# Louise Bourgeois' défi

Autor(en): **Borja-Villel, Manuel J. / Rey, Irene / Streiff, Franziska**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1991)**

Heft 27: **Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680020

**Nutzungsbedingungen**

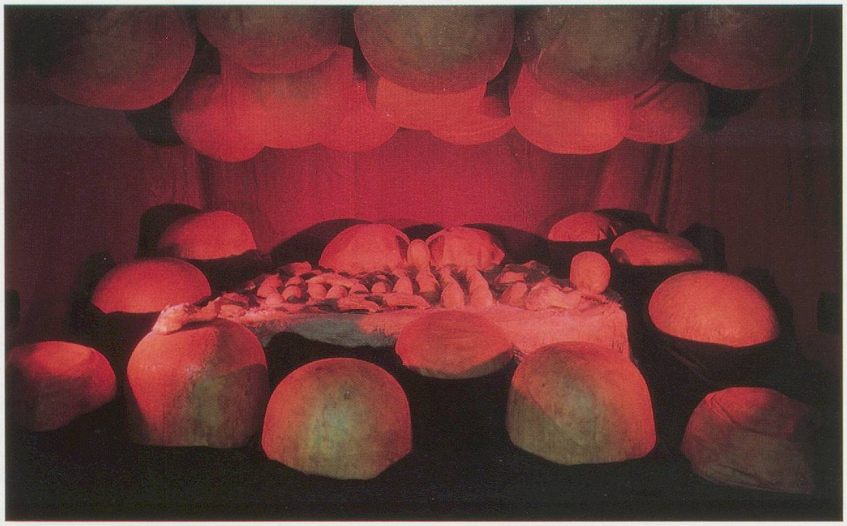
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**



*LOUISE BOURGEOIS, THE DESTRUCTION OF THE FATHER, 1974,*
*Latex, plaster and mixed media, 93 5/8 x 142 5/8 x 9 7/8"/DIE VERNICHTUNG DES VATERS, 1974, Latex, Gips und Mischtechnik, 238 x 364 x 25 cm.*

# *Louise Bourgeois' défi*

*MANUEL J. BORJA-VILLEL*

Louise Bourgeois hat schon immer als Aussenseiterin gegolten, als eine Künstlerin, deren ästhetische Postulate nie so ganz einer festgelegten Tendenz oder einem feststehenden Stil entsprochen haben. Deshalb kann es nicht erstaunen, dass Bourgeois in einem 1954 von Belle Krasne verfassten Artikel bereits als eine sich am Rande bewegende Künstlerin bezeichnet wird, d. h. als eine Künstlerin, die beharrlich einen persönlichen Weg jenseits der «Strömungen der modernen Kunst» erforscht.[1]

Dennoch zeigt ihr Werk gewisse Ähnlichkeiten mit dem Schaffen der verschiedenen Künstlergenerationen, die seit Bourgeois' erster Einzelausstellung von 1945 in der Bertha Schaefer Gallery in New York in Erscheinung getreten sind. Während der Totemcharakter ihrer Skulpturen aus den 40er Jahren an David Smith oder David Hare erinnert, scheint die Wiederholung von Segmenten in MEMLING DAWN (1951) oder MORTISE (1950) einige der Werke Carl Andres vorwegzunehmen. Auf ganz ähnliche Weise lassen uns sowohl ihre Arbeiten in Latex wie auch ihre «exzentrischen» Formen an die Ausdrucksweise der Postminimalisten oder der feministischen Gruppierungen der zweiten Hälfte der 60er oder der ersten Hälfte der 70er Jahre denken, die Bourgeois' Kunst voller Begeisterung wiederentdeckten und sie zu ihrem Vorbild erhoben.

