

Verhaeghe, P. (2013). Louise Bourgeois. Chtonische kunst of de weg naar het Reële en terug. In: Kinet, M., De Kesel, M. & Houppermans, S. For your pleasure? Psychoanalyse over esthetisch genot. Antwerpen - Apeldoorn, Garant, pp. 69 - 90.

## **Louise Bourgeois**

### **Chtonische kunst of de weg naar het Reële en terug**

*Since the fears of the past were connected with the functions of the body, they reappear through the body. For me, sculpture is the body. My body is my sculpture.*

**Louise Bourgeois**<sup>1</sup>

### **Paul Verhaeghe**

In 2010 krijg ik de vraag van de Louise Bourgeois Studio om een artikel te schrijven in het kader van een overzichtstentoonstelling rond Louise Bourgeois. Deze naar New York uitgeweken Parijse kunstenares schildert, tekent, schrijft, beeldhouwt en bouwt tussen 1940 en 2010 een omvangrijk oeuvre op. Op grond van haar uitgesproken interesse in de psychoanalyse is zij blijkbaar bekend met mijn werk en het is zijzelf die een bijdrage van mij wil. Ik voel me mateloos vereerd. Kort daarop krijg ik te horen dat ze overleden is en dat er nieuwe plannen zijn. Nog wat later komt een verrassend aanbod: ik mag haar dagboeken bestuderen. In juli 2010 vertrek ik naar New York en zal gedurende een week zoveel mogelijk van haar ‘*diaries*’ lezen – zoveel mogelijk, want het zijn letterlijk twee volle boekenkasten. Het resultaat schrijf ik neer in een artikel dat eerst in het Portugees, in het kader van de overzichtstentoonstelling in Sao Paulo Guggenheim, en later in het Engels gepubliceerd wordt.

*Gefundenes Fressen* is dit niet. Met name omdat ik geen liefhebber ben van de vaak al te naïeve postfreudiaanse toepassingen van Freuds theorie op kunst en kunstenaar. Niettemin, ik ben ervan overtuigd dat kunst verbonden is met de menselijke essentie en dat zet natuurlijk de deur wijd open voor de interpretatie van zowel die essentie als kunst. Ik hou Lacans leidraad in gedachten: ‘*Let op met begrijpen*’. Voorzeker, elke interpretatie heeft een speculatief kantje. De tijd waarin elk langwerpige voorwerp het label fallus krijgt opgeplakt, of elke opening een vagina is, ligt niet zo ver achter ons. De vraag is dan ook hoe we de relatie tussen kunst en kunstenaar, of kunst en kunstliefhebber, kunnen begrijpen zonder zich te vergrijpen aan hapklare psychoanalytische stereotiepen.

Louise Bourgeois heeft zoals gezegd een innige relatie met de psychoanalyse en dat maakt het er niet gemakkelijker op als we haar werk en leven willen interpreteren. Elke kunstenares, in dit geval dus Louise, die in New York rondwandelt met een uit de kluiten gewassen fallus onder de arm,

---

<sup>1</sup> Bourgeois, in Christiane Meyer-Thoss, 1992 p 195

smeekt om aandacht uit psychoanalytische hoek. Op de koop toe doopt zij haar beeldbouwwerk uit 1968, een aan een vleeshaak geregen fallus, *Fillette*. Dit 'klein meisje' krijgt dan bovenop tal van andere interpretaties, onvermijdelijk een feministische interpretatie. Niet verwonderlijk dat het aantal publicaties over Louise Bourgeois de omvang van haar eigen oeuvre benadert. Bovendien is zij een gedreven schrijfster. Ze pent tijdens vele van haar slapeloze nachten niet alleen haar dagboeken vol, maar ook een ontelbaar aantal losse notitieblaadjes, in een bijwijlen wanhopige poging om woord en beeld te geven aan de essentie van wat haar achtervolgt.<sup>2</sup>

Kunst, net als religie en wetenschap, is een getuige van die essentie. En hoewel kunst, religie en wetenschap onderling sterk verschillen, delen ze een gemeenschappelijk doel en aanpak: het controleren van een onvoorspelbare natuur, moeder natuur, door middel van een symbolisch systeem. De mens is niet langer één met die onvoorspelbare natuur, en het gebruik van symbolen, zij het artistiek, religieus, of wetenschappelijk, verschaft ons illusoire macht over wat Lacan aanduidt als het Reële. Of ook, kunst, religie en wetenschap zijn drie manieren om om te gaan met het Reële. Sommige zones van het Reële zijn weerbarstig, oncontroleerbaar en eigenzinnig, wat betekent dat we steeds opnieuw proberen hen af te bakenen, te controleren, zonder hoop op een vaste grip, of een welomlijnd begrijpen. We kennen allemaal deze gebieden: geboorte en dood, seks en ouderschap. Kortom, alles wat te maken heeft met ons lichaam. Elk van ons loopt, op grond van zijn of haar levensgeschiedenis, eigen kwetsuren op, met eigen bijbehorende vormgeving.

Als we terugkeren naar Louise Bourgeois, stellen we daarom de vraag welke gebieden van het Reële specifiek van belang zijn voor haar en op welke wijze zij daar mee omgaat. Een kort overzicht van haar levensloop dringt zich op.

## Oedipus

Geboren in Parijs op kerstdag (1911) als derde kind van vier, is Louise Bourgeois, hierna Louise genoemd, amper drie jaar als haar vader vertrekt als soldaat naar de slagvelden van WO I. Haar moeder is wanhopig en volgt haar man naar zijn verschillende standplaatsen in Frankrijk. Zij neemt enkel Louise mee. In 1915 raakt haar vader gewond en wordt hij gehospitaliseerd in Chartres. Na de oorlog start het echtpaar hun zaak, het restaureren van antieke wandtapijten, opnieuw op. Louise specialiseert zich in de restauratie van voeten.<sup>3</sup>

Als ze elf is, introduceert haar vader in het gezin een Engelse gouvernante, Sadie. Zij geeft de kinderen Engelse les, terwijl de vader haar inwijdt in de Franse erotiek. Ze wordt zijn minnares.<sup>4</sup> In diezelfde periode zorgt Louise voor haar moeder Joséphine, ziek van de Spaanse griep na WO I,

