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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Pretty as a picture : Louise Bourgeois' fillette = Bildschön

Autor: Nixon, Mignon / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680019

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Pretty as a Picture:

ROBERT MAPPLETHORPE, LOUISE BOURGEOIS, 1982.

She grins, subversively. Pressing the object close against her side as if it were something else, some ordinary thing to tote around in this way, like a folded newspaper, an umbrella, a walking stick or, alternatively, a purse or a pet, Louise Bourgeois grips instead her sculpture, FILLETTE. Fillette, meaning in French "little girl", is a two foot long latex phallus that Bourgeois describes as a doll, her doll.[1] Dressed in a monkey fur coat, she clasps the sculpture's shaft with her arm so that the two large balls nestle securely behind her elbow while thumb and forefinger firmly grasp the tip. The roughened skin of the tip emerges from the V-shaped opening of a sort of sleeve that is fitted over the shaft, the raised seam that outlines that triangular opening, reading here as a vein and doubling the shape drawn by the veins of Bourgeois' hand positioned just below.

But why insist on such a detail, a formal nicety really, in a photograph bristling with transgressive and subversive possibilities? First, such a detail inscribes the photographer's, Robert Mapplethorpe's, complicity in Bourgeois' self-representation in this image, siting in an incidental rhyme of vein and seam the coincidence of artist and object. Or, to say it another way, the detail plays a resemblance, even an uncanny one, between Bourgeois' hand and Fillette. Evoking a gestural intimacy in the interplay between hand and sculpture, this detail is as profoundly sub-

MIGNON NIXON is a writer who lives in New York.

Louise Bourgeois' FILLETTE

MIGNON NIXON

versive, even, as Bourgeois' mocking grin. For while the grin is put on, addressed, a display of ironic pleasure that, too, opens a taut sliver of space within folds (the smile ridged by Bourgeois' lips and repeated around her mouth as a pattern of creases), the play of two triangles/slivers/smiles beneath, unseen and unimagined by Bourgeois herself, multiplies or mimics that grin with comic, inadvertent accuracy.

The mouth, the hand, the penis, these are all, of course, parts. The photograph is a part. And the detail too is a part.[2] All are distinctly different sorts of parts. Still, another reason for reading Mapplethorpe's portrait of Bourgeois from detail to detail, or from part to part, might be that Fillette as an object asserts a part against, or apart from, a whole, a strategy the photograph repeats. This rhythm or strategy of part-to-part plays out in Fillette as in so much of Bourgeois' work where a part – hand, head, leg, breast, clitoris, penis – is isolated, divided, doubled, multiplied so that an object resists absorption, possession, sublimation as a complete or intact whole.[3] But this logic also drives the photographic operation, Bourgeois' inscription of herself, together with Fillette, as related parts in a picture.

Bourgeois' manipulation of Fillette as a prop dramatizes her charged connection to the object, her desire for it, a desire all the more provocative for being expressed toward an object she herself has made. The positioning of desire as an attraction that flows from artist to object separates this photograph from conventional images proliferating in the art world's magazines and catalogues, those in which the artist typically appears alongside or in front of a display of her or his work; this common juxtaposition, a parallel presentation, couples artist and object as magnets for the viewer's desire.[4] In Mapplethorpe's portrait, the artist does not offer herself or her handiwork as commodities that we viewers might or might not find pleasing, even desire for ourselves. Instead, she displays her own desire, represented as cathexis. She holds onto the object, not offering it to the viewer, but claiming it for herself.

This attitude of cathexis acted out in the Mapplethorpe portrait does not so much represent a unique connection between the artist and Fillette as dramatize the psychic conditions of production in which Bourgeois works: the object is made for psychic use. For Bourgeois, cathexis often is coupled with self-representation, or more precisely, with a projection of the self onto the object which becomes its substitute. This conception of the object as a substitute for the self, or for some lost part of it, is pronounced quite simply by Bourgeois when she refers to Fillette as a "little Louise," and tenderly clarifies when she says that it represents Louise as a little girl, associating that child self with a lost state of self-love.

Strategies of cathexis and substitution are mapped not only in the form of the object but in its motility, in the constant reworkings of sculptures, in the frequent renamings, even in the use of changeable materials, such as latex, in which a transformative process, an aging, is imbedded. Like many of her sculptures, Fillette has been reworked over the years so that, for example, the tip and balls, once smooth

plaster forms pushing out from their shaggy jacket, at some point apparently were coated, or recoated, stubbled with latex and the whole gone over with the material to produce a more consistently roughened texture. The latex, too, has clouded over time, becoming opaque and giving the object's skin a dark and rubbery cast. While it is not unusual for Bourgeois to make significant changes to her sculptures over long periods, often punctuated by many public showings, her continued attention to Fillette, a sort of re-dressing of the object, by suggesting her closeness to it, opens the way to an important episode in the object's history: its 1982 appearance in the portrait made by Mapplethorpe and used by the Museum of Modern Art for the museum's retrospective exhibition of Bourgeois' work.

