

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

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

Artikel: Louise Bourgeois : seeing red : drawing life in recent works on paper by Louise Bourgeois = rot sehen oder das Leben zeichnen : neue Arbeiten auf Papier von Louise Bougeois

Autor: Pollock, Griselda / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680028>

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: 03.04.2026

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

SEEING RED:

Drawing Life in Recent Works on Paper by Louise Bourgeois

GRISELDA POLLOCK

Sexual difference is one of the important questions of our age, if not in fact the burning issue. According to Heidegger, each age is preoccupied with one thing, and one alone. Sexual difference is probably that issue in our own age which could be our salvation on an intellectual level. But wherever I turn, whether to philosophy, science or religion, I find this underlying and increasingly insistent question remains silenced.

—Luce Irigaray¹⁾

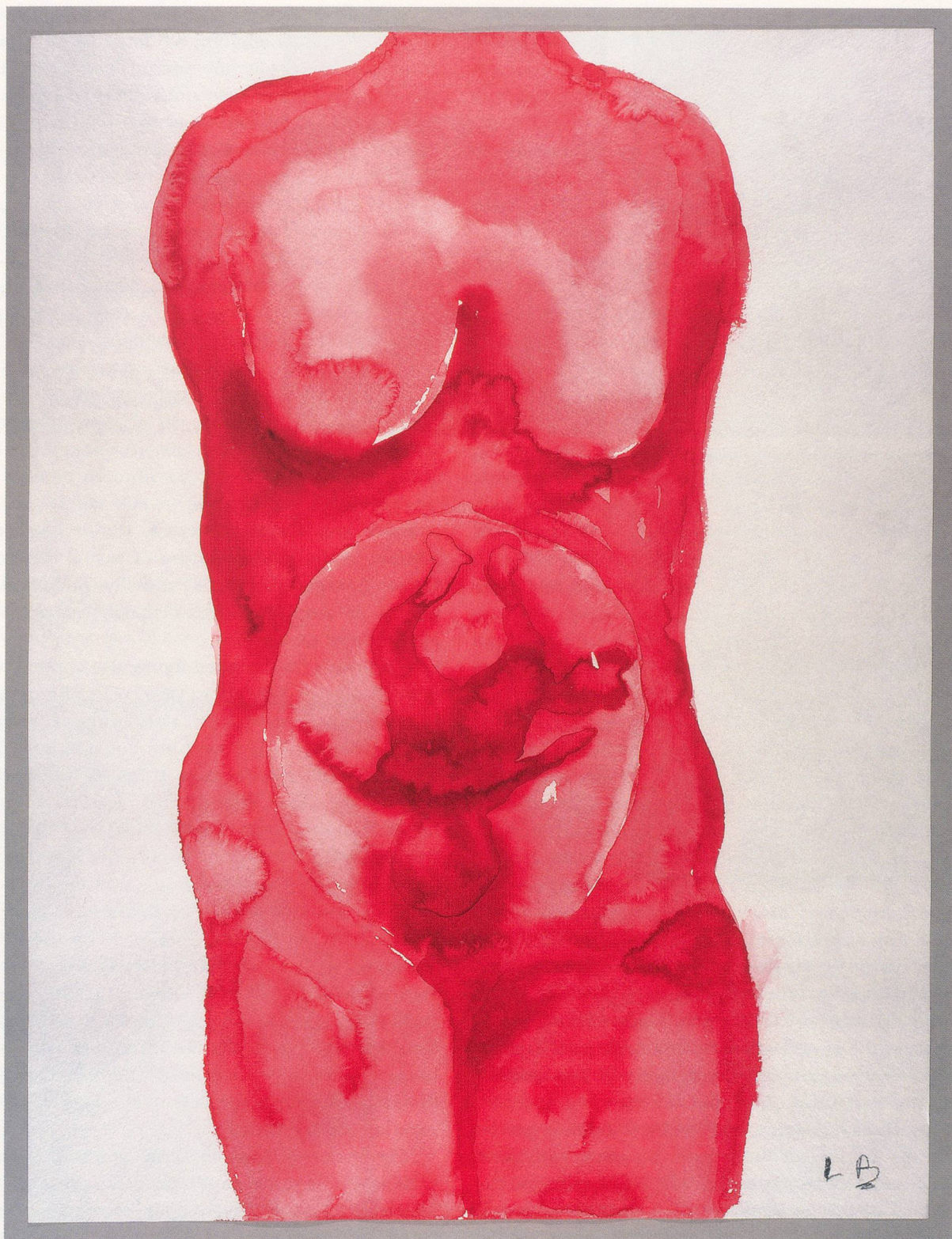
She starts with the head. A shape. It has no face. Then with another large movement, the oval of a gravid body is drawn. Five pendulous ovals are then drawn, creating a five-breasted figure, an extended “woman” with breasts enough for those within her five-person family—including herself. Within the

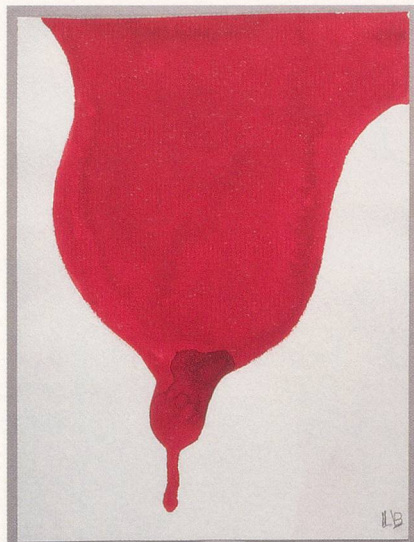
GRISELDA POLLOCK is Professor of Social and Critical Histories of Art and Director of the Centre for Cultural Analysis at the University of Leeds, UK. Her most recent publications include *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (Routledge, 2007) and edited studies on *Psychoanalysis and the Image* (Blackwell, 2006), *Encountering Eva Hesse* (Prestel, 2006) and *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference* (I.B. Tauris, 2007).

generous space offered by the otherwise empty body, a tiny fetus swims, dives, tumbles, or floats. Thin legs sustain the heavy maternal frame, beside which stands the profile of a naked man. His sex is marked by the absence of breasts and by the extension of his profile outwards. The artist’s final touch, or mark, is the painting of his erect penis that often penetrates but, on paper, overlays the surface of the already pregnant female body at his side.

This sequence of drawings, *The Family I*, was created in late 2007, as the artist sat at her wooden table in the living room of her house in New York where she has lived since she arrived from Paris in 1938, a young woman just married to an American. It is the same desk where the artist—now in her ninety-seventh year—sits and works, wandering back through a lifetime of memories with a lifetime of art gestures preserved in her hands, with a wealth of knowledge from working in so many materials and processes, forms, and practices, and a familiarity with so much European and American art across the twentieth century. All of this forms the locus for these reflective drawings, always painted in gouache in her favorite color: red. Red is blood. Red is living beings. Red is intense. Red is desire. Red is passion. Red is rage.

LOUISE BOURGEOIS, MOTHER, 2008, gouache on paper, 23 1/2 x 18" / MUTTER, Gouache auf Papier, 59,6 x 45,7 cm.





LOUISE BOURGEOIS, *THE GOOD BREAST*, 2007, gouache on paper, suite of 20, 14⁵/₈ x 11" each, detail / *DIE GUTE BRUST*, Gouache auf Papier, Serie von 20, je 37,1 x 27,9 cm, Ausschnitt.



Red is the opposite of cold: lifeless, abstracted, dispassionate. Red is connection. It is a statement of engagement in life and all its intensities. It is the color through which life encounters meaning in the sense of the sacred—as is articulated by Julia Kristeva when she writes about the struggle in our times to sustain and value the union of meaning and life, body and language, which has traditionally placed life on the side of the woman (as mere generative body) and meaning on the side of the man (as the *logos*).²⁾ If the twentieth century and the history of modernism in art are to be understood as part of

a major and always contested, if not resisted, attempt at the modernization of sexual difference, Louise Bourgeois's practice must be understood as one of its most sustained, original, and transgressively honest sites.

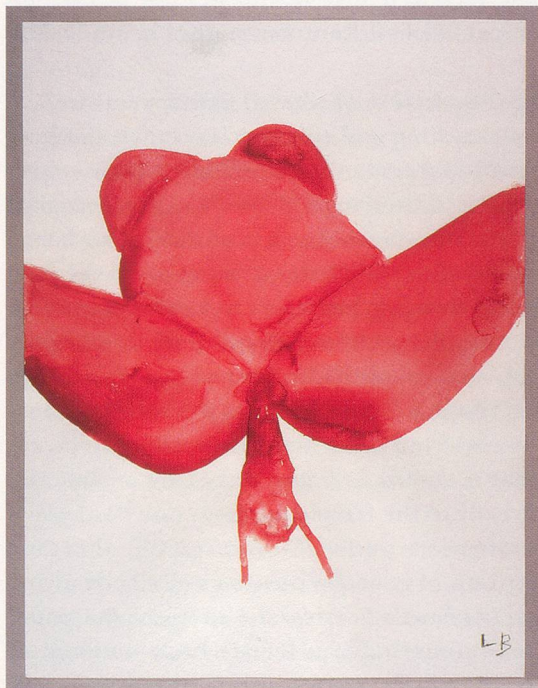
A woman's five-breasted figure also appears alone in a series titled *Self Portrait* (2007). The figure in *Self Portrait* has a head, without features to give it personality or identity. It has a rotund body, without arms, and stands on stick-like legs. It has its "necklace" of five breasts, which might bring to mind the multi-breasted classical figure of DIANA OF EPHEBUS (1st Century, Selcuk Museum, Turkey), with her serried rows of breasts. Or closer to home, it might remind us of the multiple breasts of Bourgeois's early personage, LISTENING ONE (1947), or even her later sculpture, NATURE STUDY (1984–94), with its associated piece, THE SHE-FOX (1985). In both of these earlier examples, however, the breast motif is neither directly attached to the invocation of the female human body nor to the maternal body that will begin to appear in the cloth-works of the later 1990s and early twenty-first century.