---

<sup>2</sup> Vanuit een psychoanalytisch standpunt is het belangrijk om zoveel mogelijk materiaal te gebruiken dat van de hand van Louise Bourgeois zelf is. Daarom bedank ik Philip Larratt-Smith en de Louise Bourgeois Studio (LBS, New York, toen nog West 14<sup>th</sup> street, 427) voor de toegang tot hun archieven. Ik bestudeerde de dagboeken van 1940-42 (haar eerste jaren in de VS en de adoptie en geboorte van haar zonen); het dagboek van 1947 (tentoonstelling Norlyst Gallery); de periode 1950-56 (het overlijden van haar vader en het rouwproces); en de periode 1972-74 (het overlijden van haar echtgenoot). Ik heb vluchtig de dagboeken uit 1976, 1978, 1980, 1984, en 1986 bekeken. De dagboeken uit 1992-1994 heb ik, net als de eerste dagboeken, grondig bestudeerd. De laatste dagboeken van LBS, de periode 2001-2003, zijn eveneens bestudeerd. Daarbovenop heb ik de losse notitiebladen, geordend en genummerd door LBS, LB-0001 tot LB-0554, bestudeerd. Verder sprak ik met Jerry Gorovoy over zijn uitgebreide ervaring met Louise Bourgeois. Tot slot gebruikte ik ook interviews met Bourgeois (Kuspit, 1988 en Meyer-Thoss, 1986-89) en de vele interviewfragmenten op de DVD *The Spider, the Mistress and the Tangerine* (Cajori & Wallach, 2008). Maar bovenal, dompelde ik mezelf, zoveel als mogelijk was, onder in haar werk.

<sup>3</sup> Als Louise acht jaar is, werkt ze als ontwerpster in het tapijtatelier van haar grootmoeder. Op zondagen en tijdens schoolvakanties tekent ze de ontbrekende gedeelten van oude tapijten, startend met het tekenen van voeten. (Bourgeois, 1998 p 118)

<sup>4</sup> Louise voelt dit aan als dubbel verraad. Het verraad komt niet enkel van haar vader, maar ook van Sadie die amper enkele jaren ouder is dan Louise, en waarvan Louise oorspronkelijk denkt dat zij een vriendin zou worden. (Ibid., p 134)

deels om haar vader te plezieren. Louise's moeder sterft uiteindelijk in 1932, Louise gaat studeren in Parijs.

Als de meetkundestudie niet het antwoord biedt waar ze naar op zoek is, kiest Louise voor een studie aan de kunstacademie. In 1938, ze woont nog steeds in Parijs en werkt in het tapijtatelier en de galerij op de Boulevard St-Germain-des-Prés, ontmoet ze Robert Goldwater, een Amerikaanse kunsthistoricus.<sup>5</sup> Het koppel trouwt nog hetzelfde jaar en vertrekt naar New York. In 1939 adopteren ze een Franse jongen. In 1940 en 1941 worden hun twee zonen geboren. Het gezin maakt deel uit van het New Yorkse kunstmilieu. Louise schildert, tekent en maakt beeldhouwwerken. In 1945 heeft ze haar eerste tentoonstelling.

Tussen 1950 en 1951 woont het gezin opnieuw even in Parijs omdat Robert een Fullbright-beurs heeft. Tijdens dat verblijf sterft haar vader (april 1951) waarop Louise jarenlang verdwijnt in een complex rouwproces. Ze blijft schilderen en beeldhouwen, maar ze trekt zich terug uit het openbare leven. Haar dagboeken getuigen van haar angst, depressie, woede en schuld. Bij haar terugkeer uit Frankrijk consulteert ze de bekende psychiater Leonard Cammer voor ze in psychoanalyse gaat bij Henry Löwenfeld. Ze blijft het grootste deel van haar leven in analyse en in haar dagboeken staan regelmatig verwijzingen naar de psychoanalytische theorie ('*Freud and Lacan did nothing for the artist. They were barking up the wrong tree*'<sup>6</sup>). Daarnaast verwijst ze naar de bevoorrechte band van de artiest met het onderbewuste ('*The artist has been given a gift. [...] It is the ability immediately to short-circuit the conscious and to have direct access to the deeper perceptions of the unconscious*'<sup>7</sup>).<sup>8</sup>

De rouwperiode heeft een bijzonder productief effect op haar kunst, maar succes en erkenning krijgt ze niet.<sup>9</sup> In de jaren zeventig is ze een feministisch rolmodel, hoewel ze niet bijzonder happig is op die rol. Louise's echtgenoot sterft in 1973. Ze blijft doorwerken en stapelt het huis in Chelsea vol met haar kunstwerken. Vanaf 1980 gebruikt ze haar gehuurd atelier in Brooklyn als opslagplaats. In de late jaren zeventig ontdekken Deborah Wye en Jerry Gorovoy elk afzonderlijk de omvang en kwaliteit van haar werk. Deborah Wye organiseert een overzichtstentoonstelling in 1982 in het Museum of Modern Art, meteen de eerste overzichtstentoonstelling van een nog levende kunstenaar in het *MoMa*. Jerry Gorovoy wordt de persoonlijke assistent van Louise en zal bij haar blijven. Zij noemt hem haar '*éminence grise*'. Op korte tijd wordt ze wereldwijd erkend als één van de meest toonaangevende vrouwelijke artiesten. Als ze achtennegentig is, sterft ze op de laatste dag van mei in 2010.

Er zitten duidelijk enkele opmerkelijke ervaringen in haar biografie. Haar levenslange verlatingsangst begint vermoedelijk als een spiegel van haar moeders angst wanneer haar echtgenoot vertrekt naar de oorlogsvelden en moeder en dochter hem volgen van standplaats naar standplaats. We kunnen enkel gissen hoe Louise als driejarige de wanhoop en angst van haar moeder ondergaat, zij die als enige 'uitverkoren' wordt om samen met de moeder de vader te volgen langs de slachtvelden en hospitalen van WO I.

