media,
detail / EXTREME SPANNUNG,
11 Tafeln unterschiedlicher
Formate, Radierung, verschie-
dene Materialien.
(PRIVATE COLLECTION, COUR-
TESY OSIRIS, NEW YORK)

nerisches Duett, eine Zusammenarbeit zweier Frauen, die keine von anderen gezogenen Grenzen anerkennen und ihre eigenen erst noch finden müssen.

Etwas von Finleys Intensität ist auch bei Tracey Emin zu spüren, aber Emin ist sehr viel weniger unbefangen und spielt für ihr Publikum, indem sie vorgibt, gegen es zu spielen, und zwar auf eine wohlkalkuliert empörende Weise; damit folgt sie Jean Cocteau's weltkundiger Devise für avantgardistische Kunst, die da lautet, zu wissen, wie weit man zu weit gehen kann. Im Grossen und Ganzen hat Emin ihr Publikum bisher richtig eingeschätzt, wodurch sie zu Englands rundum berühmtem bösem Mädchen geworden ist, ähnlich wie Damian Hirst zum zuverlässig bösen Buben. Doch Emin verfügt über einen bezaubernd boshaften Witz, während Hirsts Humor sich meist auf ein selbstgefälliges «Schaut her, ich tus wieder»-Grinsen beschränkt. Und genau wie Finley

eine kleine Gelegenheit beim Schopf packte und eine grossartige Vorstellung ihrer eigenen intuitiven Gabe ablieferte, die Gefühle einer anderen Künstlerin wiedergeben zu können, während sie ihre eigenen zum Ausdruck bringt, hat Emin ihr eigenes Mutter-Tochter-Drama mit Bourgeois abgehandelt, indem sie die Beziehung auf ihren eigenen Vater übertrug, der – wie in einer ein kleines Stück Stoff zierenden Geschichte angedeutet – neben ihrer Mutter andere Frauen hatte, jüngere Frauen, vielleicht solche im Alter seiner Tochter. Und so schrieb Emin, in Abwandlung der von Bourgeois so oft erzählten Geschichte ihres ständig schäkernden Vaters und seiner Mätresse Sadie: «I THINK MY DAD SHOULD HAVE GONE OUT WITH SOMEONE OLDER LIKE LOUISE LOUISE [sic] BOURGEOIS.»²⁾ (Ich glaube, mein Dad hätte mit einer älteren ausgehen sollen, wie Louise Louise Bourgeois.) Das ist ein erfrischend komisches

Bild, eine ungelenk ausgeführte, aber psychologisch elegante Hommage, und natürlich lüftet sich dadurch der Deckel über einer mit grosser Wahrscheinlichkeit schmerzhaften Geschichte, die Parallelen zu jener ihrer fernen Mentorin aufweist.

Damit zeigen Finley und Emin, dass es für einen weiblichen Ödipus möglich ist, sich dieser Sphinx zu nähern und aus der Begegnung mit einer Teilantwort auf deren (und ihre eigenen) Rätsel hervorzugehen, ohne dabei die künstlerische Seele zu verspielen oder unheilbare Wunden davonzutragen. Kein männlicher Künstler von Rang hat je diesen Versuch gewagt, oder zumindest hat es keiner überlebt. Und selbst heute, Mitte neunzig, dürfte Bourgeois, lange eine grosse Verehrerin der Symbolisten, jene, die sie in ihrem Heim aufsuchen, in Erinnerung an jene Körper betrachten, die sich zu Füßen von Gustave Moreaus Darstellung des mörderisch schweisgsamen Orakels winden. Vielleicht erklärt dieser morbide Gedanke ihr Lächeln, denn zumindest an einem dieser Nachmittage verkündete sie ganz

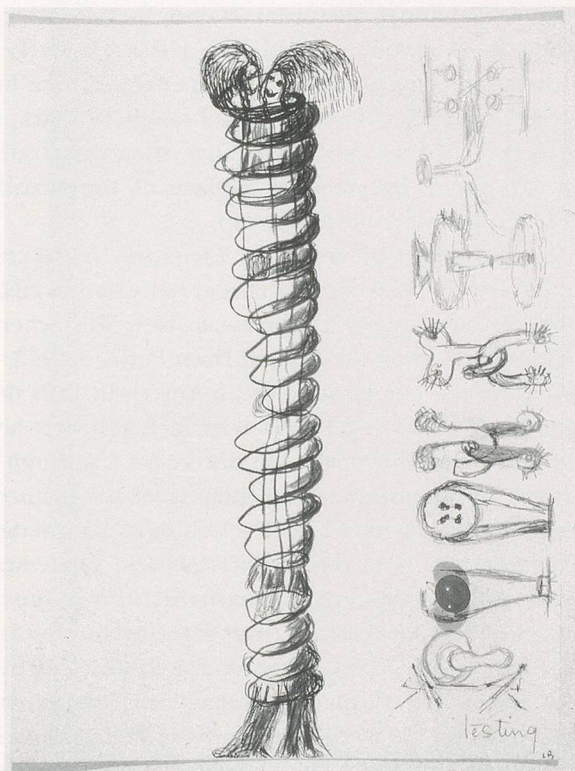
offen: «Ich bin eine Sadistin.» Doch sie hat auch Angst vor denen, die Grund haben sie wirklich zu fürchten: Wechseln wir den klassischen Bezugsrahmen, so dürften sich jene, die ihre frühen Zeichnungen kennen, an die Bilder eines Kopfes erinnern, der einen Kinderkörper verschlingt, Bourgeois' Version von Saturn oder Kronos, der seine eigenen Kinder frisst, damit sie ihn nicht seiner Macht berauben können. Ähnliches würde jedem drohen, der es wagte, etwas für sich zu beanspruchen, was sie sich zu eigen gemacht hat. Es liegt jedoch in der Natur des Generationenkonfliktes und der Verbreitung von Ideen, dass dies geschehen wird, und zwar desto häufiger, je mehr ihre Welt schrumpft und je mehr ihre Wirkung wächst.

Auf lange Sicht werden die formalen Innovationen und Verfeinerungen, für die sie verantwortlich zeichnet – unter anderem ihre Synthese von Kubismus und Surrealismus und von klassischen Bildhauermaterialien und -techniken mit absolut modernen, modul- und prozessorientierten Verfahren –, ihre legitimen Erben finden. Aber wehe den falschen Heuchlern; sofern sie sie nicht noch zu Lebzeiten kurzerhand bei lebendigem Leibe verspeist, werden sie bis in alle Ewigkeit Folterqualen leiden durch den vernichtenden Vergleich mit Bourgeois' Authentizität und Unersättlichkeit.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Nauman im Gespräch mit dem Autor im Museum of Modern Art, New York 1991.

2) Aus Tracey Emins, THE OLDER WOMAN (2005).



LOUISE BOURGEOIS, THE INSOMNIA DRAWINGS, 1994 – 1995, one of 220 mixed media works on paper of varying dimensions, pencil, colored pencil, ink, button sewn on paper, 12 x 9" / DIE ZEICHNUNGEN DER SCHLAFLOSIGKEIT, eine von 220 Arbeiten auf Papier, verschiedene Materialien, Bleistift, Farbstifte, Tinte, aufgenähter Knopf, 30,4 x 22,8 cm. (DAROS COLLECTION, SWITZERLAND)