The maternal body in these drawings seems to exist at several levels simultaneously. It is at once the penetrated and fertilized body of sexual congress between a man and a woman, and the self-contained

space of its own generative “severality” of the pre-maternal woman and the prenatal child.³⁾ It sprouts its life-sustaining breasts for postnatal maternity, indicating—by replication beyond the anatomically normal pair—the growing family conceived and born in the repeating action of congress, conception, gestation, as well as the maternal sustaining of postnatal life by means of the breast’s milk that will make “the breast” so powerful a psychic *imago* for all of us.

I do not intend to speculate on the whys and wherefores of these drawings in terms of the artist’s psyche or personal history. That interior world must remain unknown to me and is, wisely, I suspect, unknown to the artist herself, who has always placed her creative trust in the unconscious and its own working out (and through) in the art practice. The artist follows its indirectly registered whims with a steadfast fidelity that is, perhaps, the source of the

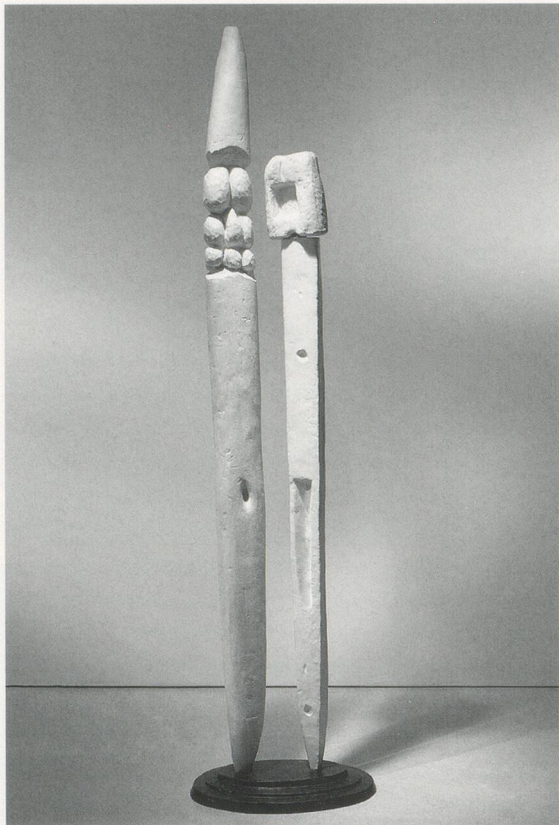
LOUISE BOURGEOIS, *THE BIRTH*, 2007,
gouache on paper, 23 ⁵/₈ x 18” / *DIE GEBURT*,
Gouache auf Papier, 60 x 45,7 cm.



remarkable potency of Louise Bourgeois’s always-surprising and even shocking visual inventiveness. She does not draw the world, but pictures the *imagos* of our psychic life.⁴⁾ What I would like to do, on the other hand, is think about the existence of these drawings in terms of their moment of appearance, now and in relation to the contemporary series on which the artist is currently working.

If the drawings of a woman with five breasts are named “Self Portrait,” it would seem that they signal an active designation of a distinctive and unique, historical and personal sense of being an embodied, sexual, sexed, and gendered subject: a caring woman/mothering—not womanly but a woman subject. The breast functions as a signifier that must be related to gendered experiences, mediated by the differential nature of our singular historical corporealities. It does not concern mere anatomical realism. Phenomenology and psychoanalysis have taught us that the body—as we, its embodied, incarnated subjects, live and experience our embodiment—is imaginary and thus works on the level of fantasy rather than perceptual reality. Hence, in Bourgeois’s drawings in this same campaign of recent works titled *The Feeding* (ca. 2007–2008) and *The Good Breast* (2007), the figuration of the breast posits, for those who look at the drawings, both a psychically-charged relation to a feminine Other, and a psychically-charged memory of that relation in the always-belated enactment by a woman-become-a-mother through the existence of the fetal, and later infant, Other. Thus, the image of the breast is not one woman’s anatomical, gendering marker, but a memory-trace of an immense psychic treasury of particular and overdetermining significance to the feminine position. The position where the girl—later-to-become-a-woman/mother-child—inherits, without losing her own need of the breast, the part-object that is both “the mother” (the actual remembered person who was this woman’s mother) and “the m/Other” (the deeper and more archaic structural Other of the pre-natal/pre-maternal encounter identified and theorized by Bracha Ettinger).

The series titled *The Feeding* positions the viewer in the world of the baby—shown by an open mouth and desperate, unseeing eyes—that waits and wails



LOUISE BOURGEOIS, LISTENING ONE, 1947, bronze,
white paint, 79 x 20 x 12" / ZUHÖRENDER, Bronze,
weisse Farbe, 200,6 x 50,8 x 30,4 cm.

for the huge, solidly painted, full breast to which it is yet to be attached. It is the strangely shaped, nipples promise of food, contact, suckling, nurture, and ultimate sufficiency that will fill the terrible emptiness marked visually by the yawning mouth—the drawn zero on the baby's unformed face. In *The Good Breast*, we might be tempted to think about Melanie Klein, who identified an oscillating fantasy in the neo-natal child between a good, satisfying breast and a bad, poisonous, insufficient or withdrawn breast. In these drawings, the single breast, the breast—with its nipples tip, with its drips or streams of red milk—occupies and almost fills the page. It is only in some drawings that a tiny prostrate figure, or an open-mouthed face is about to receive its liquid product.

Thus, these two series reveal something important. For the child (and the child still in the adult) the breast is singular, monumental, full, and oral. It is the Other, the world, the source of that thin trickle that is our lifeline. It is the fullness for which we hunger and for which, eventually, a symbolic representation of the Mother will come, ambivalently, to stand in the place of the part-object, having satisfied us (the good enough mother) or having failed us with insufficient love. For the woman on the other side of her own sexual maturity and experience, as the woman-become-mother, Louise Bourgeois proposes that the breast is multiple, linking her body and all her resources to her several Others, for whom she—Mother and, indeed, wife—must provide, from her very own material and psychological flesh. In Louise Bourgeois's drawings of *The Family I*, we might be tempted to contrast the pendulous forms of the phallic breasts to the tiny jutting or falling penis of the father-man. In her vision, the woman-body has, in fact, many times over, the organ of life, and she shows this by rendering the man's organ—just that, a penis—precisely by showing it, and showing its function of mere initial insemination, or even the persistence of its perpetual desire for somewhere to put itself. The radical nature of this gesture in the cultural context of phallocentrism cannot be underestimated.

At the intersection of what at first appears to be a kind of astonishing and singular Bourgeois mode of anatomical frankness and her highly symbolic rewriting of certain cultural mythologies and psychological scripts, these drawings cause a profound disturbance to what Jacqueline Rose named "sexuality in the field of vision" in an essay that refers to Leonardo da Vinci's anatomically confusing drawing of human heterosexual intercourse.⁵⁾ In Leonardo's vision, the woman is missing, figured only as the interior channel for the inserted penis that touches the cervix and womb that is shown as being linked by an internal vessel directly to the female nipple.

In another series titled *The Birth* (2007), there is a striking group of gouache paintings of a body giving birth. In *The Family I* series, the space of the paper becomes the interior of a female body outlined in red paint. Drawing, in this case, delineates a space,

extracted from the paper support to become the flesh, body, and unseen domain of the adult, gendered, sexually marked woman-body. In *The Good Breast*, the paint does not delineate the body's shape. Red gouache substantiates its solidity and substance, its fullness, and its leaking trace, its life-giving fluid. In *The Birth*, gouache is used both to delineate and to substantiate. But it is most striking when it becomes a near sculptural means to create the monumental forms of the generative woman—her legs spread open, and rising from beyond them the mound of her full belly and the twin swellings of her full breasts. From the vaginal opening, a tiny child dives forth with open arms. In this work, Bourgeois takes her place within a significant genealogy from non-Western art and from twentieth-century moments of engagement with non-Christian sources. In this genealogy I would place Frida Kahlo's painting, *MY BIRTH* (1932)—from her extraordinary series of personal and historical interrogations of “coming into being,” undertaken during the 1930s and inspired by sculptures of the Aztec goddess Tlazolteotl, shown giving birth. I would also include the work of Swedish artist Monica Sjöö who, in her feminist manifesto-painting *GOD GIVING BIRTH* (1968), drew stylistically on Diego Rivera's revolutionary social realism for a birth scene similar to Kahlo's intimate painting.