Als de vader enkele jaren later de gouvernante annex maîtresse in het gezin introduceert, versterkt dit de oedipale ambivalentie. De vader verlaat Louise's '*maman*' voor een tweede keer. De vader, die uitgesproken paternalistisch is, schrijft de vrouw dan ook de bekende driedeling voor: moeder,

---

<sup>5</sup> Louise Bourgeois verandert een deel van het huis op de Boulevard Saint-Germain-des-Prés in een eigen galerij, waar zij tekeningen en schilderijen verkoopt van Henri Matisse, Pierre Bonnard, Pablo Picasso,... Het is in deze galerij dat zij Robert Goldwater ontmoet. (Ibid. p 30)

<sup>6</sup> Meyer-Thoss, 1992 p 200

<sup>7</sup> Ibid. p 119

<sup>8</sup> Louise gooit zich in deze periode op de psychoanalytische literatuur, van Freud tot Klein, van Jung tot Horney, van Stekel tot Rank, et al.

<sup>9</sup> Na haar derde en laatste tentoonstelling in de Peridot Gallery in 1953 heeft ze geen enkele andere tentoonstelling (solo) tot 1964 in de *Stable Gallery* in New York.

meid en hoer. Hij zal nooit Louise's kunst ernstig nemen, en vindt een opleiding voor haar niet nodig, laat staan dat ze een artieste wordt. Een maand na zijn dood schrijft ze: *'he wanted me to look like a poule. I wanted then to look the contrary of a poule that is to say a student or independent women or an artiste or a saint.'*<sup>10</sup> Hij ziet haar graag getrouwd en stoomt haar klaar om de familiezaak verder te zetten. Ze krijgt geen erkenning van hem voor haar werk, en al zeker niet voor haar kunst. Bijgevolg erkent Louise zelf haar werk nauwelijks en haar dagboeken bulken van zelftwijfel en woede. Het is niet verwonderlijk dat zij naar de VS trekt en een man huwt die zij meermaals omschrijft als de tegenpool van haar vader.

Een bekende anekdote die deze problematiek weerspiegelt, betreft het zogenaamde mandarijnverhaal. Meteen is het ook een al te hapklare brok voor een psychoanalytische duiding. Het verhaal gaat als volgt. Met een zekere regelmaat onderhoudt haar vader zijn gasten tijdens de maaltijd met een grap. Hij tekent een liggend vrouwenlichaam op een mandarijn. Hij snijdt langs de lijnen en pelt de mandarijn. Als hij bij de navel van de mandarijn komt, puilt de witte vruchtlaag van tussen de benen van de vrouw en imiteert zo een penis. Hij merkt dan op dat hij het jammer vindt dat zijn dochter zo geen schoonheid kan tonen.<sup>11</sup> We kunnen ons enkel de brede glimlach van Löwenfeld inbeelden als hij aan Louise het concept van penisnijd uitlegt. Zijn glimlach zal nog breder worden als zij eraan toevoegt dat een droom haar hielp bij de verwerking van dit trauma. In die droom vertelt de vader de grap, maar zijn ogen vallen uit de oogkassen op de eettafel en de kat eet ze op. Zo heeft Louise, in haar eigen woorden, haar wraak.<sup>12</sup> Binnen een psychoanalytisch kader is dit castratie, en als we het maîtresseverhaal eraan toevoegen, hebben we een schoolvoorbeeld van een oedipuscomplex.

### **De weg naar het Reële en terug**

Het is duidelijk dat haar levensloop en deze specifieke ervaringen een deel van haar werk verklaren. En het is mogelijk om een aantal interpretaties naar voor te schuiven, gebaseerd op wat ze zelf zei of neerschreef. Zo kun je bijvoorbeeld haar werk lezen als één langgerekte verwerking van de relatie met haar vader. Hoe leerzaam deze interpretaties ook kunnen zijn, mijn these is net het tegenovergestelde. Het grootste gedeelte van haar kunst, en naar mijn mening het beste gedeelte, kan niet worden geïnterpreteerd. Ruwweg is dit haar werk tussen 1960 en 1980. Ik noem dit haar chtonische kunst, ik kom hier later uitgebreid op terug. De onmogelijkheid om te interpreteren, komt niet door het gebrek aan biografisch materiaal. Integendeel, het is perfect mogelijk om haar werk uit deze periode te koppelen aan specifieke gebeurtenissen uit haar leven. De interpretatieonmogelijkheid heeft te maken met de kwaliteit van de werken. Deze overstijgen niet enkel het gebruikelijke interpretatiecanon, met name het oedipuscomplex en de altijd falende seksuele relatie, ze overstijgen ook eender welke verhalende kern. Meer nog, deze kunstwerken zijn een bijna wanhopige poging om vorm te geven aan wat buiten het symbolisch vormgeefbare valt.

Louise zelf is zich terdege bewust van deze kwaliteit en verwijst ernaar bij verschillende gelegenheden. In een antwoord aan Christiane Meyer-Thoss verwijst ze trots naar het 'slapend materiaal' waarvan ze de slaap verstoort. *'I get the materials' dreams, though not in a narrative way, or in symbolic way.'*<sup>13</sup> In een lange notitie in haar dagboek, 9 mei 1990, duikt de volgende paragraaf op: *'Literacy illustrates theatrics. Bachelard starts with a word not an emotion, or an accident, or a problem. I start with a problem. Deeply involved in the subject, not thru books but my own experience. Not thru jargon of writers or teacher, thru my unfortunate own experience. It may*

---

<sup>10</sup> LB-0466 (gedateerd: '4<sup>th</sup> Thursday, 1951')

<sup>11</sup> Cajori & Wallach, 2008. Wanneer ze het verhaal vijftig jaar later vertelt, weent Louise Bourgeois zo hard dat zelfs Jerry Gorovoy haar nooit zo heeft zien huilen.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Meyer-Thoss, 1992 p 122

*be idiosyncratic but it is not literacy. Metaphorical.*'<sup>14</sup> Ik zou dit niet als metaforisch omschrijven, eerder 'forisch', met andere woorden 'dragend', als eerste en noodzakelijke stap in confrontatie met wat binnen het Reële 'onvoorstelbaar' heet te zijn. Een bewerking van dat onvoorstelbare maakt het draagbaar, bereidt een betekenisverlening voor, waardoor het draagbaar wordt en zo onze angsten afzwakt. De oedipale ontwikkeling is de finale fase in dit bewerkingsproces, omdat het de levens- en doodsdriften kanaliseert en socialiseert .