On the day she met Mapplethorpe at his Bond Street studio to have her picture made, Bourgeois, apprehensive about being photographed, recalls looking around her house for some prop she could use in the picture as a "support," as a security object to alleviate her anxiety, and what she found was Fillette, a work made fourteen years earlier but kept close at hand.[5] Of course the ironies in Bourgeois' object choice make wonderful material in themselves: the deployment of an outsized phallus as a doll might return to her a sense of security and comfort, but could be expected to work quite differently on audiences. In male viewers the image could be expected to produce very basic anxieties, in a feminist audience exhilaration, but from its original institutional audience, the Museum of Modern Art, it elicited denial.

Emotionally charged, multiply transgressive, a knockout subversion of the publicity function of a double portrait of the artist and her work – in short, an unlikely catalogue frontispiece – the photograph was suppressed. The mechanism of that suppression was cropping; the photograph was reduced to a head shot.[6] The MOMA portrait was, then, a part, a detail eliding or refusing not the whole, but the part, *the* part. In this scenario of denial, it is of course not desire itself, or the penis itself, that is refused but the appropriation of desire by a female subject. The displacement of Fillette removed all evidence of self-satisfaction, of pleasure enjoyed apart from a viewer or of pleasure in deflecting the viewer's desire. And because Fillette so obviously resembles an unnaturally large penis, this displacement also erased the implication that the artist's desire, and her pleasure, being outsized, could be enjoyed in a multiplicity of arrangements.

Even if it had been reproduced in its original form, however, this photograph itself would have constituted only a part (or cut) of the session Mapplethorpe conducted with Bourgeois. Other images which appear on the day's contact sheets return us to the artist's own conception of Fillette as a doll or baby. Bourgeois has said of her grinning address to the camera that it caricatures an anticipated viewer response: "everything Louise does is erotic."[7] For her, this eroticism is a projection of the viewer, a projection she admits she plays up (however subconsciously) and in this photograph plays to, parodying the same sexual charge she disavows.

But if Bourgeois denies the eroticism of Fillette, she warmly confirms her desire for this object she describes in almost magical terms as a symbol, a talisman of security and comfort. In the Mapplethorpe session, she strikes a number of poses to demonstrate this love: cradling the object against her hip like an infant to be patted and stroked; cupping in her hand the balls that, with the sculpture upended and turned to face the camera, suddenly read as plump foreshortened infant legs; gazing tenderly down on the tip transformed to a tiny head arched back and fastened to a neck, the sculpture's shaft, that pokes up out of the collar of some little dress or blanket. Or, resting horizontally against the artist's breast, the sculpture seems to relax open mouthed in sleep, tended by a soothing hand, its head comfortably settled in the crook of an arm. In still other poses, the sculpture is pinned rigidly in place, an elbow and a clenched hand securing it to Bourgeois' hip as its body seems to stiffen, immobilized and frustrated in its swaddling outfit. No longer (or not yet) wearing the fur coat but a dark blouse with a wide white yoke that registers startlingly as some bib or cloth draped across her chest, she looks down on it sympathetically, half smiling, as if touched by its futile resistance. In Bourgeois' arms, Fillette is shifted again and

again; held up, clasped flat, tucked under the arm, the sculpture is made to look uncannily, undeniably baby-like while Bourgeois unmistakably figures herself as its mother.

The way in which Bourgeois represents herself as a mother to the object is by holding it, and then by turning it, always in relation to her own body. Her gestures of cupping, stroking, cradling, clasping, supporting, securing, all are performed to hold onto the object. By holding and shifting Fillette she acts out attraction, fascination, attachment, pride, but also manipulation, control, discipline, power; that is, she represents the mother's double fantasy of seduction and dominance. The distinction, however obvious, between a portrayal of mother and baby, which Bourgeois' is not, and the scenario she does play, between mother and doll, defines her representation not only as a fantasy, but as a strategy. Bourgeois herself associates this object with anxiety and strategically deploys it for self-protection, but it is also possible to see a strategy, or set of strategies, of making and using objects for specific psychic purposes as broadly operative in Bourgeois' work.

Bourgeois' enactment of the maternal role locates desire in the mother, a multiple desire (for protection, security, mastery among others) satisfied not simply by the production of an object, like a baby, but by the possibility of holding and controlling the object and, in the photographic situation, of holding and controlling it before viewers. As Bourgeois rotates the object in front of the camera, showing it off, she performs another shifting operation, the oscillation of Fillette's identity, the way the object appears to reverse from penis to baby, or from phallus to doll, and back again as it is physically turned.[8] This skillful turning which, by shifting, turns one object into another, one sex into another, is of course a strategy of the unconscious, as Bourgeois demonstrates with her story about the mother's desire for the child: "It is comforting for the mother to have a baby. It makes her courageous. The child is not a liability; the child is a walking stick." She pauses, grinning. "Well, let's not be phallic again."[9]

1) Interview with Louise Bourgeois, August 23, 1990.