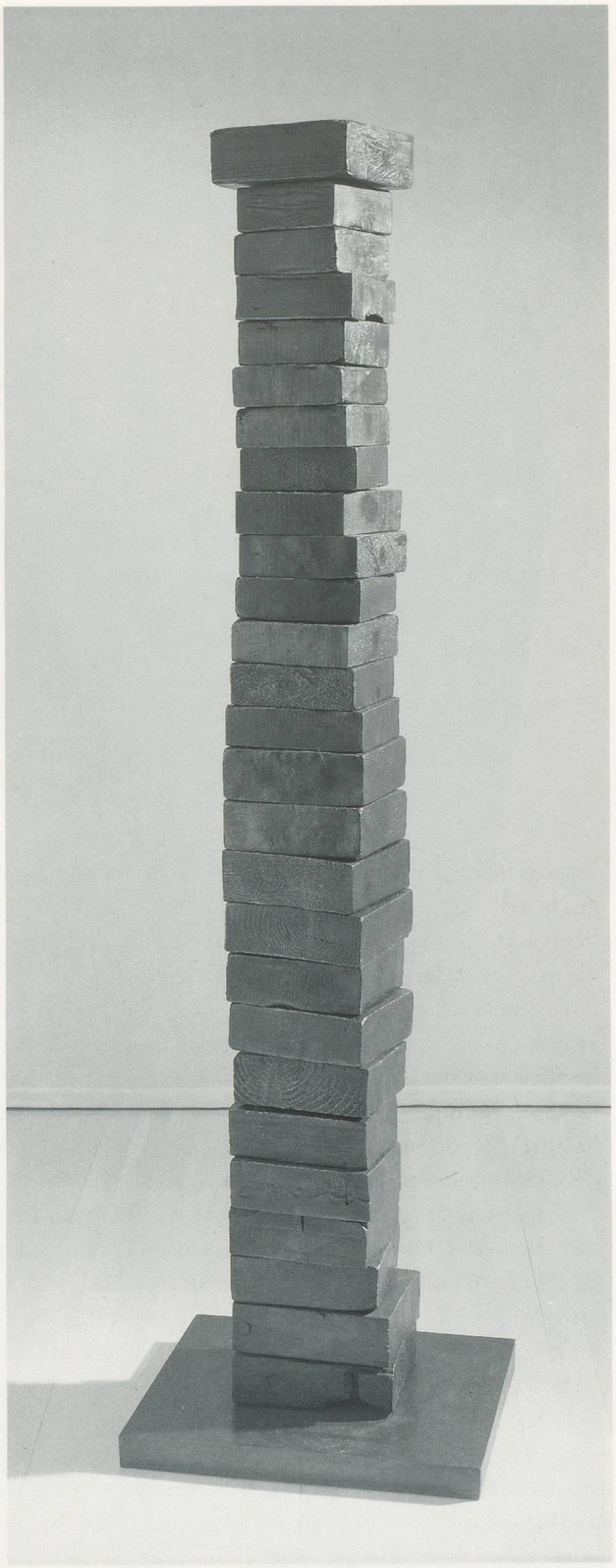
Sicherlich hat dieses Aussenseitertum der Entstehung einer Mythologie um Bourgeois' Werk, das von einem biographischen Standpunkt aus übermässig analysiert und weitgehend als Ausdruck der persönlichen Erfahrungen der Bildhauerin aufgefasst worden ist, Vorschub geleistet. Dies bestätigen die wiederholten Verweise auf Episoden ihrer Kindheit oder auf die weibliche Identität der Künstlerin als Erklärungen für Formen oder Beweggründe in ihrem Werk.

*MANUEL J. BORJA-VILLEL* ist Direktor der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, wo die europäische Louise-Bourgeois-Wanderausstellung im vergangenen Winter zu sehen war.