Een dergelijke, quasi directe toegang, zoals we die vinden in haar werk, is zeldzaam. En het is geen bewuste keuze. Integendeel, ik begrijp haar chthonisch werk als een ultieme poging om, letterlijk, haar gezond verstand te behouden. Het alternatief is waarschijnlijk een psychotische crisis. De achtergrond daarvan vinden we in haar dagboeken, die aantonen hoe de dood van haar vader een complex rouwproces start. In dit rouwproces staat bovendien de moeder, de eerste Ander, centraal, niet de vader. Freud noemt het rouwproces '*Trauerarbeit*', en stelt dit gelijk aan analytische *Arbeit*, het werk dat iemand in psychoanalyse verricht. In beide gevallen wordt de identiteit van de persoon gedeconstrueerd door de identificatielagen die het ego vormen, te vernietigen. Hetzij door het rouwproces dat de overledene uit de identiteit van de rouwende verwijdert, hetzij door de analyse, waarbij vrije associatie de identiteit als dusdanig vermaalt.<sup>15</sup> Louise ondergaat bijgevolg een deconstructie van wie ze is, en vervolgens een reconstructie. En het is precies daarbij dat haar kunst een belangrijk hulpmiddel is.

Mijn hypothese is dat de combinatie van een complex rouwproces en de analyse Louise van een op zich al complexe oedipale geschiedenis langsheen het preoedipale niveau dwingt naar een confrontatie met het Reële als kern van het onbewuste. Haar werk is een wanhopige poging om datgene te herinneren, wat *überhaupt* niet herinnerd kan worden, met als doel het eindelijk te kunnen vergeten.

In mijn argumentatie daarvoor bekijken we drie periodes in Louise's werk en leven. De eerste is de aanvangsperiode tot 1950, waarin we de klassieke effecten van de menselijke oedipale structuur vinden. Of naar Lacans laconieke uitdrukking: '*Il n'y a pas de rapport sexuel*', de onmogelijkheid van de seksuele verhouding. Louise houdt zich bezig met de onmogelijkheden van het lustprincipe om niet geconfronteerd te worden met het onvermogen tot genot. De tweede periode, vanaf 1950, toont ons veeleer de preoedipale determinanten waarin de moeder, het lichaam en het bedreigende genot centraal staan. De laatste periode, vanaf het begin van de jaren negentig, kunnen we beschouwen als een illustratie van de postoedipale periode. Louise keert terug naar het onmogelijke van de seksuele verhouding, nadat ze haar demonen bewerkt heeft. Haar familiale, hysterische thema's keren bijgevolg terug, zij het met een zekere rust.

### **Het klassiek oedipale pad van liefde en verraad**

Voor, en tot op zekere hoogte na, de confrontatie met het Reële, kun je Louise's werk interpreteren met behulp van het klassieke canon. Dit is duidelijk in de periode voor 1950, waarin Louise worstelt met haar positie als emigrant, vrouw, moeder en artiest. Haar dagboeken reflecteren banale vreugde en bekommernis. Ze schiet niet echt goed op met haar schoonmoeder. Ze kibbelt met haar echtgenoot en voelt zich dan twee dagen later schuldig. Op 19 juli 1940 noteert ze '*Morality, never get mad to somebody. If you do, don't show it. Politeness is not a vain word. Méfie toi de ta colère*'.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> LB-0051 en Cajori & Wallach, 2008

<sup>15</sup> Lacan beschrijft het effect van een analyse op dit vlak als volgt: "*Car dans ce travail qu'il [de analysant]fait de la [de eigen identiteit] reconstruire pour un autre [de analyst], il [de analysant] retrouve l'aliénation fondamentale qui la lui a fait construire comme un autre, et qui l'a toujours destinée à lui être dérobée par un autre.*" (Ecrits, p 249).

<sup>16</sup> LBD-1940

Haar plotse woedebuien blijven een levenslang probleem. Zowel *Personages*, lang uitgerekte sculpturen, als *Femmes-Maisons*, hybride sculpturen van een vrouwenlichaam en een huis, reflecteren haar heimwee. De tekeningen uit de serie verbeelden vrouwen wiens hoofd een huis of een gebouw is, en vermengen haar herinneringen aan haar thuis in Frankrijk en de New Yorkse wolkenkrabbers. Tegelijkertijd is het huis een klassiek symbool voor de moeder, terwijl het naakte lichaam vrouwelijke erotiek markeert.

Vanaf 1942 wisselen de dagboeknotities over haar werk af met notities over het huishouden en de kinderen. Haar dagboek uit 1947 getuigt over haar strijd voor erkenning. De vreemde mix van felle onafhankelijkheid, het hunkeren naar erkenning, het gebrek aan vertrouwen in haar werk, en een depressieve reactie op succes, blijft een constant gegeven tijdens haar hele leven. We kunnen dit koppelen aan haar oorspronkelijke familiesituatie: een vader die haar niet ernstig neemt, de rivaliteit onder de zussen en de broer, het oedipuscomplex dat nog verhevigt door de aanwezigheid van de maîtresse annex gouvernante.<sup>17</sup>

Twee teksten uit 1947 bevestigen het complexe en klassieke thema van liefde en verraad. *He Disappeared into Complete Silence* wordt vergezeld van negen gravures, deze verbeelden ondermeer een spin, huizen, of hangende ladders. De band tussen de gravures en tekst is eerder vrijblijvend.<sup>18</sup> De tekst verwijst naar het falen van liefde en communicatie. *The Puritan* ligt vijftig jaar aan de kant voor Louise er een boek met gestileerde abstracte tekeningen van maakt. Het is het verhaal van een man 'as pure and perfect as the New York sky', een verhaal over de onmogelijkheid van liefde. Beide verhalen kunnen gelezen worden als een sleutelroman, maar ook als Louise's weergave van wat Lacan de onmogelijke seksuele verhouding noemt. Het jaar dat de vader sterft, getuigt haar dagboek van verschillende familiecrisisen. Zo is Louise verliefd op de directeur van het MoMa, Alfred Barr. Op 11 januari 1950 schrijft ze: 'my desperately falling in love with impossible A.B. coincides with a deep depression'.<sup>19</sup> Daarnaast duiken de rivaliteit tussen de zussen en de broer en de oedipale competitie op in meerdere aantekeningen en maken duidelijk dat haar zus Henriette noch haar broer Pierre een bedreiging betekenen. De enige rivale die overblijft, is de maîtresse, Sadie. De moeder is een onafhankelijke figuur. *Quarantania*, 1947, een groep van vijf witte langgerekte sculpturen, is waarschijnlijk de beste weergave van de oorspronkelijke familiesamenstelling en de bijbehorende gevoelens.