2) The principal model for my reading of Mapplethorpe's photographs of Bourgeois and of FILLETTE in and as details is drawn from Naomi Schor's *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London: Methuen, 1987 and New York: Routledge, 1989). See especially Chapter Four, "Displacement: The Case of Sigmund Freud."

3) The one analysis of the role of the part-object in Bourgeois' sculpture has been forwarded only recently by Rosalind Krauss in a detailed and extremely useful consideration of the problem in her essay, "Portrait of the Artist as Fillette," in *Louise Bourgeois,* catalogue of the touring retrospective exhibition in Europe 1990–91, Editions Stemmle (German version).

4) This image of the artist is also markedly different from most "serious" photographic portraits and self-portraits of artists. It is impossible to imagine Brancusi in his studio posed like this, or even Duchamp, despite his fondness for props and costumes, performing in this way for Man Ray's camera. In the rare cases where an artist is shown playing with an object (Picasso is the obvious example) that play tends to stage a scenario of stereotypically masculine sexual potency as generative energy. As Rosalind Krauss has suggested, a comparison might be made between this photograph and Lynda Benglis' 1972 *Artforum* ad, a send-up of the art market in which a dildo is deployed, except that Bourgeois' strategy is not so much to produce an anti-advertisement as to enact a desire that advertises, or offers, nothing, to assert her own desire over, apart from, the commodity. In this respect, it is possible to say that Bourgeois uses one form of fetishism, Freudian fetishism (complexly adapted to her purposes to be sure) against another type, commodity fetishism.

5) Interview with Louise Bourgeois, August 23, 1990.

6) The circumstances under which the Mapplethorpe portrait was produced and altered, insofar as it is possible to reconstruct them, are these: Mapplethorpe was commissioned by Robert Miller, the dealer then representing both artists, to make a set of pictures from which one would be selected for the MOMA catalogue; the photograph was then cropped by Mapplethorpe at the museum's request, for reasons that remain obscure; the decision is remembered as a consensus by Deborah Wye, the curator of the MOMA exhibition, and characterized as a suppression by Bourgeois, although one associated with the institutional apparatus of the museum and not specifically with Wye.

7) Interview with Louise Bourgeois by Nigel Finch for *Arena* BBC, London, 1988.

8) For a full discussion of female fetishism using the concept of "oscillation" or "undecidability" to recuperate fetishism for female subjects, see Sarah Kofman's essay "Ça cloche" in *Les Fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida* Paris, Galilée, 1981.

9) Interview with Louise Bourgeois, August 23, 1990.

ILFORD FP4 SAFETY FILM ····
4
5
6
ILFORD FP4 SAFETY FILM ····
7
8
9
ILFORD FP4 SAFETY FILM ····
10
11

1
2
3
ILFORD FP4 SAFETY FILM ····
4
5
6
ILFORD FP4 SAFETY FILM ····
7
8
9
ILFORD FP4 SAFETY FILM ····
10
11

ROBERT MAPPLETHORPE, CONTACT SHEETS OF LOUISE BOURGEOIS PORTRAIT, 1982.

© THE ESTATE OF ROBERT MAPPLETHORPE

Bildschön:

Sie grinst subversiv. Louise Bourgeois presst das Objekt an ihre Seite, als handle es sich um etwas ganz anderes, irgend etwas Gewöhnliches, das man so herumträgt, eine zusammengefaltete Zeitung zum Beispiel, einen Regenschirm oder einen Spazierstock, vielleicht auch eine Brieftasche oder ein kleines Haustier; sie aber hält auf diese Weise ihre Skulptur FILLETTE. Fillette – französisch für «kleines Mädchen» – ist ein sechzig Zentimeter langer Latex-Phallus, den Bourgeois als Puppe bezeichnet, als ihre Puppe.[1] Sie trägt einen Phantasiepelz und umfängt den Schaft der Skulptur mit dem Arm, so dass die beiden grossen Kugeln sich dicht an ihren Ellbogen schmiegen, während Daumen und Zeigefinger die Spitze fest umfassen. Die rubbelige Haut der Spitze kommt aus der V-förmigen Öffnung, einer Art Ärmel heraus, der den Schaft umhüllt. Dessen gewölbter Saum, der die dreieckige Öffnung begrenzt, wirkt hier wie eine Vene und wiederholt die Form, die sich aus den Venen von Bourgeois' darunterliegender Hand ergibt.