But the reclining figure of the birth-giving woman might also find another resonance in the monumental project by Niki de Saint Phalle, *HON (She)*, 1966, constructed with Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, and Pontus Hultén at the Moderna Museet in 1966 (now destroyed). Built to the scale to house a museum inside the vast reclining pregnant woman, the sculpture could be entered through the vaginal opening to discover a café within, and an exhibition space, a cinema, a bookshop, and so forth. Only the maquette now survives (Moderna Museet) along with a documentary film that shows the process of its being built and then destroyed.

Louise Bourgeois's drawings, however, emerge into their difference precisely as a result of this brief journey through a virtual feminist museum. Here, the point of view of the female body is not that of the woman herself. Nor is the female body made into

fantasmatic space that can, like *HON*, be literally entered. It is solid, painted with firm sweeps of the brush, denser in certain key areas. And it is a body viewed from no perspective: neither of a voyeur peering at a woman's sex (Courbet's *L'ORIGINE DU MONDE*, 1866) nor of the emerging child. It is, instead, a created vision of the duality of this moment and this structure that constitutes the specificity of feminine sexual difference.

In her essay, “Motherhood according to Giovanni Bellini,” written in 1975, a year before she herself became a mother—an event on which she theoretically and poetically reflected in her remarkable, double-columned, internally scarred text, “Hérétique de l'amour” in 1977 (later printed as “Stabat Mater”)—Kristeva declared famously that in pregnancy, “no one is present within that simultaneously dual and alien space, to signify what is going on. ‘It happens, but I'm not there.’” She then asserts that “becoming-a-mother” is accounted for only by one of two discourses: science, which does not concern the subject at all (“the mother as site of her proceedings”) and religion which defines maternity as “an impossible elsewhere, a sacred beyond, a vessel of divinity.” Thus she concludes that the “maternal body is the place of a splitting... A thoroughfare, a threshold where ‘nature’ confronts ‘culture.’” The only way to imagine “someone” is as “the source of all religious mystifications”: “the fantasy of the so-called ‘Phallic’ Mother.”⁶⁾ Thus, here and in later writings on Willem de Kooning's *Woman* (1950–52), Kristeva argues that women can hardly begin to represent the maternal as either Other or Self, and that the aggressive, cut-up, excessive image of woman produced by artists like de Kooning is an accurate image of artistic creation as man's perverse identification with maternal *jouissance*, not with the mother as a subject: the “site of her proceedings.”⁷⁾

Kristeva's dismal vision of maternity under the phallic law has not gone unchallenged. Luce Irigaray has consistently argued: “The substratum [of the culture, imaginary and mythology of what we live at the present] is the woman who reproduces the social order, who is made this order's substructure: the whole of our western culture is based upon the murder of the mother.”⁸⁾ The hysteric, she argues,

exhibits "a movement of revolt and refusal, a desire for/of the living mother who would be more than a reproductive body in the pay of the polis, a living, loving woman." As a result of the silencing and lack of representational support for this "movement," women do not so much suffer delusions: "They suffer in their bodies. An absolutely immense bodily suffering."⁹⁾ In another essay, Irigaray furthermore asserts, in terms that strike a chord with the drawings of Bourgeois, but also mark the ways in which her drawings precisely defy the phallic imposition:

"The problem is that, by denying the mother her generative power and by wanting to be the sole creator, the Father, according to our culture, superimposes upon the archaic world of the flesh a universe of language and symbols which cannot take root in it except as in the form of that which makes a hole in the bellies of women and in the site of their identity.... The womb, unthought in its place of the first sojourn in which we become bodies, is fantasized by many men to be a devouring mouth, a cloaca or anal or urethral outfall, a phallic threat, at best reproductive. And in the absence of valid representations of female sexuality, this womb merges with woman's sex as a whole. There are no words to talk about it, except filthy, mutilating words."¹⁰⁾

Even though she rightly identifies the *scotomization* (completely wiping from any memory) of the womb by a symbolic murder of the maternal and hence the feminine in phallogocentric culture, Irigaray's writings can mislead people to a rather reductive identification of gender, sex, and bodily organs. Coming from a rigorously Lacanian tradition, but crossed with a deep understanding of the Kleinian revisions to Freud's theories that restored to psychoanalytical study the primary relation of mother and baby (known as Object Relations Theory, and taken up by Mignon Nixon in her influential reading of Bourgeois's sculpture)¹¹⁾, painter and analyst Bracha Ettinger proposed a reconceptualization that avoids the non-subjective dimension of Kristeva and the physiological referent in Irigaray to argue that we can understand the sexual specificity of the feminine as the donation to human subjectivity of a subjectivizing passage that begins with "severality": namely the co-affecting, co-emergence of both pre-natal and

pre-maternal part-subjects in the primary, simultaneously differentiated and shared, encounter of several subjective elements in humanly generated becoming. What Ettinger names the *matrixial* is not about organs or even interior spaces of the woman's body, but about the primacy in human subjectivity of a psychic relationality which will later, postnatally, give rise to certain dimensions of sexuality and of aesthetics (the two sharing the archaic site of emergence in inter-, and matrixially posited, trans-subjectivity). Matrixial desire expressed in sex or art might be understood as a yearning for a remembered connectivity, a solacing co-emergence with the unknown Other, coming to oneself beside some Other who remains distinct and different, but beside whom—rather than through (re)possession of whom—we might want to go on living. The matrixial is inscribed into and discovered by art through certain processes Ettinger names "metamorphosis" that link profoundly with the anti-visual visualities of modernist and after-modernist painting: veils, screens, dispersions of the controlling gaze, and the revelation on the screen of art not of what we might want to possess, but what we might long to touch or live beside^{12.)}

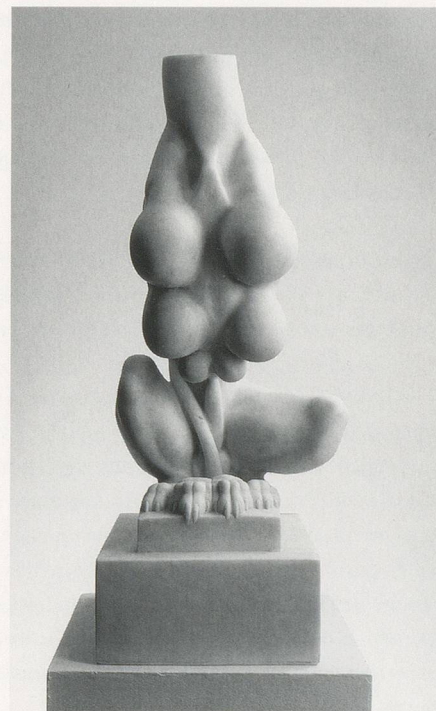
I would not want to argue that any of the above reflections on the maternal as site of woman's own proceedings, on the matricide enacted by phallogocentric culture, or on the matrixial dimension understood as a psychic structuring of primordial subjectivity, as encounter and severality (rather than symbiotic fusion from which the individual must be cut away, abjecting the cloying containment by the mother's body) directly, or even indirectly, refer to or are referenced by Louise Bourgeois's recent and explicitly figurative drawings of the breast, the breasted woman, gestation, or birth. My invocation of such distinguished theorists of subjectivity, sexual difference, and aesthetics creates a frame in which to situate these drawings as comparably serious researches into, and reflections upon, what has been made invisible, left unrepresented, and yet is vitally important for all subjects "born of woman," who are humanized in their very earliest becomings by the most intimate of sensuous contacts with that most momentous of events: sexually generated life, that is

nonetheless so difficult to “think” but which is the joining of body and sense, life and meaning “in, of and from the feminine.”

What adds intensity to this understanding of a new page of artistic investigations into the profound domains of human experience of life and its embodiedness, of human subjectivity and its web of inter-relations and inter/trans-subjective encounters (their pains and pleasures), is that these confident, specific, and powerful gouache paintings are being made by an artist whom we must, with real respect, understand as an adult woman, an artist for whom being, sensing, thinking, and making art-statements cannot but explore sexual difference and sexual encounter, from its earliest moments of intercourse, impregnation, gestation, birth, lactation, breast-feeding, suckling to the initiation of lack, desire, and deferred fulfilment. Without any disguise or hesitation, these serried artworks, floating up and shaped through red gouache spread on and soaked into dampened paper, plunge us into a space of profound (re)encounter without allowing any one drawing to belong to any one single subject position. That is what makes them hard to look at, difficult to see, and powerfully timely, as a long-awaited statement by an artist who thinks deeply and openly through that most economic and yet trenchant of means: drawing with loaded brush in one color. Red for life, blood, pleasure, sex, and throughout: the uncanny memories of connectivity.