Dit alles nodigt uit tot een klassieke psychobiografische lezing: de ongelukkige kinderjaren, WO I, de vrouwengek die haar vader is, haar moeder, de rivaliteit tussen zussen en broer, het gebrek aan liefde en erkenning,... Al deze elementen zijn een goudmijn voor de artiest, en de basis voor Louise's latere conflicten met het moederschap en haar positie als vrouw in een door mannen gedomineerde kunstwereld. Opmerkelijk genoeg lijkt zijzelf deze lezing van haar werk te negeren. Dit is op zijn minst toch de boodschap die ze meegeeft in het interview met Donald Kuspit in 1988. Opmerkelijk, omdat de klassieke lezing aardig lukt. De oedipale blauwdruk met zijn vele varianten blijft overeind als duidende achtergrondinformatie. Maar Louise voorvoelt dat de grond van haar werk over iets anders handelt.

Het probleem met de oedipale structuur, als struikelsteen voor alle latere romantische en seksuele relaties, is dat het onze aandacht voortdurend afleidt. En terwijl we afgeleid zijn, zien we niet wat er voorbij ligt. De klassieke blauwdruk vraagt een nette rolverdeling: de man-vader is de belichaming

---

<sup>17</sup> Veel van Louises schuldgevoel, minderwaardigheidsgevoel en de voortdurende nood aan compensatie vloeit voort uit het feit dat zij precies weet wat ze wil, namelijk de vader. Ze kan noch haar verlangen, noch haar kennis vernietigen, en daarom 'vernietigt' ze de vader door de verleiding te verleggen naar andere vaderfiguren, zoals bijvoorbeeld leerkrachten, analisten, haar echtgenoot,...). Voor een illustratie, bekijk LBD-1994 (3 september 1994), notitie 38.

<sup>18</sup> Louise Bourgeois vraagt D.Wye en C.Smith om de tekeningen en de tekst niet te nauw te verweven (Wye & Smith, 1994, p.91). Zowel *The Puritan* als *He Disappeared into Complete Silence* zijn gepubliceerd in Louise Bourgeois, door Ch.Meyer-Thoss (1992).

<sup>19</sup> LBD-1950

van de wet en het (incest-)verbod. De moeder is het eerste liefdesobject, een geïdealiseerd icoon van tederheid. Kinderen wedijveren voor zijn of haar aandacht, terwijl ze heimelijk doodswensen koesteren aan het adres van de andere ouder. De kinderen belichamen deze dubbelhartigheid, zonder er zich van bewust te zijn. Daarom is *The Blind Leading the Blind*, een twaalfpotige abstracte tafelconstructie, geen slechte titel voor de *danse macabre* die zich afspeelt onder de oedipale tafel. Maar wat ligt er daar voorbij?

### **Een pre-oedipaal kruispunt: moeder, lichaam en genot**

Deze klassiek oedipale blauwdruk is behoorlijk bijgestuurd door Lacan.<sup>20</sup> Ik ben ervan overtuigd dat deze bijsturing Louise Bourgeois bijzonder gelukkig zou gemaakt hebben. Niet dat de oedipale blauwdruk en de bijbehorende conclusies fout zouden zijn, het zit hem in de functie ervan. Voor Lacan is het oedipale conflict *an sich* niet het belangrijkste probleem. Integendeel, het functioneert als een verdediging voor een onderliggende bedreiging. Zolang we gefocust blijven op nooit helemaal bevredigende relaties, romantisch of seksueel, hebben we geen nood aan een confrontatie met een meer fundamenteel gevaar. Het oedipale schema is een sociale constructie, een uitvinding die ons doet geloven dat we overweg kunnen met min of meer arbitraire regels en verboden op vlak van seksualiteit en partnerkeuze. We gaan de confrontatie niet aan, en met goede reden. Onder de sociale constructie ligt een bedreigend gebied, ééntje waar woorden tekort schieten. Deze dreiging wordt geassocieerd met de preoedipale moeder. Zij verschijnt in sprookjes, nachtmerries en psychotische wanen als een duale godin-monster: zij baart het kind, zij kan het ook opeten. Dit wordt ondersteund door postfreudiaanse en kleiniaanse standpunten.

Nu, voor Lacan is ook deze preoedipale interpretatie van de bedreiging een bijkomende constructie, net zoals de oedipale blauwdruk zelf, omdat het een nog meer fundamentele gruwel bedekt: de confrontatie met het Reële van ons lichaam en het genot op de rand van het letterlijk ondenkbare. Dit is de oerangst waar we op een of andere manier mee moeten omgaan, en het is dit gebied dat Louise confronteert.

Het is een kwestie van historische gerechtigheid dat we een eerste glimp opvangen van het preoedipale gebied, en wat er voorbij ligt, uit dezelfde cultuur die ons het oedipuscomplex heeft geschonken. De Griekse tragedies beschrijven een mentale evolutie die strekt van Pentheus over Oedipus tot Orestes. De Bacchanten van Euripides vormt als verhaal de tegenpool van de Oresteia, met Oedipus in het midden, tussen de twee andere zonen. Orestes doodt zijn moeder om zijn vader te wreken. De rechtbank der goden spreekt hem vrij. Hij ontsnapt dus aan de moeder. Oedipus doodt zijn vader en huwt zijn moeder. Hij ontsnapt net niet. Pentheus verliest over de hele lijn. Na het betreden van een verboden gebied waar zijn moeder Agave en een groep vrouwen zich overgeven aan rituele bacchanalen wordt de *peeping Tom* betrap, aan stukken gescheurd en verorberd. Zijn afgehakte hoofd wordt door Agave in euforie naar het paleisplein gedragen. Deze scène uit de Euripides' tragedie is één van de gruwelijkste van alle Griekse tragedies die we kennen. Echte liefde is verslindende liefde.