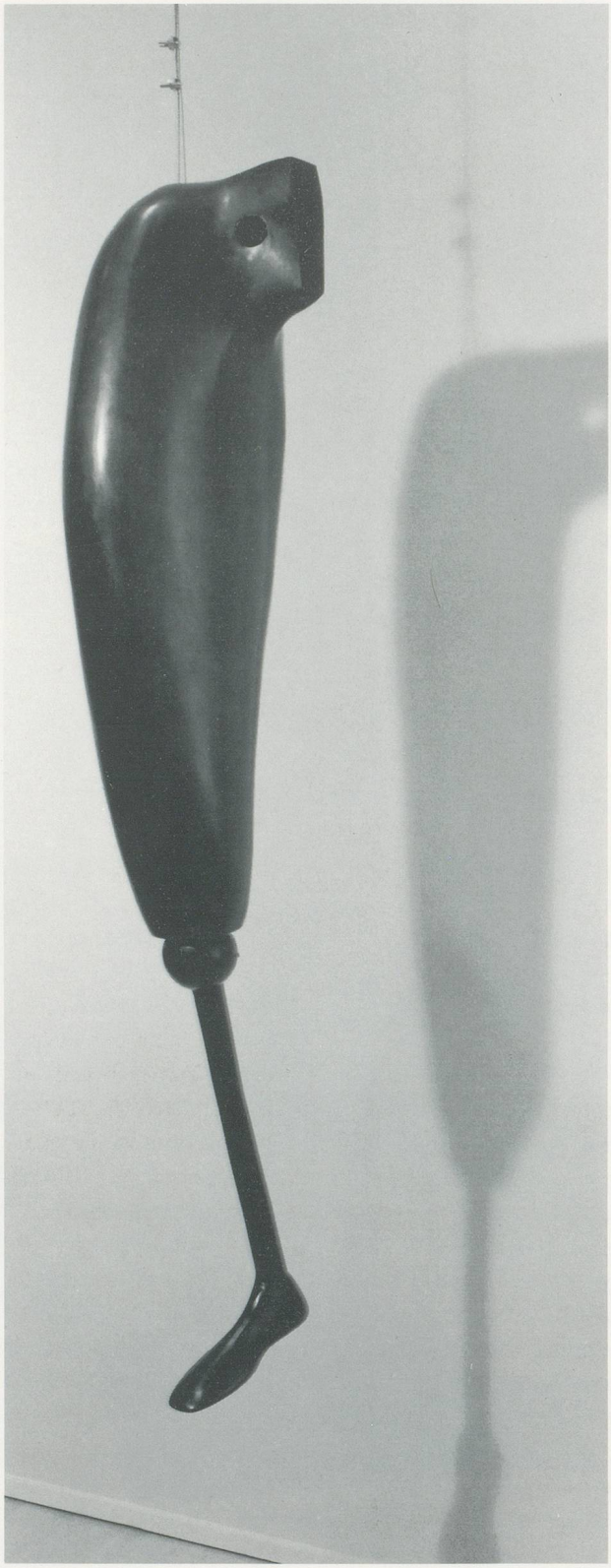
Zweifellos scheinen viele ihrer Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen auf eindeutig autobiographische Episoden zurückzugehen. HENRIETTE (1985) zum Beispiel spielt auf die Schwester der Künstlerin an, deren Bein durch ein Leiden steif geworden war. Auf ähnliche Weise können die Titel mancher ihrer Werke bedeutsam sein: PORTRAIT OF JEAN LOUIS (1947–49), TORSO, SELFPORTRAIT (1963–64), PORTRAIT OF ROBERT (1969) und THE DESTRUCTION OF THE FATHER (1974), wobei letzteres auf jenes Kapitel in ihrem Leben verweist, das vom Liebesverhältnis zwischen ihrer englischen Erzieherin Sadie und ihrem Vater geprägt war.

Louise Bourgeois lehnt das übermässige Ausdeuten jedoch ab im Bestreben, ihr Werk vom Wortwörtlichen und Anekdotischen zu befreien. Eine Skulptur wie FILLETTE (1968) zum Beispiel wird an der Decke aufgehängt oder SLEEP II (1967) auf einen Sockel gestellt; sowohl der Sockel als auch der die Skulptur tragende Draht sind formalistische Kniffe, die den realen Raum, in den diese Werke gestellt werden, sprengen und diese dadurch isolieren, um einen Schwebezustand, eine emotionale Distanzierung vom Autobiographischen zu bewirken.