- 1) Luce Irigaray, “Sexual Difference,” trans. Seán Hand in *The Irigaray Reader*, ed. Margaret Whitford (Oxford: Basil Blackwell, 1991), p. 165.
- 2) Catherine Clément and Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred*, trans. Jane Marie Todd (New York: Columbia University Press, 2001), p. 14.
- 3) The concept of a pre-natal/pre-maternal subjectivizing psychic structure that is always already *several* is elaborated in the theoretical work of Bracha Ettinger, see Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).
- 4) *Imago* is the psychoanalytical term for “the unconscious prototypical figure which orientates the subject’s way of apprehending others; it is built up on the basis of the first real and phantasied relationships within the family environment.” J. Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-analysis* (London: Karnac Books, 1988), p. 211.
- 5) Jacqueline Rose, “Sexuality in the Field of Vision,” first written for the exhibition “Difference: On Sexuality and Represen-

- tation,” New Museum, New York, 1984; reprinted in *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986). She makes an important point about repetition and series: “The encounter between psychoanalysis and artistic practice is... *staged*, but only in so far as that staging has *already taken place*. It is an encounter which draws its strength from that repetition, working like a memory trace of something we have been through before.” *Ibid.*, p. 228.
- 6) Julia Kristeva, “Motherhood according to Giovanni Bellini” in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), pp. 237–238.
- 7) *Ibid.*, p. 237. For her writings on de Kooning see Julia Kristeva, “A New Type of Intellectual: The Dissident” in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford: Basil Blackwell, 1986), p. 297. For a feminist commentary see Griselda Pollock, “Killing Women and Dying Men” in Fred Orton and Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press, 1996), pp. 219–294.
- 8) Luce Irigaray, “Women-Mothers, the Silent Substratum of the Social Order,” *The Irigaray Reader*, ed. Margaret Whitford (Oxford: Basil Blackwell, 1991), p. 47.
- 9) *Ibid.*, pp. 47–48.
- 10) Luce Irigaray, “The Bodily Encounter with the Mother” in *ibid.*, p. 41.
- 11) Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 2005).
- 12) Bracha L. Ettinger “Com-passionate Co-response-ability, Initiation in Jointness and the link *x* of Matrixial Virtuality” in Sofie van Loo, *Gorge(l): Oppression and Relief in Art* (Antwerp: Royal Museum of Fine Arts, 2006), pp. 11–32.



ROT SEHEN ODER DAS LEBEN ZEICHNEN

Neue Arbeiten auf Papier von Louise Bourgeois

GRISELDA POLLOCK

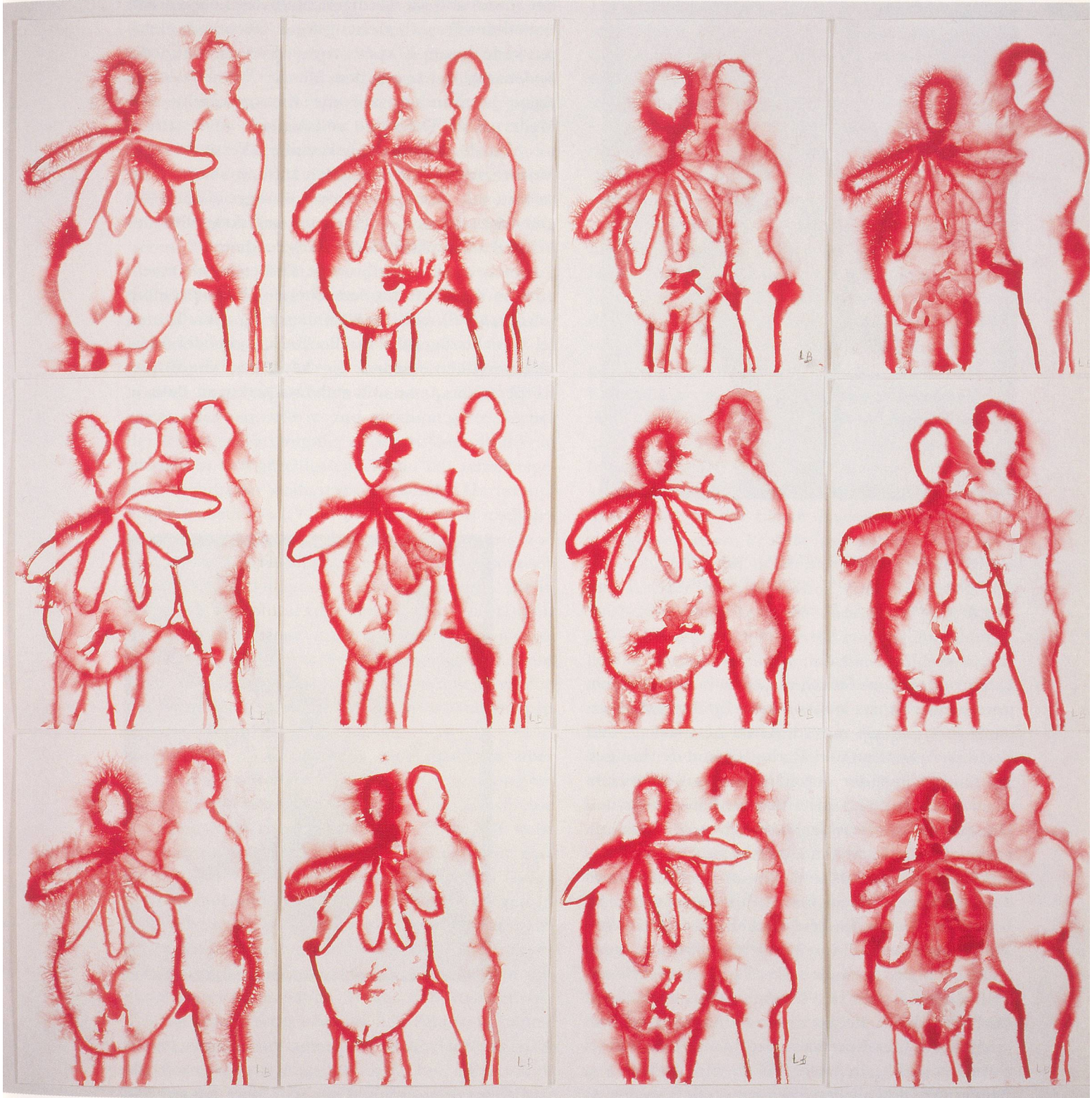
Die sexuelle Differenz stellt eine der Fragen oder die Frage dar, die in unserer Epoche zu denken ist. Jede Epoche hat – Heidegger zufolge – eine Sache zu «bedenken». Nur eine. Die sexuelle Differenz ist wahrscheinlich diejenige unserer Zeit. Diejenige, die uns, wäre sie gedacht, die «Rettung» bringen würde? Aber ob ich mich der Philosophie, der Wissenschaft oder der Religion zuwende, diese Frage wird ständig verdeckt, immer beharrlicher im Verborgenen gehalten.
– Luce Irigaray¹⁾

Sie beginnt mit dem Kopf. Eine Form. Ohne Gesicht. Dann folgt eine weitere grosse Bewegung, das Oval eines schwangeren Körpers zeichnet sich ab. Danach

GRISELDA POLLOCK ist Professorin für Soziale und Kritische Kunstgeschichte und Direktorin des Centre for Cultural Analysis an der University of Leeds, Grossbritannien. Zu ihren jüngsten Publikationen gehören *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (Routledge, 2007), der von ihr herausgegebene Studienband *Psychoanalysis and the Image* (Blackwell, 2006), *Encountering Eva Hesse* (Prestel, 2006) sowie der zusammen mit Victoria Turvey Sauron herausgegebene Essayband *The Sacred and the Feminine* (IB Tauris, 2007).

folgen fünf hängende Ovale, die eine fünfbrüstige Figur ergeben, eine erweiterte «Frau», die Brüste genug hat für alle Mitglieder ihrer fünfköpfigen Familie – sich selbst mit eingeschlossen. Im grosszügig bemessenen Raum des sonst leeren Körpers schwimmt, taucht, dümpelt oder treibt ein winziger Fötus. Dünne Beine tragen das schwere Muttergehäuse, neben dem ein nackter Mann im Profil steht. Sein Geschlecht wird durch das Fehlen von Brüsten und durch eine Auswärtsdehnung seines Profils angedeutet. In einer letzten Ergänzung, mit dem letzten Strich malt die Künstlerin seinen erigierten Penis, häufig im Zustand der Penetration, auf dem Papier legt er sich jedoch einfach über den bereits schwangeren Frauenkörper an seiner Seite.

Die Zeichnungs-Serie *The Family I* (Die Familie I) entstand Ende 2007 an einem Holztisch im Wohnraum jenes New Yorker Hauses, in dem die Künstlerin seit ihrer Ankunft aus Paris im Jahr 1938 wohnt, damals war sie frisch mit einem Amerikaner verheiratet hierhergezogen. Es ist derselbe Tisch, an dem die Künstlerin – mittlerweile in ihrem 97. Lebensjahr – im Rückblick auf ein erinnerungsreiches Leben sitzt und arbeitet, mit einer lebenslangen





LOUISE BOURGEOIS, *THE MATERNAL MAN*, 2008,
gouache on paper, 12 1/4 x 10" / *DER MUTTER-MANN*,
Gouache auf Papier, 31,1 x 25,4 cm.