Als we bijvoorbeeld naar Louise's *Maman*-spinnen kijken, kunnen we niet omheen deze interpretatie. In bijna elke cultuur is er een overvloed aan verhalen die ons waarschuwen voor monsters, heksen en stiefmoeders die zich tegoed doen aan kinderen. Die verhalen tonen ook hoe die monsters een bijna onweerstaanbare aantrekkingskracht op ons uitoefenen. De preoedipale periode is eigenlijk het verhaal van wie wie opeet. Daarbovenop komt het oedipale niveau dat het beschermende en dus geruststellende verhaal brengt. Het preoedipale gevaar is geassocieerd met de moeder en het lichaam. De oedipale bescherming is gekoppeld aan de vader en de wet. In Lacans lezing luidt dit: het bedreigende genot, de jouissance, is geassocieerd met de vrouw-moeder; de

---

<sup>20</sup> Verhaeghe, 2009

bescherming daartegen met de man-vader. Die koppeling gebeurt via het oedipuscomplex, zijnde een sociale constructie, waarlangs beide geslachten een bepaalde rol opgelegd krijgen: de vrouw-moeder als bron van het genot, de man-vader als vertegenwoordiger van de wet en het verbod.

In Louise's geval is deze bescherming onbetrouwbaar. Haar vader ondersteunt haar identiteit als vrouw en artiest niet en installeert als dusdanig een chronische onzekerheid. Als hij sterft, verdwijnt Louise ook. Ze blijft letterlijk jaren in haar bed, zoals haar zoon Jean-Louis getuigt.<sup>21</sup> De dagboeken van 1951-53 zijn gevuld met angstgevoelens, woede en depressie. De moeder verschijnt in nachtmerries en Louise zoekt hulp bij haar echtgenoot, vader en analist. Maar geen van hen kan haar helpen. Op 3 december 1951 noteert ze dat haar jeugdangsten terugkeren. De volgende nacht heeft ze een nachtmerrie en schrijft ze om zeven uur 's avonds: *'Very very tired day because of the dream. That dream about my mother was a horror'*.

De droom start met het idee dat zij iets gruwelijks zal aantreffen in de droom en dat Robert, haar man, de betekenis hiervan moet vatten. De symbolische orde en wet berust immers bij de man-vader. Als het erop aankomt, kan geen man het volle gewicht van zijn veronderstelde taak aan. Haar echtgenoot stelt bijgevolg teleur. Ze slaagt er niet in om hulp van hem te krijgen, ondanks haar geschreeuw.

*'(...) ther it is écatch it. [there it is, catch it] Every thing is set. The angoisse [anxiety] is horrible. And it comes: it is my mother I call come come and I pound on Robert she is going away. And he does not wake up. Then in asurhuman [sic] effort knowing that he fails to answer I call her and try to reach her again, and suddenly I reach a climax and satisfaction in a long kiss. I am surprised to see that I wanted it. And she leaves in my mouth an object like an almond. Which was in her mouth. I take it out in my fingers and think that is strange, I notice that it does not move. I notice also that it is hard enough to resist the pressure of even my thumb nail. it is harder than soap I think that marble is harder. Then I want to put it away for examination. may be it is not the truth but it may be a form of truth, you know so little, you have to try evrything you can to learn how to read aroud youAt a level above mother and the almond. I am worried about R. not hearing and answering the signal. Iam going to loose my truth. Now that I hold it, I am going to lose it. I poud again onhis chess howling: maman. maman. (...)'*<sup>22</sup>

Een droom interpreteren zonder de associaties van de dromer is onmogelijk. Niettemin, het is duidelijk leesbaar dat de echtgenoot niet echt veel steun biedt en dat de moeder wordt geassocieerd met gruwel en genot, een combinatie die Lacan vat met zijn begrip van jouissance. Het is precies de associatie tussen moederschap en genot die onze atavistische angsten voor en agressie tegen vrouwen verklaart.

De angsten duiken opnieuw op in een andere nachtmerrie, gedateerd op 4 november 1953. Louise probeert vergeefs haar vader te helpen, wanneer het volgende gebeurt.

*'the bucket is 3 quarters full of a pink bloody liquid a little gelatinous I as I look further I see a brain whole and floating and I wake up in horror thinking. It is my own body she put in there – Then my mother calls loud to me and say 'Louise do you know that your red trunk which is in the luggage compartment has holes in it'.*<sup>23</sup>

Deze dromen, zoals ook die van 15 december 1954<sup>24</sup>, illustreren de pijn en het genot op het preoedipaal niveau, waar de moeder en het kind veroordeeld zijn tot elkaar door de primaire zorg. Dit niveau gaat vooraf aan de genitale seksualiteit en geslachtsdifferentiatie. Enkel het lichaam met

---

<sup>21</sup> Cajori & Wallach, 2008

<sup>22</sup> LB-0454.

<sup>23</sup> LBD-1953

<sup>24</sup> LBD-1954



al zijn openingen en inhoud treedt in interactie met de moeder, de primaire Ander. Vanaf die periode zijn genot en het verbod ervan verbonden met de moeder en de daaraan gelieerde agressie. De man-vader komt op dat ogenblik letterlijk en figuurlijk niet ter sprake.

## Chtonische kunst

Zelfs onze nachtmerries falen om het ondenkbare uit te beelden. We worden wakker voor de cruciale confrontatie met wat, letterlijk, niet gedroomd kan worden, het is on-voorstelbaar. In dit licht kunnen we Louise's jarenlange slapeloosheid begrijpen als een nachtelijke waakzaamheid die de gruwel weg houdt, net zoals bij mensen die lijden aan posttraumatische nachtmerries. Haar nachtelijke *Insomnia*-tekeningen zijn een bezwering tegen het Reële, als poging om dit Reële te introduceren in het Symbolische. Dit is een eindfase, als confrontatie aan de grens met wat werkelijk onbewust is, de fundamentele krachten die ons drijven. Eros duwt ons naar synthese en vernietigt individualiteit in de fusie. Thanatos drijft ons naar analyse en vernietigt de eenheid om zo geboorte te geven aan een autonoom individu. Het is maar goed dat we ons niet bewust zijn van deze dominante onderstroom, we komen er enkel mee in aanraking op wat wij terecht omschrijven als existentiële momenten: dood, geboorte en seks. En zelfs op die ogenblikken zijn we meestal goed beschermd omdat we het Reële afdekken onder de lagen van het Symbolische, in al zijn verschillende vormen: religie, kunst en wetenschap. Voor sommigen van ons is de bescherming doorbroken, wat betekent dat zij de bescherming op hun eentje opnieuw moeten opbouwen. Dit is het geval met Louise. Zij probeert vorm te geven aan het onuitspreekbare om zo zelf overeind te blijven.