Doch warum herumreiten auf einem solchen Detail, einer formalen Kleinigkeit eigentlich, in einem Photo, das vor Ungehörigkeit und Subversivität nur so strotzt? Zunächst verrät ein solches Detail die Übereinstimmung des Photographen – Robert Mapplethorpe – mit der Bourgeoisschen Selbstdarstellung in diesem Bild, das an der zufälligen Ähnlichkeit von Vene und Saum den Einklang von Künstler und Objekt festmacht. Oder, um es anders auszudrücken, das Detail suggeriert eine – durchaus gewollte – Ähnlichkeit zwischen Bourgeois' Hand und Fillette. Das Detail beschwört eine gestische Vertrautheit im Wechselspiel zwischen Hand und Skulptur und ist damit nicht weniger subversiv als Bourgeois' ironisches Grinsen. Denn während das Grinsen aufgesetzt ist, gezielt eingesetzt als Zeichen ironischen Vergnügens, das auch wieder einen schmalen Spalt zwischen Falten freilegt (ein Lächeln mit geöffneten Lippen, das sich im Faltenmuster um ihren Mund herum wiederholt), multipliziert, ja imitiert das Spiel der beiden Dreiecke/Öffnungen/Lächeln, für Bourgeois weder sichtbar noch vorstellbar, das Grinsen mit komisch unabsichtlicher Präzision.

Der Mund, die Hand, der Penis – das alles sind natürlich nur Einzelteile. Das Photo selbst ist ein Teil. Und auch das Detail ist ein Teil.[2] Und immer sind es ganz unterschiedliche Arten von Bestandteilen. Ein weiterer Grund, Mapplethorpes Porträt von Louise Bourgeois Detail für Detail, Teil für Teil zu lesen, liegt vielleicht darin, dass Fillette ein Teil gegen ein Ganzes – bzw. davon losgelöst setzt; und dieser Strategie folgt auch das Photo. Diese Stück-für-Stück-Rhythmik bzw. -Strategie ist hier wie in einem Gutteil des gesamten Bourgeoisschen Werks zu finden, wo Teile – Hand, Kopf, Bein, Brust, Klitoris, Penis – isoliert, geteilt, verdoppelt, vervielfacht werden, so dass sich das Objekt der Einverleibung, der Inbesitznahme, der Sublimierung als vollständiges oder unversehrtes Ganzes widersetzt.[3] Doch diese Logik macht auch die photographische Prozedur, Bourgeois' Selbstdarstellung, zusammen mit Fillette zum Konglomerat einzelner Bild-Teile.

MIGNON NIXON ist Publizistin und lebt in New York.

Louise Bourgeois' FILLETTE

MIGNON NIXON

Mit der Verwendung von Fillette als Requisite dramatisiert Bourgeois ihre spannungsgeladene Beziehung zu diesem Objekt, ihr Verlangen danach; und dieses Verlangen ist um so provokanter, als es sich auf einen von ihr selbst hergestellten Gegenstand richtet. Diese Darstellung des Verlangens als Anziehungskraft zwischen Künstler und Objekt unterscheidet das Photo von jenen konventionellen Photographien, wie sie zu Dutzenden in Kunst-Magazinen und -Katalogen auftauchen, wo der Künstler in typischer Manier neben oder vor seinem Werk posiert. Diese Nebeneinanderstellung – bzw. parallele Präsentation – verbindet Künstler und Objekt als Anziehungspunkte für das Verlangen des Betrachters.[4] In Mapplethorpes Porträt offeriert die Künstlerin nicht sich selbst oder ihr Werk als Ware, die uns Betrachtern gefällt oder nicht oder gar den Wunsch nach ihr auslöst. Statt dessen präsentiert sie ihr eigenes Verlangen als Besetzung. Sie hält das Objekt fest und offeriert es nicht dem Betrachter, sondern nimmt es für sich selbst in Anspruch.

Diese Haltung der Besetzung, die Mapplethorpes Porträt in Szene setzt, zeugt nicht so sehr von der einzigartigen Beziehung zwischen der Künstlerin und Fillette, sondern dramatisiert vielmehr die psychischen Produktionsbedingungen, unter denen Bourgeois arbeitet; das Objekt ist für den psychischen Gebrauch gemacht. Bei Bourgeois ist Besetzung oftmals gekoppelt mit Selbstdarstellung, oder genauer gesagt, mit einer Projektion des Selbst auf das Objekt, das an dessen Stelle tritt. Diesen Entwurf vom Objekt als Ersatz für das Selbst, bzw. für einen verlorengegangenen Teil davon, bringt Bourgeois auf ganz schlichte Weise zum Ausdruck, wenn sie Fillette als «little Louise» bezeichnet und dazu liebevoll erläutert, dass es Louise als kleines Mädchen darstellt: das Kinder-Ego in einem verlorengegangenen Zustand von Selbst-Liebe.