Reduzierte man Bourgeois' Kunst auf eine rein verweisende Dimension, würde man ein ungenügendes Verständnis für die Tiefe ihres Werks eingestehen, das auf dem Verwischen von künstlerischen Kategorien sowie auf der Pervertierung darstellerischer Gesetze beruht. Die zahlreichen sexuellen Bezüge in Bourgeois' Werk sind in diesem Sinn sicher aufschlussreich. UNCONSCIOUS LANDSCAPE (1967) beispielsweise weist gleichzeitig die Form einer Vagina sowie die vieler Penisse auf. Die FEMMES COUTEAUX stellen zwar Frauen dar, doch zugleich geben sie die Gestalt männlicher Genitalien wieder. Solche sich widersprechende Motive stehen nicht im Gegensatz zueinander, sondern ergänzen sich. Der von einem zum anderen gleitende Blick des Betrachters stellt eine klar wahrnehmbare Kontinuität fest, in der beispielsweise eine Spiralform die Form eines Auges, einer Brust oder eines Penis annehmen kann, um dann erneut in einer Spirale zu enden und somit die *materielle Form,* die Dichotomie des Figurativen und des Abstrakten miteinander auszusöhnen.



*LOUISE BOURGEOIS, MEMLING DAWN, 1951, bronze, 64 x 15 x 18"/MEMLINGS ERWACHEN, 1951, Bronze, 162,5 x 38 x 45,7cm.*



*LOUISE BOURGEOIS, HENRIETTE, 1985, bronze, 60 x 13 x 12 "/152,4 x 33 x 30,5 cm.*

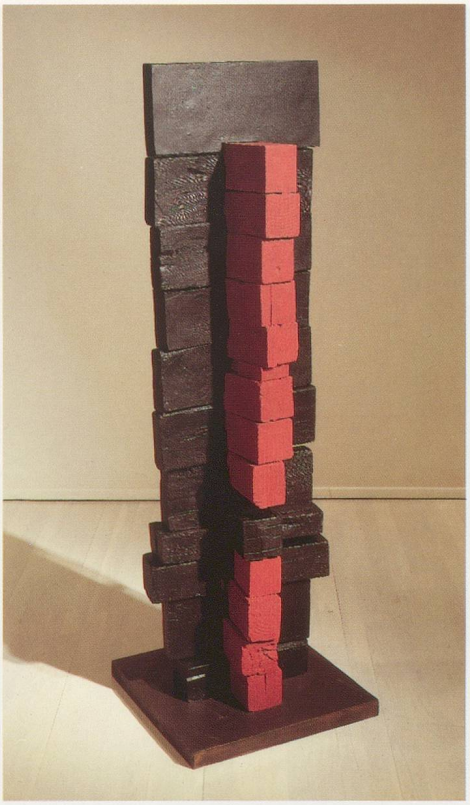
Die Untergrabung des Geschlechtsunterschiedes dehnt sich bei Louise Bourgeois auf eine Untergrabung der Formen und Kunstgattungen aus. Ihre Skulptur fällt nicht unter die Herrschaft uns vertrauter Regeln. Im Gegenteil, ihr Werk beruht gerade auf der Überschreitung der Schranken, auf der Aufhebung der Grenzen und Geschlechter. Die Ambiguität spielt eine ganz wesentliche Rolle in ihren Werken, bei denen nie ein Unterschied besteht zwischen aussen und innen, zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, was etwa aus einem Werk wie THE BLIND LEADING THE BLIND (1947–49) ersichtlich wird.

Bei Bourgeois findet man keine im voraus festgelegte Suche nach einem Stil. Im Gegenteil, ihr Werk schwankt häufig zwischen verschiedenen Formen und Methoden hin und her, ohne jegliches Beharren auf einen Signatur-Stil, anhand dessen irgendeine ihrer Skulpturen als solche ausgewiesen werden könnte. Es ist sogar so, dass Bourgeois eine Skulptur häufig von einem Ausdrucksmittel auf ein anderes überträgt oder künstlerische Elemente einer früheren Periode in neueren Arbeiten verwendet. Bourgeois' künstlerische Entwicklung litt – formalistischen Kritikern zufolge – an abrupten Wechseln, sprang, ohne die Frage der Kontinuität gelöst zu haben, von starren Holzpfosten wie in PILLAR (1949–50) zu amorphen Gipsnestern wie in RONDEAU FOR L (1963). Für diese Kritiker wurden die sexuellen oder psychologischen Bezüge ihres Werks zu wörtlich gehandhabt, ohne dass sich diese je in das Werk integrierten – dies im Gegensatz etwa zur Arbeit von Künstlern wie Brancusi oder Arp. Es sind jedoch genau diese Ambiguität und dieser Mangel an formalistischer Konsequenz, die *«le défi»* von Louise Bourgeois, «die Herausforderung des Lebens an die Geschichte»[2], ausmachen und den ihrem Œuvre seit langem zugeschriebenen Ruf aufrechterhalten, eines der derzeit besten Beispiele radikaler Kunst zu sein.