Erfahrung an künstlerischen Gesten in den Händen, mit einem reichen Wissens- und Erfahrungsschatz, dank ihrer Arbeit mit so vielen Materialien und Techniken, Formen und Methoden und der innigen Vertrautheit mit der europäischen und amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts. All das macht den Ort aus, an dem diese nachdenklichen Zeichnungen entstehen, die immer in Gouache und in der Lieblingsfarbe Rot gemalt sind. Rot ist das Blut. Rot ist ein lebendiges Wesen. Rot ist intensiv. Rot ist das Begehren. Rot ist die Leidenschaft. Rot ist die Wut. Rot ist das Gegenteil von kalt: leblos, abstrakt, uneteiligt. Rot bedeutet Kontakt. Es ist Ausdruck der Teilhabe am Leben in all seinen Intensitäten. Es ist die Farbe, durch die das Leben seinen heiligen Sinn erhält – wie Julia Kristeva in Erörterung der Schwierigkeit schreibt, in unserer Zeit die Einheit von Bedeutung und Leben, Körper und Sprache zu

bewahren und zu würdigen, weil das Leben traditionell der Frau (beziehungsweise ihrem aufs Gebären reduzierten Körper) zugeordnet wird und die Bedeutung, der Logos, dem Mann.²⁾ Wenn das zwanzigste Jahrhundert und die Kunstgeschichte der Moderne als Teil eines umfassenden und stetig – wenn auch erfolglos – bekämpften Versuchs einer Modernisierung der sexuellen Differenz verstanden werden soll, dann muss Louise Bourgeois' Kunst als einer der stärksten, originellsten und skrupellos ehrlichsten Schauplätze dieses Kampfes gelten.

Eine einzelne fünfbrüstige Frauengestalt taucht auch in der Serie mit dem Titel *Self Portrait* (Selbstporträt, 2007) auf. Der Kopf dieser Figur hat keinerlei Gesichtszüge, die ihr Persönlichkeit oder Identität verleihen würden. Sie hat einen rundlichen Körper ohne Arme und steht auf staksigen Beinen.



LOUISE BOURGEOIS, *THE UMBILICAL CORD*,
2008, gouache on paper, 12 1/4 x 10" / *DIE NABEL-*
SCHNUR, Gouache on Paper, 31,1 x 25,4 cm.

Sie trägt eine «Halskette» aus fünf Brüsten, die durchaus an die antike Darstellung der ARTEMIS VON EPHEOS (1. Jahrhundert, Ephesos-Museum, Selcuk, Türkei) mit ihren dicht gedrängten Brustreihen erinnern; oder etwas weniger weit hergeholt an die vielen Brüste von Bourgeois' früher Figur LISTENING ONE (Lauschende, 1947) oder auch an ihre spätere Skulptur NATUR STUDY (Naturstudie, 1984–1994) und die damit verwandte Arbeit THE SHE-FOX (Die Füchsin, 1985). In diesen beiden früheren Beispielen ist das Brustmotiv jedoch nicht direkt mit der Beschwörung des weiblichen oder mütterlichen Körpers verknüpft, der in ihren textilen Arbeiten der späten 90er-Jahre und nach der Jahrtausendwende auftauchen sollte.

Der mütterliche Körper scheint in diesen Zeichnungen auf verschiedenen Ebenen präsent. Er ist ebenso der penetrierte und geschwängerte Körper der sexuellen Vereinigung zwischen Mann und Frau wie der in sich geschlossene Raum mit seiner eigenen fruchtbaren Vielheit von werdender Mutter und ungeborenem Kind.³⁾ Für die Mutterschaft nach der Geburt lässt er seine nährenden Brüste spriessen und verweist – durch Multiplikation des anatomisch üblichen Paares – auf die wachsende Familie, die in stetig sich wiederholender Vereinigung, Empfängnis und Schwangerschaft empfangen und geboren wird, aber auch auf die mütterliche Ernährung des Lebens nach der Geburt durch die Muttermilch, welche die Brust für uns alle zu einem so mächtigen psychischen Sinnbild (Imago) macht.

Ich habe nicht im Sinn, Spekulationen über warum und wozu dieser Zeichnungen im Zusammenhang mit der Psyche oder persönlichen Geschichte der Künstlerin anzustellen. Diese Innenwelt muss mir verborgen bleiben und ich denke, es ist gut, dass sie wohl auch der Künstlerin selbst, die dem Unbewussten und seinen eigenen Aus- und Umwegen in ihrer künstlerischen Tätigkeit immer voll und ganz vertraut hat, nicht bewusst ist. Sie folgt den indirekt wahrgenommenen Launen dieses Unbewussten mit einer unerschütterlichen Treue, und vielleicht ist dies die Quelle ihrer beachtlichen Fähigkeit, immer wieder neue, überraschende, ja schockierende visuelle Formen zu finden. Sie macht keine Zeichnungen von der Welt, sondern Bilder unserer seelischen

Imagos.⁴⁾ Andererseits würde ich gern über die Existenz dieser Zeichnungen im Zusammenhang mit dem Zeitpunkt ihrer Entstehung nachdenken: jetzt und im Hinblick auf die aktuellen Werkserien, an denen die Künstlerin gerade arbeitet.

Wenn Zeichnungen einer Frau mit fünf Brüsten den Titel «Selbstporträt» tragen, sollte man meinen, dass sie auf eine bestimmte, einmalige, historische und persönliche Bestimmung verweisen, ein körperhaftes, sexuelles, sexuell attraktives und geschlechtlich differenziertes Subjekt zu sein: eine liebende Mutter/ein mütterliches, nicht frauliches, aber weibliches Subjekt. Die Brust fungiert als Symbol, das – durch die unterschiedliche Beschaffenheit unserer singulären historischen Körperwirklichkeit – auf geschlechtsspezifische Erfahrungen verweisen muss. Es geht dabei nicht um eine rein anatomische Realität. Phänomenologie und Psychoanalyse haben uns gelehrt, dass der Körper – so wie wir, seine körperhaften, inkarnierten Subjekte, unsere Körperhaftigkeit erleben und erfahren – etwas Imaginäres ist und daher eher auf der Ebene der vorgestellten als der wahrgenommenen Realität funktioniert. Daher setzt die Abbildung von Brüsten innerhalb dieser jüngsten Werkserien, *The Feeding* (Die Fütterung, ca. 2007–2008) und *The Good Breast* (Die gute Brust, 2007), beim Betrachter sowohl eine psychisch aufgeladene Beziehung zum weiblichen Anderen voraus als auch eine psychisch aufgeladene Erinnerung an diese Beziehung aufgrund der immer verspäteten Inszenierung durch eine Frau, die erst durch die Existenz des fötalen, später kindlichen Anderen Mutter geworden ist. Daher stellt das Bild der Brust kein anatomisches Geschlechtsmerkmal einer einzelnen Frau dar, sondern eine Erinnerungsspur aus einem immensen psychischen Schatz, welche die weibliche Situation exakt und überdeutlich bestimmt: als eine Situation, in der das Mädchen – das später zu Frau/Mutter-und-Kind werden wird –, ohne sein eigenes Angewiesensein auf die Brust zu verlieren, das Teilobjekt erbt, das zugleich «die Mutter» (die tatsächlich erinnerte Person, welche die Mutter dieser Frau war) und «das (mütterliche) Andere» ist (jenes tiefere und archaischere strukturelle Andere der pränatalen/prämaternalen Begegnung, wie Bracha Ettinger beschreibt).

Die Serie *The Feeding* versetzt den Betrachter in die Welt des Kleinkindes – dargestellt durch einen offenen Mund und verzweifelte Augen, die nichts sehen. Es wartet und schreit nach der riesigen, satt gemalten, vollen Brust, an die es erst noch gelegt werden muss. Die seltsam geformte, mit Nippeln bestückte Verheissung von Nahrung, Nähe, Nuckeln, Aufgehobenheit und letzter Stillung wird die schreckliche Leere ausfüllen, die visuell durch den gähnen den Mund symbolisiert wird – eine gezeichnete Null auf dem noch formlosen Kindergesicht. Bei *The Good Breast* mag man an Melanie Klein denken, die dem Neugeborenen eine oszillierende Vorstellung zuschrieb, die zwischen der guten, befriedigenden und der schlechten, giftigen, ungenügenden oder vorenthaltenen Brust hin und her schwankt. In diesen Zeichnungen beherrscht die eine Brust, die Brust schlechthin – mit ihrer nippelbewehrten Spitze und ihren Tropfen oder Strömen roter Milch das Blatt und füllt es beinahe ganz aus. Nur in vereinzelt Zeichnungen bekommt eine winzige liegende Gestalt oder ein Gesicht mit offenem Mund auch etwas von dem flüssigen Produkt ab.