Besetzende und ersetzende Strategien schlagen sich nicht nur in der Form des Objekts nieder, sondern auch in dessen Bewegungsvermögen in der permanenten Überarbeitung der Skulpturen, der häufigen Umbenennung, ja selbst in der Verwendung wandelbarer Materialien wie beispielsweise Latex, der einem Veränderungs- bzw. Alterungsprozess unterliegt. Wie viele andere Skulpturen auch hat Bourgeois Fillette im Laufe der Jahre immer wieder überarbeitet; so haben zum Beispiel Spitze und Kugeln – ursprünglich glatte Gipsformen, die unter ihrer noppigen Hülle hervorlugten – einen neuen Überzug bekommen: stoppeliger Latex sorgt jetzt für eine durchgehend rauhe Struktur. Im Laufe der Zeit ist auch der Latex trübe geworden und verleiht nun dem Objekt eine dunkle, gummiartige Haut. Es ist zwar keineswegs ungewöhnlich für Bourgeois, über lange Zeiträume hinweg immer wieder Veränderungen an ihren Objekten vorzunehmen; und das war auch in zahlreichen Ausstellungen nachzuvollziehen. Doch ihre kontinuierliche Beschäftigung mit Fillette, in deren Verlauf sie das Objekt immer wieder gewissermassen «neu einkleidete» und damit ihre Verbundenheit mit dem Stück offenbarte, führte zu einer wichtigen Episode in der Geschichte des Objekts: dazu nämlich, dass es 1982 in dem Porträt von Mapplethorpe auftauchte, das das Museum of Modern Art in seiner Bourgeois-Retrospektive zeigte.

An dem Tag, als Bourgeois zu Mapplethorpe in sein Atelier an die Bond Street ging, um sich von ihm photographieren zu lassen, suchte sie – da sie dem Photographiertwerden mit gemischten Gefühlen entgegensah – in ihrer Wohnung nach irgendeiner

Requisite, die sie im Photo als «Stütze» verwenden könnte, als Absicherung gegen ihre Befangenheit. Und da stiess sie auf Fillette, ein Stück, das sie vierzehn Jahre zuvor gemacht, doch immer bei sich behalten hatte.[5] Natürlich birgt Bourgeois' Objekt-Wahl ganz wundervolle Ironien in sich: einen übergrossen Phallus als Puppe zu verwenden mag ihr eine gewisse Sicherheit und Behaglichkeit vermitteln, dem Publikum aber ganz bestimmt nicht. Bei männlichen Betrachtern löst das vielleicht ganz fundamentale Ängste aus, beim feministischen Publikum möglicherweise Heiterkeit, doch beim ersten, institutionellen Publikum, dem Museum of Modern Art, stiess es auf Ablehnung.

Das Photo war voller emotionalem Sprengstoff, in vielfacher Hinsicht ungehörig, eine totale Umkehrung der angestrebten Öffentlichkeits-Wirkung eines Doppelporträts von Künstlerin und Werk – kurz, ein unmögliches Bild für die Titelseite eines Katalogs. Und so wurde das Photo nicht freigegeben, das heisst beschnitten, so dass nur noch der Kopf übrigblieb.[6] Das MOMA-Porträt war auf diese Art und Weise ein Teil, ein Detail; nicht das Ganze wurde eliminiert bzw. abgelehnt, sondern ein Teil, *der* Teil. Dieses Verweigerungs-Szenario richtet sich natürlich nicht gegen das Verlangen oder den Penis selbst, sondern gegen die Demonstration des Wunsches durch eine Frau. Das Weglassen der Skulptur verhinderte jedweden Eindruck von Selbstzufriedenheit, von Lust jenseits des Betrachterblicks oder von Lust daran, die Wünsche des Betrachters gewissermassen «umzuleiten». Und weil Fillette so unverhohlen wie ein unnatürlich grosser Penis aussieht, eliminierte dessen Weglassung auch die Implikation, dass die überdimensionale Lust und Begierde der Künstlerin sich in mancherlei Arrangements ausleben liesse.

Doch selbst wenn das Photo in seiner ursprünglichen Form abgebildet worden wäre, hätte es nur einen Teil (oder Ausschnitt) von Bourgeois' Sitzung bei Mapplethorpe wiedergegeben. Auf den Kontaktbögen von diesem Photo-Tag zeugen andere Bilder davon, wie sich die Künstlerin selbst Fillette als Puppe oder Baby vorstellt. Darüber, wie sie in die Kamera grinst, sagt Bourgeois, es sei die Karikatur einer vorweggenommenen Betrachter-Reaktion: «Was Louise auch macht, es ist immer erotisch.»[7] Für sie ist diese Erotik eine Projektion des Betrachters, eine Projektion, die sie zugegebenermassen ausspielt (wenngleich unbewusst) und auf die sie in diesem Photo anspielt, indem sie eben jene sexuelle Befrachtung parodiert, von der sie sich distanziert.