*(Übersetzung aus dem Spanischen: Irene Rey und Franziska Streiff)*

1) Belle Krasne, «10 Artists in the Margin», *Design Quarterly* (Minneapolis), No. 30 (1954): S. 9. Zitiert in Deborah Wye, *Louise Bourgeois* (New York, The Museum of Modern Art, 1982): S. 23.

2) Pressekonferenz vom 6. November 1990 in der *Antoni-Tàpies*-Stiftung anlässlich der dortigen Eröffnung ihrer Retrospektive.



*LOUISE BOURGEOIS, MORTISE, 1950, bronze, painted red and black, 55¾ x 18 x 18"/NUT, 1950, Bronze, rot und schwarz bemalt, 141,6 x 45,7 x 45,7 cm.*

# Louise Bourgeois' défi

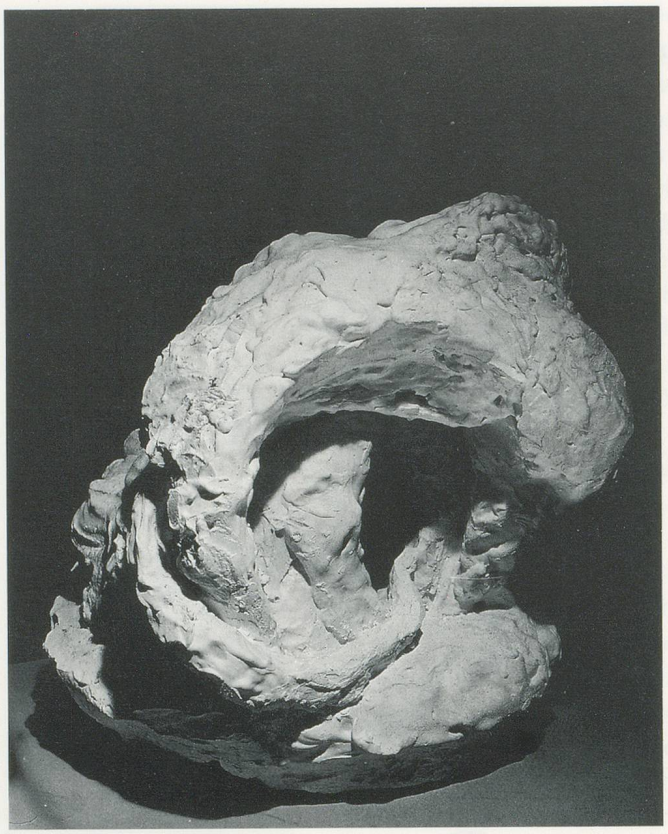
MANUEL J. BORJA-VILLEL

Louise Bourgeois has always been considered an outsider, an artist whose aesthetic postulates have not fallen conveniently into any set tendency or style. It does not surprise us, then, to read that in an article written by Belle Krasne in 1954, Bourgeois was already classified as an artist at the margin, that is, an artist who persists in exploring a personal path lying beyond the "movements of modern art."[1]

Her work, however, presents certain similarities with the art created by the various generations of artists who have emerged since she had her first one-woman exhibition in 1945, at the Bertha Schaefer Gallery in New York. While the totemic nature of her sculpture of the forties may recall David Smith or David Hare, the repetition of segments in MEMLING DAWN (1951) or MORTISE (1950) seems to precede some of the works by Carl Andre. In much the same way, both her work in latex and her "eccentric" shapes bring to mind the expressions of the postminimalists or the feminist groups of the second half of the sixties and the first half of the seventies, who enthusiastically rediscovered her art and made it their model.

Being an outsider has, without doubt, favored the creation of a mythology around Bourgeois' work which has been analyzed, to excess, from a biographical point of view and understood largely as an expression of the sculptress' personal experiences.