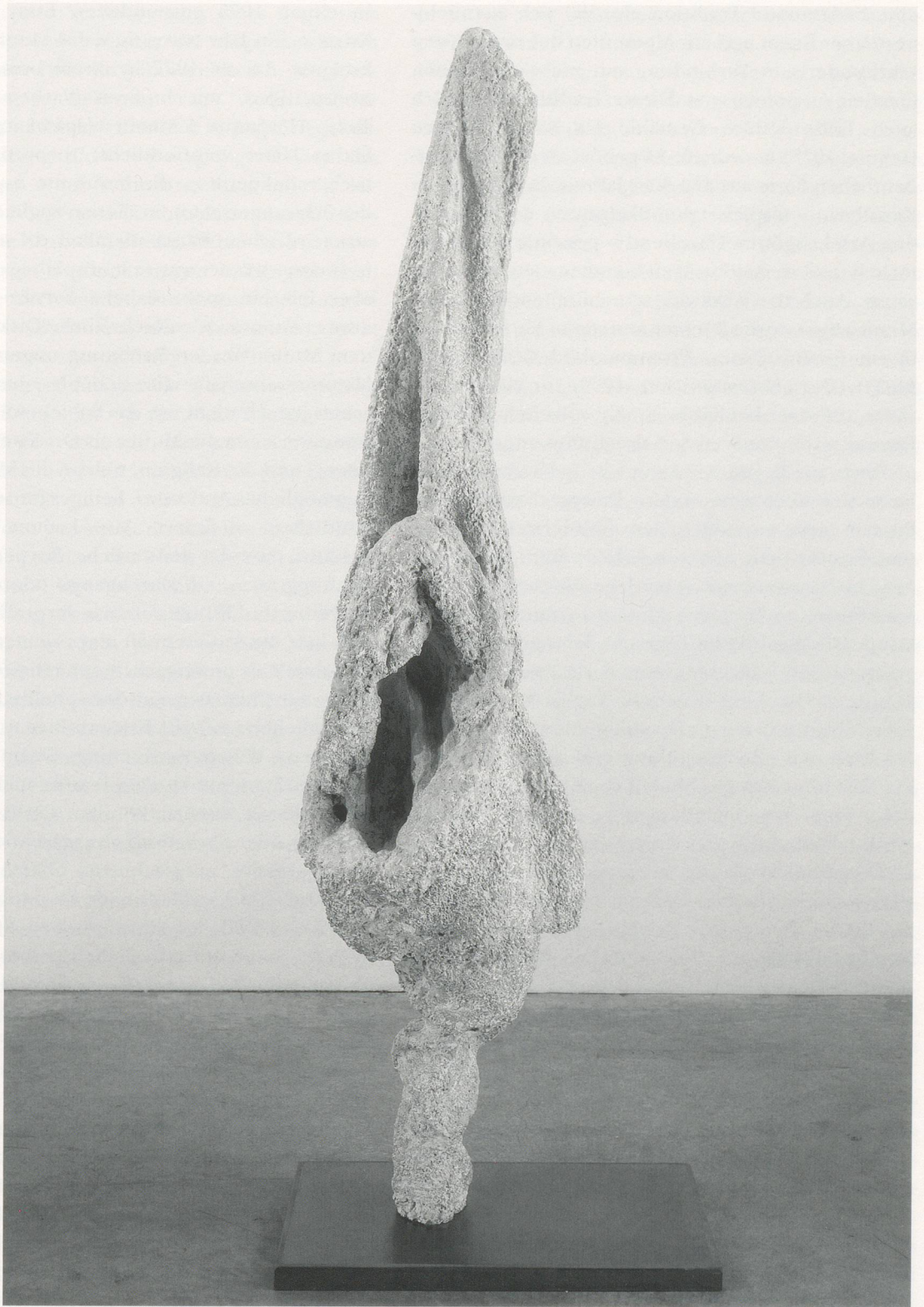
Die beiden Serien machen also etwas Wichtiges deutlich. Für das Kind (und das im Erwachsenen bewahrte Kind) ist die Brust einmalig, monumental, voll und oral. Sie ist das Andere, die Welt, die Quelle des schmalen Rinnsals, das unsere Lebensader ist. Sie ist das Volle, nach dem wir dürsten und an dessen Stelle, früher oder später, ein symbolischer, äusserst ambivalenter Mutterersatz treten und das Teilobjekt ersetzen wird, das uns befriedigt hat (die gute Mutter) oder uns zu wenig Liebe gegeben und im Stich gelassen hat. Bei der Frau, die ihre eigene sexuelle Reife und Erfahrung hinter sich hat, der Mutter gewordenen Frau, zeichnet Louise Bourgeois die Brust als vielfache, die ihren Körper und all ihre Ressourcen mit mehreren Anderen verknüpft, für die sie – Mutter und tatsächlich auch Gattin – aus ihrem eigenen leiblichen und psychologischen Körper heraus sorgen muss. Bei Louise Bourgeois' Zeichnungen der Serie *The Family I* könnte man versucht sein, die hängenden Formen der phallischen Brüste dem winzigen vorstehenden oder herabhängenden Penis des Vater-Mannes gegenüberzustellen. Aus ihrer Sicht besitzt der Frauenkörper das Lebensor-

gan, und zwar gleich mehrfach, und sie zeigt dies, indem sie das Organ des Mannes abbildet – nur das, ein Penis –, indem sie es einfach zeigt, samt seiner Funktion der initialen Befruchtung oder auch der Beharrlichkeit seines ewigen Begehrens nach einem Ort, wo es unterkommen kann. Die Radikalität dieser Geste im kulturellen Umfeld des Phallogozentris mus ist nicht zu unterschätzen.

Dort, wo das, was zunächst wie eine erstaunliche und einmalig Bourgeois'sche Art anatomischer Freizügigkeit erscheint, mit ihrer hoch symbolischen Neuinterpretation bestimmter kultureller Mythen und psychologischer Schriften zusammentrifft, lösen diese Zeichnungen eine tiefe Verstörung in einem Bereich aus, den Jacqueline Rose «die Sexualität im Feld der Anschauung» nannte (im Titel ihres Essays, der sich mit Leonardo da Vincis anatomisch verwirrender Darstellung des menschlichen Geschlechtsverkehrs befasst).⁵⁾ In Leonardos Bild fehlt die Frau, sie wird nur als Hohlraum für den eingeführten Penis dargestellt, der die Gebärmutter im Mutterleib berührt. Dieser wiederum ist direkt über ein inneres Gefäss mit der weiblichen Brustwarze verbunden.

In einer anderen Serie, *The Birth* (2007), findet sich eine eindruckliche Gruppe von Gouachebildern eines gebärenden Körpers. Bei *The Family I* wird der Raum auf dem Papier zum Inneren eines mit roter Farbe umrissenen Frauenkörpers. Die Zeichnung umreisst in diesem Fall einen Raum, einen Ausschnitt des Papiers, der zum Leib und Körper wird und zum unsichtbaren Bezirk des erwachsenen, geschlechtlichen, sexuell gekennzeichneten Frauenkörpers mutiert. In *The Good Breast* ist die Körperform nicht mit Farbe umrissen. Vielmehr untermalt die rote Gouachefarbe deren Festigkeit und Dichte, das Volle und das Rinnsal der Leben spendenden Flüssigkeit. Bei *The Birth* dient die Gouachefarbe sowohl der Abgrenzung wie der Untermalung. Am eindrucklichsten wirkt sie jedoch dort, wo sie fast skulptural zum Herausarbeiten der monumentalen Formen der gebärenden Frau eingesetzt wird – der gespreizten Beine und der sich dahinter erhebenden Rundung ihres vollen Bauches und der Zwillingswölbungen ihrer vollen Brüste. Aus der Scheidenöffnung taucht ein winziges Kind mit ausgebreiteten Armen auf. Mit diesem Werk reiht sich Bourgeois in

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2007, bronze, white paint, steel, 56 x 12 x 19" / OHNE TITEL, Bronze, weiße Farbe, Stahl, 142,2 x 30,4 x 48,2 cm.



eine bedeutende Tradition ein, die sich aus nicht-westlicher Kunst und aus Momenten des zwanzigsten Jahrhunderts in Verbindung mit nicht-christlichen Quellen zusammensetzt. Dieser Tradition würde ich auch Frida Kahlos Gemälde MY BIRTH (Meine Geburt, 1932) zuordnen. Es gehört zu der ausserordentlichen Serie aus den 30er-Jahren, in der sich die Künstlerin – inspiriert von Skulpturen der gebärenden Aztekengöttin Tlazolteotl – persönlich und historisch mit dem «Zur-Welt-kommen» auseinandersetzt. Auch das Werk der schwedischen Künstlerin Monica Sjöö würde ich hier ansiedeln. Sie hat sich in ihrem feministischen Programmbild GOD GIVING BIRTH (Der gebärende Gott, 1969) für eine Gebärszene, die jener bei Kahlo ähnelt, stilistisch an Diego Riveras revolutionären Sozialrealismus angelehnt.

Doch zur liegenden Figur der gebärenden Frau liesse sich auch eine andere Entsprechung finden, etwa in dem monumentalen (mittlerweile zerstörten) Projekt HON/SHE von Niki de Saint-Phalle, das 1966 in Zusammenarbeit mit Jean Tinguely und Pontus Hulten im Moderna Museet in Stockholm entstand. Die gigantische liegende Schwangere war so gross, dass ein ganzes Museum darin Platz fand. Man konnte die Skulptur durch die Vagina betreten und stiess darin auf ein Café, einen Ausstellungsraum, ein Kino, eine Buchhandlung und so weiter. Heute existiert nur noch das Modell (im Moderna Museet) nebst einer Filmdokumentation, die zeigt, wie das Werk erbaut und später wieder zerstört wurde.