Zoals ik al eerder aanhaal, vind ik 'chtonisch' de beste benaming voor haar kunst uit deze periode. Dit is haar werk uit de jaren zestig en zeventig, en de incubatieperiode, in de jaren vijftig. In het klassieke Grieks betekent chtonisch ondergronds, 'behorend tot de aarde'. Chtonische kunst is verschillend van en contrasteert met oedipale kunst, die altijd op één of andere manier een seksueel genitale en relationele verwerking is van deze oorspronkelijk niet gedifferentieerde en angstwekkende krachten. Deze verwerking is bijna volledig afwezig in chtonische werken, zoals je kunt zien in de verschillende versies van *Soft Landscape* (1963-67), *Portrait* (1963) en *Lair, Amoeba* (1963-65), *Le Regard* (1966), *Germinal* (1967), *Avenza* (1968-69), *Cumul* (1969), of *Sleep* (1967). Bijna al haar werken uit dat tijds kader zijn een stille getuige van de botsing tussen Eros en Thanatos en haar worsteling daarmee.

Naar mijn mening is een interpretatie van deze werken onmogelijk omdat de werken zelf een interpretatiepoging zijn van wat nauwelijks representeerbaar is. Zoals Louise zelf zegt: '*It is not an image I am seeking. It's not an idea. It is an emotion you want to recreate, an emotion of wanting, of giving, and of destroying.*'<sup>25</sup> Omdat het chtonische ouder is dan het traditionele oedipaal-erotische niveau, is het niet verwonderlijk dat Louise zelf seksuele interpretaties van haar werk verwerpt.<sup>26</sup> Dergelijke interpretaties vertellen meer over de vertolkers van deze interpretaties dan over haar werk.<sup>27</sup> Hoe dan ook, haar kunst is haar poging om greep te krijgen op datgene wat uit het lichaam oprijst, haar bewerking van het genot. Precies door haar werk is ze er geleidelijk in geslaagd opnieuw meesterschap te verwerven over het Reële van de jouissance via de symbolico-imaginaire vormgeving van haar kunst.

Op het ogenblik dat deze werken haar een min of meer stevige basis verschaffen, zien we een terugkeer naar het preoedipale niveau, met de ambivalente band tussen moeder en kind en de start

---

<sup>25</sup> Meyer-Thoss, 1992 p 194

<sup>26</sup> J.Gorovoy, interview

<sup>27</sup> In een BBC-documentaire, geregisseerd door J. Nichols (2007), geeft enkel de beeldhouwer Antony Gormley een andere lezing: '(...) *she has made her pain into form (...) anxiety, anxiety is the thing we need to find a form for*'.

van de geslachtsdifferentiatie. Het man-vrouwelement keert geleidelijk terug in haar kunst. Dit is de genitale seksualisering als poging om het genot vorm te geven en te bemeesteren. Illustraties daarvan zijn de verschillende versies van *Janus* en *Fillette*, *She-Fox* en *Nature Study*.

De ambivalente band met de moeder duikt op in haar commentaar op een tekening van met navelstreng verbonden scharen (*Untitled*, 1986, zie Christiane Meyer-Thoss p 222). Louise vertelt dat haar moeder de grote schaar is, en zij de kleine. Dat haar moeder een monsterlijk snij-instrument is, vindt ze niet belangrijk. *'I liked her the way she was: very dangerous.'*<sup>28</sup> Tien jaar later is er het spinnenproject, 1995-1997, dat de periode afsluit. *Maman*, zo heet de spin, bekrachtigt de terugkeer naar het preoedipale niveau na haar beangstigende confrontatie met het Reële. In het negende deel van de documentaire *The Spider, the Mistress and the Tangerine*, vertelt Louise dat de spin haar moeder is en het werk een ode aan haar. Het is een verzoening, zegt ze terwijl ze rond de spin stapt, met de poten rammelt en er flink tegenaan schopt. De regisseur heeft er perfecte muziek van Laurie Anderson onder gemonteerd: *'so hold me Mom, in your long arms, in your automatic arms (...).'*

### **De post-oedipale terugweg: een zekere rust**

In de laatste periode verschijnen de familiale, hysterische thema's opnieuw, maar dit keer met een zekere rust. Na de terugkeer van de grenzen met het Reële, via het preoedipale niveau naar het gewone niveau, de oedipale scène met seksualiteit en steeds moeilijke relaties, is de kwaliteit van haar kunst, enorm gestegen in vergelijking dat van voor 1950. De ontmoeting met de grenzen van de waanzin blijken bijzonder vruchtbaar. Een aantal van haar werken verdichten het oedipale en preoedipale niveau en Louise is zich bewust van die verdichting. Dit blijkt uit haar opmerking (C.Marcadé, 1993) op *The Twosome* (1991). Volgens haar eigen zeggen is dit werk zowel een bewerking van de verlokking tot ontrouw als van de relatie tussen kind en moeder met de inspanning van het kind om onafhankelijkheid te verwerven. In *Arch of Hysteria* (1993) vermengt ze opzettelijk de twee seksen, maar nu met een erotische, bijna verleidelijke kwaliteit. *Altered States* (1992-94) brengt het koppel terug, oorspronkelijk met een dominante vrouw-moeder. Dit element zal vervolgens ontbreken in de vele versies van *Couple*. Met de verschillende uitvoeringen van *Red Room and Cells*, een denkbeeldige constructie van jeugdherinneringen, reconstructies van het huis en kamers, fantasieën en angsten over liefde en verraad in de schoot van de familie, kan ze met recht en reden zeggen: *'I have been to hell and back. And let me tell you. It was wonderful'*. Een uitspraak die ze op een zakdoek borduurt.