*MANUEL J. BORJA-VILLEL* is the Director of the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, where the Louise Bourgeois retrospective was shown in November 1990–January 1991.



*LOUISE BOURGEOIS, RONDEAU FOR L., 1963, plaster, 11 x 11 x 10½"/Gips, 28 x 28 x 26,7cm. (PHOTO: PETER MOORE)*

The repeated references to childhood episodes or to the artist's feminine identity as explanations for forms or motivations in her work confirm this.

There can be no doubt that many of her sculptures, paintings, and drawings seem to stem from clearly autobiographical episodes. HENRIETTE (1985), for example, alludes to the artist's sister who has a condition which made her leg stiffen. The titles of many of her pieces can be equally significant: PORTRAIT OF JEAN LOUIS (1947–49), TORSO. SELF-PORTRAIT (1963–64), PORTRAIT OF ROBERT (1969), and THE DESTRUCTION OF THE FATHER (1974), this last referring to that period of her life marked by the relations between her English governess Sadie and her father. However, Bourgeois deliberately avoids the excessively referential in an effort to free her work from the literal and anecdotal. For example, a sculpture like FILLETTE (1968) is hung from the ceiling, or SLEEP II (1967) is set upon a pedestal; the pedestal and the cable from which the first work hangs are formalistic devices which disrupt the real space in which these works are set, isolating them to effect a state of suspension, an emotional distancing from the autobiographical.

To reduce Bourgeois' work to a merely referential dimension would be to admit a lack of understanding for the depth of her work, based as it is on the obliteration of artistic categories and on the perversion of the laws of representation. The abundant sexual references in Bourgeois' work are, in that sense, revealing. UNCONSCIOUS LANDSCAPE (1967), for example, features at the same time a vagina and multiple penises. The FEMMES COUTEAUX represent women, while at the same time rendering them in the shape of masculine genitalia. These contradictory images do not oppose, but rather complement one another. As the spectator's glance moves from one work to another, there is among them a clearly discernible continuity, in which for example a spiral form can come to take the shape of an eye, a breast, or a penis, to end once again in a spiral, thus reconciling the material-form, figurative-abstract dichotomy.

*LOUISE BOURGEOIS,*
*THE BLIND LEADING THE BLIND, 1947–49,*
*painted wood, 67 1/8 x 64 3/8 x 16 1/4 "/BLINDER FÜHRT BLINDEN, 1947–49,*
*bemaltes Holz, 170,5 x 163,5 x 41,3 cm.*

The subversion of sexual differences extends with Bourgeois to a subversion of forms and artistic genres. Her sculpture does not fall under the dominion of the rules that may be familiar to us. On the contrary, her work is based on the transgression of barriers and the abolition of boundaries and genders. Ambiguity is quintessential to her pieces, in which exterior is never distinguished from interior, nor the individual from the collective, as can be seen in a work such as THE BLIND LEADING THE BLIND (1947–49).

We do not find in Bourgeois a premeditated search for style. On the contrary, her work frequently oscillates between different shapes and modes, without insistence on a signature style by which any of her sculptures could be identified. In fact, Bourgeois frequently copies a sculpture from one medium into another or freely uses artistic elements from an older period in more recent works.

Bourgeois' artistic evolution suffered, according to formalist critics, from abrupt changes, passing without a solution to continuity from rigid wood posts, as in PILLAR (1949–50), to amorphous nests of plaster, as in RONDEAU FOR L. (1963). For these critics, the sexual or psychological references of her work were too literally treated without ever becoming formally integrated in the work, in contrast, say, to the work of artists such as Brancusi or Arp. It is, however, this ambiguity and lack of formalist consistency which constitutes *le défi* of Louise Bourgeois, "the challenge of life against history,"[2] maintaining the longstanding reputation of her oeuvre as one of the best examples of radical art today.

1) Belle Krasne, "10 Artists in the Margin," *Design Quarterly* (Minneapolis), no. 30 (1954), p. 9. Cited in Deborah Wye, *Louise Bourgeois* (New York: The Museum of Modern Art, 1982, p. 23).

2) Press conference held at the Antoni Tàpies Foundation on November 6, 1990, on the occasion of the opening, in this institution, of her retrospective exhibition.