Gerade dieser kurze Streifzug durch ein virtuelles feministisches Museum lässt das Besondere an Louise Bourgeois' Zeichnungen hervortreten. Der Blickwinkel auf den weiblichen Körper ist hier nicht jener der Frau selbst. Der weibliche Körper wird auch nicht zu einem phantastischen Raum, der, wie im Fall von HON, tatsächlich begehbar ist. Er ist massiv, mit festen Pinselstrichen gemalt, an gewissen Schlüsselstellen etwas dichter. Und es ist ein Körper, der aus keinem bestimmten Blickwinkel betrachtet wird: weder aus jenem des Voyeurs (wie in Courbets L'ORIGINE DU MONDE, 1866), noch aus jenem des Kindes bei der Geburt. Vielmehr ist es eine schöpferische Vision der Dualität eines Moments und einer Struktur, die das Spezifische der weiblichen sexuellen Differenz ausmacht.

In einem 1975 entstandenen Essay machte Julia Kristeva, ein Jahr bevor sie selbst Mutter wurde – ein Ereignis, das sie 1977 in ihrem bemerkenswerten, zweispaltigen, mit inneren Narben durchsetzten Text, «Hérétique d'Amour» (später unter dem Titel Stabat Mater veröffentlicht) theoretisch und poetisch reflektierte –, die berühmte Aussage, dass in der Schwangerschaft, in diesem zugleich dualen und ausserirdischen Raum niemand da sei, der darauf hinweisen würde, was sich abspielt... «Es geschieht, aber ich bin nicht dabei.» Ferner hält sie fest, dass es nur zwei wissenschaftliche Diskurse gebe, die dem Mutter-Werden Rechnung tragen könnten: die Naturwissenschaft, die sich als objektive Wissenschaft jedoch nicht um das Subjekt kümmert (beziehungsweise um die Mutter als Ort ihrer eigenen Prozesse), und die Religion, welche die Mutterschaft als «unmögliches Anderswo, heiliges Jenseits, Gefäss des Göttlichen» definiert. Also kommt Kristeva zum Schluss, dass der mütterliche Körper ein Ort der Spaltung sei..., ein Durchgangs- oder Schwellenort, wo Natur und Kultur aufeinanderprallen. Wollte man sich hier die Anwesenheit eines «jemand» vorstellen, so führe dies unweigerlich zur religiösen Mystifizierung, zur Phantasie von der «phallischen» Mutter.⁶⁾ Entsprechend vertritt Kristeva hier und in späteren Texten zu Willem de Koonings Serie *Woman* (1950–52) den Standpunkt, dass Frauen nicht im Entferntesten daran denken können, das Mütterliche als Anderes oder als Selbst zu repräsentieren, und dass das aggressive, aufgeschlitzte, überzogene Bild der Frau, welches Künstler wie de Kooning zeichnen, ein treffendes Bild des künstlerischen Schaffens abgeben, im Sinne der männlichen perversen Identifikation mit dem Geniessen (jouissance) der Mutter, und gerade nicht mit der Mutter als Subjekt: als «Ort ihrer eigenen Prozesse».⁷⁾

Kristevas beklemmende Sicht der Mutterschaft unter phallischem Recht ist nicht unumstritten. Luce Irigaray hat wiederholt dagegeengehalten: «Das Substrat [der Kultur, Imagination und Mythologie unseres heutigen Lebens] ist die Frau, welche die soziale Ordnung reproduziert und zur Grundlage dieser Ordnung gemacht wird: Unsere gesamte westliche Kultur beruht auf dem Muttermord.»⁸⁾ Das Hysterische, sagt sie, ist Ausdruck «einer Bewegung

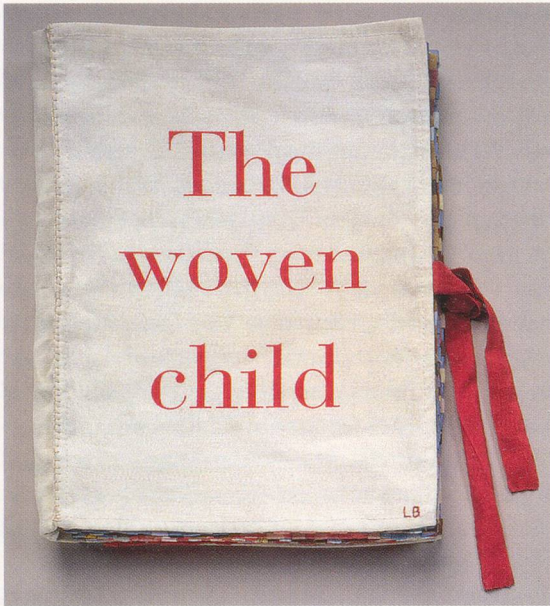
der Rebellion und Verweigerung, eines Begehrens (nach) einer lebenden Mutter, die mehr wäre als ein sich im Sold der Polis fortpflanzender Körper, nämlich eine lebende, liebende Frau». Aufgrund der Ruhigstellung und der fehlenden in Begriffe gefassten Unterstützung dieser «Bewegung», leiden die Frauen weniger unter Wahnvorstellungen: «Sie leiden in ihren Körpern. Ein absolut unermessliches körperliches Leiden.»⁹⁾ Auf eine Weise, die zwar eine Saite in Bourgeois' Zeichnungen anklingen lässt, aber auch deutlich macht, wie diese Zeichnungen der phallischen Zumutung die Stirn bieten, führt Irigaray in einem anderen Essay aus:

«Das Problem ist, dass der Vater in unserer Kultur, indem er die Zeugungskraft der Mutter leugnet und alleiniger Schöpfer sein will, der archaischen Welt des Leibes ein Universum aus Sprache und Symbolen überstülpt, das darin keine Wurzeln schlagen kann, es sei denn in Gestalt dessen, was in den Bäuchen der Frauen und an der Stelle ihrer Identität ein Loch hinterlässt... Der Mutterleib, noch ungedacht in seiner Stellung als erster Aufenthaltsort, an dem wir zu Körpern werden, wird von den Männern als verzehrender Schlund imaginiert, als Kloake, als analer oder harnleitender Kanal, als Bedrohung des Phallus, im besten Falle der Fortpflanzung dienlich. Und da wohlbegründete Darstellungen der weiblichen Sexualität fehlen, vermischt sich der Mutterleib mit dem Geschlecht der Frau überhaupt. Es gibt nicht einmal Worte dafür, ausser schmutzigen Schandwörtern.»¹⁰⁾

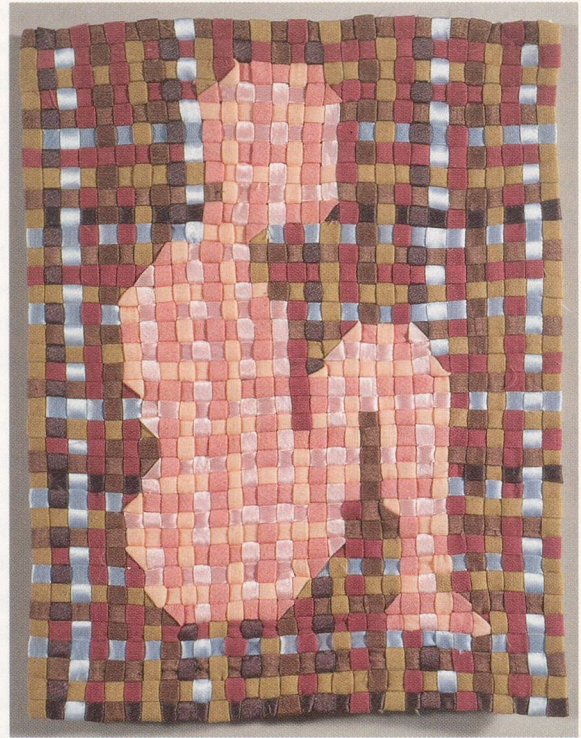
Obwohl sie das Skotomisieren (vollumfängliche Leugnen und aus dem Gedächtnis Löschen) des Mutterleibes zu Recht mit der symbolischen Ermordung des Mütterlichen und damit des Weiblichen in der phallozentrischen Gesellschaft gleichsetzt, können Irigarays Schriften zu einer allzu reduktiven Auffassung von Gender, Geschlecht und Körperorganen verleiten. Die Malerin und Psychoanalytikerin Bracha Ettinger entstammt einer streng Lacan'schen Tradition, verfügt jedoch über ein tiefes Verständnis von Melanie Kleins Korrekturen an Freud, welche die primäre Beziehung zwischen Mutter und Kleinkind wieder zum Gegenstand der Psychoanalyse machten (bekannt als Objektrelations-Theorie, die von Mignon Nixon in ihrer bahnbrechenden Inter-