Doch während Bourgeois die Erotik von Fillette in Abrede stellt, bekräftigt sie zugleich ihr lebhaftes Verlangen nach diesem Gegenstand, den sie in beinahe magischen Worten als Symbol, als beschützenden und wohltuenden Talisman beschreibt. Während der Sitzung bei Mapplethorpe nimmt sie eine Reihe von Positionen ein, die diese Zuneigung demonstrieren: sie wiegt das Objekt an ihren Hüften wie ein Kind, das man liebevoll tätschelt; sie umfasst die Kugeln der hochkant auf die Kamera gerichteten Skulptur, so dass diese plötzlich wie pummelige, perspektivisch verkürzte Kinderbeine aussehen; oder sie blickt zärtlich hinunter auf die Spitze, aus der ein kleiner zurückgelehnter Kopf auf einem Nacken (dem Schaft der Skulptur) geworden ist, welcher wiederum aus einer kleinen Hülle oder Decke hervorlugt. Oder die Skulptur ruht horizontal vor der Brust der Künstlerin und scheint mit offenem Mund zu schlafen, liebkost von zärtlicher Hand, den Kopf bequem in die Armbeuge gebettet. In anderen Posen steht die Skulptur auf dem Boden, mit Ellbogen und Hand drückt Bourgeois sie sichernd gegen die Hüfte, während der Objektkörper sich versteift, unbeweglich und eingezwängt in seiner Hülle. Bourgeois trägt nun nicht mehr (oder noch nicht) ihren Pelz, dafür eine dunkle Bluse mit einer grossen weissen Passe, die verblüffenderweise wie ein Lätzchen oder ein um die Brust geschlungenes Tuch wirkt, und blickt wohlwollend auf den Penis hinab; auf ihren Lippen spielt ein andeutungsweises Lächeln, als wäre sie von seinem vergeblichen Widerstand gerührt. Und immer wieder hält Bourgeois Fillette in den Armen. Aufrecht stehend, flach liegend, unter den Arm geklemmt, wirkt die Skulptur auf ebenso irritierende wie unübersehbare Weise wie ein Baby; und Bourgeois spielt dabei fraglos die Mutter.

Bourgeois präsentiert sich selbst als Mutter des Objekts, indem sie es immer in Bezug zu ihrem Körper hält und bewegt. Ihre Hände, die umfassen, liebkosen, wiegen, drücken, stützen, sichern, all diese Gesten beziehen sich auf das gehaltene Objekt. Sie

hält Fillette so in den verschiedenen Positionen, dass Anziehungskraft, Faszination, Zuneigung, Stolz zum Ausdruck kommen, aber auch Manipulation, Kontrolle, Disziplin, Macht. Und das bedeutet, sie repräsentiert die zweifache Phantasie der Mutter von Verführung und Beherrschung. Der Unterschied, wie ersichtlich auch immer, zwischen dem Porträt einer Mutter mit Kind – und das ist es bei Bourgeois ja gerade nicht – und dem Szenario, das sie zur Schau stellt – nämlich zwischen Mutter und Puppe –, zeigt ihre Darstellung nicht bloss als Phantasie, sondern zugleich auch als Strategie. Bourgeois selbst verwendet das Objekt im Zusammenhang mit ihrer Befangenheit und benutzt es als Selbstschutz; doch ich meine, man kann in allen Arbeiten von Louise Bourgeois eine Strategie oder ein Gefüge von Strategien am Werk sehen, nach denen sie Objekte für bestimmte psychische Zwecke herstellt und verwendet.

Bourgeois' gespielte Mutterrolle lenkt den Blick auf den Wunsch der Mutter, einen vielschichtigen Wunsch (nach Schutz, Sicherheit, Beherrschung zum Beispiel), der sich nicht einfach durch die Produktion eines Objekts, wie beispielsweise eines Babys, erfüllen lässt, sondern durch die Möglichkeit, das Objekt zu halten und zu kontrollieren und, in der photographischen Situation, es vor den Augen des Betrachters zu halten und zu kontrollieren. Indem Bourgeois das Objekt vor der Kamera dreht und wendet und zur Schau stellt, demonstriert sie noch einen anderen Wandel, die wechselnde Identität von Fillette nämlich. In der physischen Lageveränderung scheint sich das Objekt vom Penis zum Baby zu wandeln, bzw. vom Phallus zur Puppe und zurück.[8] Diese geschickte Wendung, die durch die Veränderung der Position aus dem einen Objekt ein ganz anderes macht und aus dem einen Geschlecht das andere, ist natürlich eine Strategie des Unbewussten. Bourgeois demonstriert das mit ihrer Geschichte über das Verlangen der Mutter nach dem Kind: «Es ist sehr angenehm für die Mutter, ein Baby zu haben. Das gibt ihr Mut. Das Kind ist keine Belastung, es ist ein tragender Pfeiler.» Sie macht eine Pause und grinst: «Also, nicht schon wieder der Phallus!»[9] *(Übersetzung: Nansen)*

1) Interview mit Louise Bourgeois am 23. August 1990.