Haar terugkeer valt ook te lezen in haar dagboeken uit het begin van de jaren negentig. Deze weerspiegelen haar angsten uit de vroege jaren, inclusief haar oedipale hunkering naar de Vader. *'(...) I have to manage to find a good father, a professor, a scholar, a genius, a doctor (...).'*<sup>29</sup> In de jaren voor haar dood staan zwangerschap en bevalling centraal, en maakt ze ontroerend mooie waterverfschilderijen zoals *Water colours*.

### **Voorbij God en Descartes: kunst**

Voor zover we weten, zijn mensen de enige levende wezens die min of meer bewust geconfronteerd worden met hun onbegrip over wat hen drijft. We proberen dit onbegrip op te heffen door religie, wetenschap of kunst, drie verschillende constructies in het symbolico-imaginaire met als doel de beheersing van het Reële. Een religieus persoon plaatst zijn geloof in God, en blokkeert zo de eigen waarheid. God is het ondoorgrondelijke antwoord op alles. Een wetenschapper is ervan overtuigd dat hij het finale antwoord zal vinden in een nog niet ontdekte formule, en combineert kennis en

---

<sup>28</sup> Meyer-Thoss, 1992 p 133

<sup>29</sup> LBD-1994 (3 september 1994)

waarheid en als het ook even kan, een Nobelprijs. Dit gaat van start met Descartes, en het is geen toeval dat Louise naar hem verwijst.<sup>30</sup> Als adolescente koestert ze de hoop om rust en zekerheid te vinden in de wiskunde. In tegenstelling tot de meeste wetenschappers doorziet ze de ijdelheid van deze hoop, en ze keert zich naar de kunst voor een meer persoonlijk antwoord. ‘*The day I understood that there were other geometries besides Euclidean, I experienced a sharp disappointment. It was for me the death of a symbol. (...) The new equation was art.*’<sup>31</sup>

In tegenstelling tot wetenschap en religie, is kunst persoonlijk. Het is een private worsteling om in het reine te komen met de menselijke conditie door een steeds onvolmaakte poging om betekenis en vorm te verlenen aan wat die conditie bepaalt. De gemakkelijkste manier om dit te doen, is door de strijd aan te gaan met sociale conventies rond seksualiteit en erotiek. Begrijp: de strijd aan te gaan met de conventionele betekenis- en vormverleningen van die menselijke conditie. Als bonus krijgt de artiest het imago van een rebel, terwijl die strijd hem precies toelaat aan de veilige kant van de grens te blijven.

Slechts weinig artiesten voelen zich geroepen om verder te gaan. Hun kunst is een middel om te overleven wanneer ze geconfronteerd worden met het Reële van het lichaam. Tussen die sociale conventies enerzijds en de reële ondergrond anderzijds staat het andere, dat andere: degene die leven geeft (de moeder), degene naar wie we verlangen (de vrouw) en degene naar wie we uiteindelijk terugkeren (moeder aarde).<sup>32</sup> Het is een kwestie van poëtische rechtvaardigheid dat Louise Bourgeois haar oeuvre eindigt met de rode gouache-tekeningen van zwangere vrouwen en de bevalling zelf (L. Bourgeois, 2008). Ze vertelt Jerry Gorovoy dat ze zich identificeert met de baby en zelfs de foetus.<sup>33</sup> Philip Larratt-Smith heeft gelijk als hij erop wijst dat deze tekeningen het spiegelbeeld zijn van haar eerste *Femmes-Maisons*.

Louise heeft de cirkel rondgemaakt.<sup>34</sup>

## Literatuur

- Bourgeois, L. (1998). *Destruction of the father/Reconstruction of the father: Writings and Interviews 1923-1997*. (M.-L. Bernadac, & H.-U. Obrist, Red.) The MIT Press, Cambridge, Massachusetts - en Violette Editions, London.
- Bourgeois, L. (2008). *Nature Study. Works by L. Bourgeois*. Tekst: Ph.Larratt-Smith & P.Nesbitt. Edinburgh: Inverleith house.
- Cajori, M. & Wallach, A. (2008). *DVD: Louise Bourgeois. The Spider, the Mistress and the Tangerine*. Zeitgeist Films.
- Freud, S. (1913f). The Theme of the Three Caskets. *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, XII*, pp. 291-301. London, 1978, The Hogarth Press.
- Freud, S. (1917e). Mourning and Melancholia. *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, XIV*, pp. 237-260. London, 1978, The Hogarth Press.
- Kuspit, D. (1988). *An interview with Louise Bourgeois*. Elizabeth Avedon Editions. Vintage contemporary artists. New York: Vintage books, Random House.
- Lacan, J. (1994). *The four fundamental concepts of psychoanalysis* (J.-A. Miller, Ed. & A. Sheridan, Transl.). London, 1994, Penguin Books. (Original : Lacan, J. (1973 [1964])). Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (texte établi par J.-A. Miller). Paris: Seuil.

---

<sup>30</sup> Meyer-Thoss, p 71

<sup>31</sup> Louise Bourgeois geciteerd in Meyer-Thoss, p. 53-54; zie ook p.135 en LB-0043 (2 januari 1961)

<sup>32</sup> Freud, 1913f

<sup>33</sup> Nichols, 2007

<sup>34</sup> Larratt-Smith, 2008

- Larratt-Smith, P. (2008). Mother Nature. In: *Bourgeois, Louise (2008). Nature Study*. Edinburgh: Inverleith house.
- Marcadé, C. (1993). DVD: *Louise Bourgeois*. Interviewer: B.Marcadé. Collection Mémoire. Terra Luna Films, Centre Georges Pompidou. Arte Video.
- Meyer-Thoss, C. (1992). *Louise Bourgeois. Konstruktionen für des freien Fall. Designing for Free Fall*. Leipzig: Ammann Verlag.
- Nichols, J. (2007). BBC-documentaire: *Imagine... Louise Bourgeois Spider Woman*.
- Verhaeghe, P. (2009). *New studies of old villains. A radical reconsideration of the Oedipus Complex*. Voorwoord door Juliet Mitchell. New York: Other Press, pp. XIX + 1-118.
- Wye, D. & Smith, C. (1994). *The Prints of Louise Bourgeois*. Museum of Modern Art, New York: Harry N. Abrams.