pretation von Bourgeois' plastischem Werk aufgegriffen wurde¹¹⁾); Ettinger schlägt eine begriffliche Neuformulierung vor, welche die nicht-subjektive Dimension Kristevas und den physiologischen Bezug Irigarays vermeidet, um ein Verständnis der sexuellen Besonderheit des Weiblichen als Geschenk an die menschliche Subjektivität zu ermöglichen, als Passage der Subjektwerdung, die als «mehrfacher Zustand» beginnt: den ko-affizierenden, ko-emergierenden, sowohl pränatalen wie prämaternalen Teilsubjekten in der primären, gleichzeitig unterschiedenen und gemeinsamen Begegnung mehrerer subjektiver Elemente im menschlich erzeugten Werden. Was Ettinger das Matrixiale nennt, hat nichts mit Organen oder gar Innenräumen des Frauenkörpers zu tun, sondern mit der vorrangigen Bedeutung einer psychischen Relationalität für die menschliche Subjektivität, aus der später, nach der Geburt, bestimmte Dimensionen der Sexualität und Ästhetik erwachsen. Das matrixiale Begehren, sei es in der sexuellen Beziehung oder in der Kunst, könnte als Sehnsucht nach einer im Gedächtnis verankerten Verbundenheit verstanden werden, einem tröstlich gemeinsamen Hervortreten mit dem unbekanntem Anderen, einem Zu-sich-Kommen neben einem Anderen, das verschieden und anders bleibt, neben dem wir aber – statt durch seine (Wieder-) Inbesitznahme – vielleicht weiterleben möchten. Das Matrixiale wohnt der Kunst inne und wird von ihr in gewissen Prozessen aufgedeckt, die Ettinger «Metamorphosen» nennt und die zutiefst mit der anti-visuellen Visualität der modernen und nachmodernen Malerei zusammenhängen: Schleier, Filter, das Zerstören des kontrollierenden Blickes und das auf dem Umweg über die Kunst Sichtbar-Machen dessen, was wir vielleicht nicht besitzen, aber gern berühren möchten, oder mit dem wir gern leben würden.¹²⁾

Ich will nicht behaupten, dass irgendeiner der hier angeführten Gedanken über das Mütterliche als Ort der eigenen Prozesse der Frau, über den Muttermord durch die phallozentrische Gesellschaft, oder über die matrixiale Dimension als psychische Strukturierung der ursprünglichen Subjektivität als Begegnung und Mehrfaches (statt der symbiotischen Verschmelzung, aus der das Individuum herausge-



trennt werden muss, voller Abscheu gegen die klebrige Umklammerung durch den mütterlichen Körper) direkt oder auch nur indirekt etwas mit Louise Bourgeois' neuen und explizit figürlichen Zeichnungen der Brust, der mit Brüsten versehenen Frau, der Schwangerschaft oder der Geburt zu tun hat oder in irgendeiner Weise durch sie illustriert wird. Meine Erwähnung dieser hervorragenden Denkerinnen der Subjektivität, der sexuellen Differenz und der Ästhetik dient lediglich dazu, einen Rahmen zu skizzieren, in dem diese Zeichnungen als ähnlich seriöse Untersuchungen und Reflexionen angesiedelt werden können: Untersuchungen darüber, was unsichtbar gemacht wurde, was undargestellt geblieben ist, obwohl es von vitaler Bedeutung für alle «von Frauen» geborenen Subjekte ist, die in ihrem frühesten Entstehen durch den intimsten sinnlichen Kontakt mit diesem folgenschwersten aller Ereignisse zu Menschen werden: dem sexuell gezeugten Leben, das so schwer zu «denken» ist und doch die Verbindung von Körper und Wahrnehmung, Leben und Sinn darstellt, «in, dank und aus dem Weiblichen».



LOUISE BOURGEOIS, THE WOVEN CHILD, 2003, book, fabric and color lithograph, 6 pages, 11 1/4 x 9 x 2" / DAS GEWOBENE KIND, Buch, Stoff, Farb-Lithographie, 6 Seiten, 28,5 x 22,8 x 5 cm. (COLLECTION CAROLEE AND NATHAN REIBER)

Was diesem Verständnis einer ganz neuen Seite der künstlerischen Erforschung der Tiefenbezirke menschlicher Lebenserfahrung und ihrer Körperlichkeit, der menschlichen Subjektivität und ihres Netzes von Interrelationen und inter- und transsubjektiven Begegnungen (deren Freuden und Leiden) zusätzliche Intensität verleiht, ist, dass diese selbstbewussten, klaren und starken Gouachebilder von einer Künstlerin gemalt werden, die wir mit echtem Respekt als erwachsene Frau betrachten müssen, einer Künstlerin, deren Sein, Fühlen, Denken und künstlerischer Ausdruck gar nicht anders können, als die sexuelle Differenz und die sexuelle Begegnung zu erforschen, von den ersten Momenten des

Geschlechtsverkehrs, über Befruchtung, Schwangerschaft, Geburt, Milchfluss, Stillen, Saugen bis zum Beginn des Mangels, des Begehrens und der aufgeschobenen Erfüllung. Unverhohlen und ungebremst stürzen uns diese dichten, auf das feuchte Papier gebreiteten und getränkten, mit roter Gouachefarbe modellierten und auf dieser schwimmenden Kunstwerke in einen Raum tiefer (Wieder-)Begegnungen, ohne dass irgendeine dieser Zeichnungen einer einzigen Subjektposition zugeschrieben werden könnte. Das ist es, was das Anschauen, das Sehen so schwer macht, was diese Bilder so erdrückend zeitgemäss macht, diese lang erwartete Stellungnahme einer Künstlerin, die tief und offen denkt, mit Hilfe des sparsamsten und dennoch schärfsten aller Medien: der Zeichnung mit einem in eine einzige Farbe getauchten Pinsel. Rot für Leben, Blut, Lust, Sex und all die unheimlichen Erinnerungen der Verbundenheit.

Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Luce Irigaray, «Die sexuelle Differenz», in: *Ethik der sexuellen Differenz*, übers. v. Xenia Rajewsky, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 11.
- 2) Catherine Clément and Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred*, übers. v. Jane Marie Todd, Columbia University Press, New York 2001, S. 14. (Originalausgabe: *Le féminin et le sacré*, Stock, Paris 1998.)
- 3) Der Begriff einer pränatalen/prämaternalen psychischen Subjektstruktur, die von Anfang an eine mehrfache ist, wird im theoretischen Werk von Bracha Ettinger ausgeführt, vgl. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- 4) Der psychoanalytische Begriff Imago bezeichnet ein «unbewusstes Vorbild von Personen, das elektiv die Art und Weise bestimmt, wie das Subjekt den anderen erfasst; es wird von den ersten intersubjektiven, realen und phantasierten Beziehungen an gebildet, die sich in der familiären Umgebung herstellen.» – J. Laplanche und J. B. Pontalis, *Das psychoanalytische Vokabular*, 2 Bde., übers. v. Emma Moersch, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, Bd. I, S. 229.
- 5) Jacqueline Rose, «Sexuality in the Field of Vision», ein ursprünglich 1984 für die Ausstellung «Difference: Sexuality and Representation» im New Yorker New Museum verfasster Essay. Wurde als 10. Kapitel in das gleichnamige, 1986 bei Verso, London, erschienene Buch aufgenommen. Sie macht darin eine wichtige Feststellung zum Thema Wiederholung und Serie: «Die Begegnung zwischen Psychoanalyse und künstlerischer Praxis ist (...) inszeniert, jedoch nur insofern, als diese Inszenierung bereits stattgefunden hat. Es ist eine Begegnung, die ihre Stärke aus jener Wiederholung zieht, die wie eine Erinnerungsspur von etwas, das wir schon einmal durchgemacht haben, funktioniert.» Jacqueline Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung*, übers.

- v. Catherina Zakravsky, Turia und Kant, Wien 1996, S. 231.
- 6) Julia Kristeva, «Motherhood according to Giovanni Bellini», in: *Desire in Language*, hrsg. v. Leon Roudiez, Columbia University Press, New York 1980, S. 237–238.
- 7) Julia Kristeva, «A New Type of Intellectual: The Dissident», in: *The Kristeva Reader*, hrsg. v. Toril Moi, Basil Blackwell, Oxford 1986, S. 297. Ein feministischer Kommentar dazu findet sich bei Griselda Pollock, «Dying Men and Killing Women», in: Fred Orton, Griselda Pollock, *Avant-gardes and Partisans Reviewed*, Manchester University Press, Manchester 1996, S. 219–294.
- 8) Luce Irigaray, «Women-Mothers, the Silent Substratum of the Social Order», in: *The Irigaray Reader*, hrsg. v. Margaret Whitford, Basil Blackwell, Oxford 1991, S. 47. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)
- 9) Ebenda.
- 10) Luce Irigaray, «The Bodily Encounter with the Mother», in: Whitford, op.cit., S. 41. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)
- 11) Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, MIT Press, Cambridge 2005.
- 12) Bracha L. Ettinger, «Com-passionate Co-response-ability, Initiation in Jointness and the link x of Matrixial Virtuality», in Sofie van Loo, *Gorge(l): Oppression and Relief in Art/Beklemming en Verademing in Kunst* (engl. und niederl.), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 2006, S. 11–32.



LOUISE BOURGEOIS, *THE WOVEN CHILD*, 2003, book, fabric and color lithograph, 6 pages, 11 1/4 x 9 x 2" / DAS GEWOBENE KIND, Buch, Stoff, Farb-Lithographie, 6 Seiten, 28,5 x 22,8 x 5 cm.