2) Das Grundmodell für meine Interpretation des Mapplethorpe-Photos von Bourgeois und FILLETTE anhand von Details habe ich Naomi Schors *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine,* London, Methuen 1987, und New York, Routledge 1989, entnommen. Siehe hier insbesondere Kapitel vier: «Displacement: The Case of Sigmund Freud».

3) Die Rolle des Teil-Objekts in Bourgeois' Skulpturen hat erst kürzlich Rosalind Krauss in einem detaillierten und äusserst nützlichen Kommentar zu diesem Problem analysiert, und zwar in ihrem Aufsatz «Portrait of the Artist as Fillette», in *Louise Bourgeois,* Katalog der retrospektiven Wanderausstellung in Europa 1990 – 91, Edition Stemmle.

4) Diese Porträtierung der Künstlerin unterscheidet sich zudem auch von den meisten «ernsthaften» photographischen Künstler-Porträts und -Selbstporträts. Brancusi in solcher Pose in seinem Studio wäre unvorstellbar, auch Duchamp hätte, trotz seiner Vorliebe für Requisiten und Kostüme, bestimmt nie so vor Man Rays Kamera posiert. In den wenigen Fällen, wo ein Künstler vor der Kamera mit einem Gegenstand spielt (Picasso zum Beispiel), wirkt es wie die Demonstration einer stereotyp männlichen Sexualität als schöpferischer Energie. Rosalind Krauss hat auf die Vergleichbarkeit des Mapplethorpe-Photos mit Lynda Benglis *Artforum*-Anzeige von 1972 hingewiesen, eine Ironisierung des Kunstmarkts, in der ein künstlicher Penis vorkommt. Allerdings zielt Bourgeois' Strategie weniger auf Anti-Werbung als vielmehr auf die Inszenierung eines Wunsches, die nichts offeriert oder anpreist; es geht ihr um die Darstellung ihres eigenen Wunsches jenseits der Ware und über sie hinaus. Insofern kann man sagen, daß Bourgeois im Gegensatz zum Waren-Fetischismus einen (durchaus auf ihre Zwecke zugeschnittenen) Freudschen Fetischismus anwendet.

5) Interview mit Louise Bourgeois am 23. August 1990.

6) Die Umstände, unter denen das Mapplethorpe-Porträt entstand und abgewandelt wurde – sofern man sie noch genau rekonstruieren kann, nachdem es eine Reihe von ziemlich unterschiedlichen Versionen sowohl von Bourgeois selbst als auch von ihrem Assistenten Jerry Gorovoy, ihrem Händler Robert Miller und von Deborah Wye, der Kuratorin der MOMA-Retrospektive und Autorin des Ausstellungskatalogs, gibt –, sind folgende: Mapplethorpe hatte von Robert Miller, der damals beide Künstler vertrat, den Auftrag bekommen, eine Reihe von Photos zu machen, aus denen dann eines für den MOMA-Katalog ausgewählt werden sollte. (Allerdings ist Wye der Auffassung, dass der Phototermin unabhängig vom Katalog arrangiert wurde, möglicherweise von Bourgeois und Mapplethorpe selbst; sie behauptet, dass das Museum, abgesehen von der Entscheidung, das beschnittene Photo abzubilden, keine Rolle bei diesem Projekt gespielt hat.) Aus nicht mehr erklärbaren Gründen hat Mapplethorpe auf Verlangen des Museums das Photo beschnitten. Wye erinnert sich, dass diese Entscheidung im gegenseitigen Einvernehmen getroffen wurde. Bourgeois spricht von Unterdrückung, doch hing die Entscheidung ganz sicher vom institutionellen Apparat des Museums ab und nicht von Wye. Die Kontaktbögen belegen, dass Mapplethorpe eine ganze Serie von Kopfaufnahmen photographiert und auch eine davon zum Vergrössern angekreuzt hatte – neben dem berühmten Porträt das einzige, das er zum Druck freigegeben hatte. Und während Wye sich nicht daran erinnern kann, diesen Abzug gesehen zu haben, wurde schliesslich irgendwie entschieden, das Photo mit dem Grinsen zu beschneiden, einem Grinsen, das von der Gesamt-Szene wohl nicht zu trennen ist, anstatt die verfügbare Kopf-Aufnahme zu verwenden.

7) Interview zwischen Louise Bourgeois und Nigel Finch für *Arena,* BBC, London 1988.

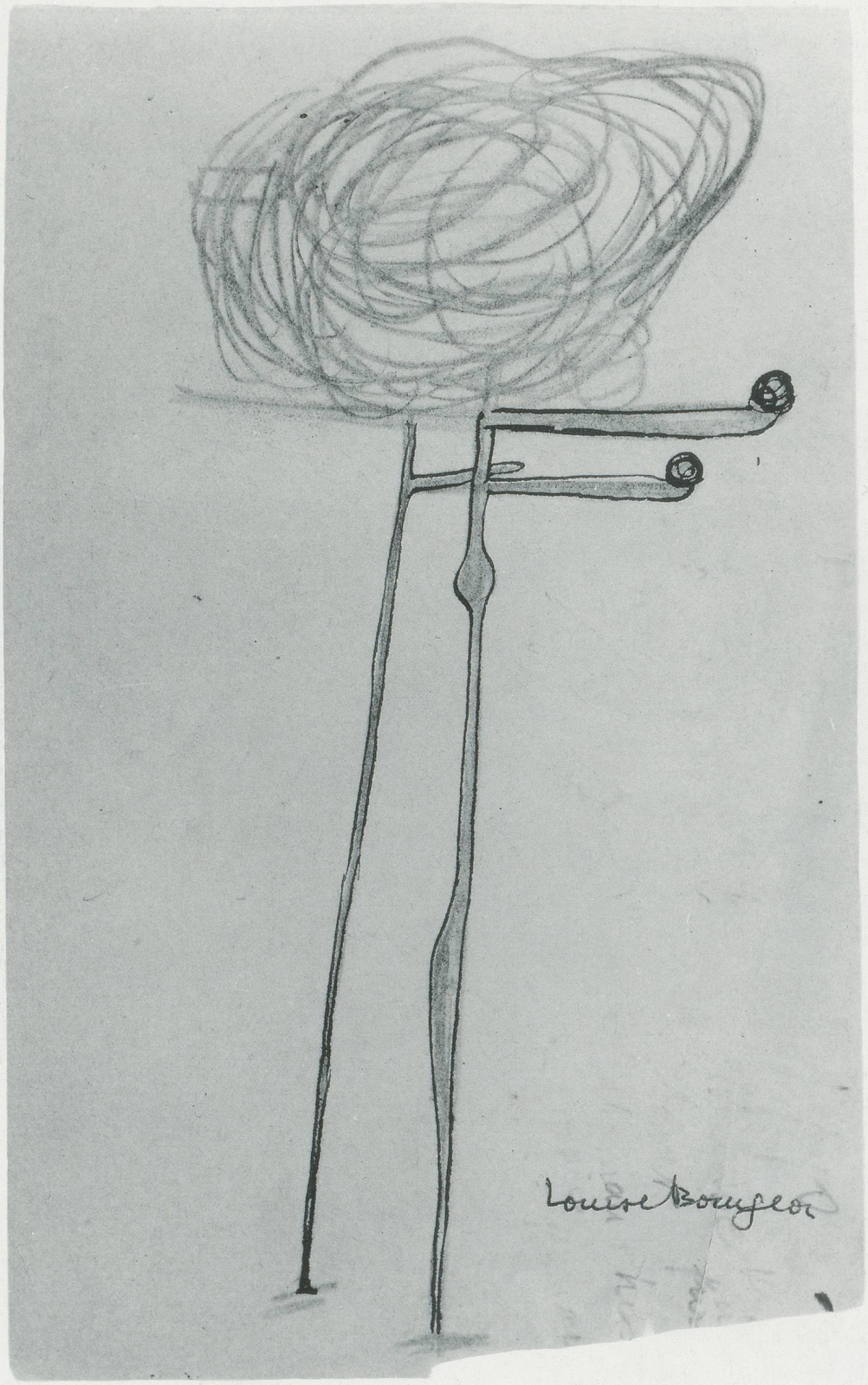
8) Eine ausführliche Diskussion des weiblichen Fetischismus, basierend auf dem Konzept von «Oszillation» und «Unschlüssigkeit», den Fetischismus für Frauen wieder zugänglich zu machen, findet sich in Sarah Kofmans Essay «Ça cloche» in *Les Fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida,* Paris, Galilée 1981.

9) Interview mit Louise Bourgeois am 23. August 1990.

LOUISE BOURGEOIS, ORANGE EPISODE, 1990

oil, gouache and orange, collage on board, 17 x 13 1/8"/43 x 33 cm.

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 1989,
ink and charcoal on burnt paper, 8½ x 11"/OHNE TITEL, 1989, Tusche und Kohle auf angesengtem Papier, 21,5 x 28 cm.



LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 1947, ink and charcoal on paper, 8 x 5"/OHNE TITEL, 1947, Tinte und Kohle auf Papier, 20,3 x 12,7 cm. (PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

LOUISE BOURGEOIS, LE DÉFI (THE CHALLENGE), 1990, glass receptacles, wooden shelves, work in progress/(DIE HERAUSFORDERUNG), 1990, Glasbehälter, Holzgestell, work in progress.