



LOUISE BOURGEOIS:

Dünyadan Büyük
Larger Than Life

**01 Eylül
28 Kasım
2015**

**01 September
28 November
2015**

KÜRATÖR / CURATOR
Hasan Bülent Kahraman

Galerie Lelong

LOUISE
BOURGEOIS:
Dünyadan Büyük
Larger Than Life

Louise Bourgeois bir 20. Yüzyıl sanatçısı. Sanat hayatına geç başlamış. Kabul görmesi daha da geç. Bununla birlikte geçen yüzyılın en büyük isimlerinden biri kabul ediliyor. Arkada bıraktığımız çağın birçok sanatçısı gibi bugün Batu zihnini oluşturan ve çözümleyen (bu iki olguyu birbirinden ayırmak çoğu zaman hayli güçtür, hatta olanaksızdı) en büyük isimlerden birisi artık. Louise Bourgeois bu niteliğiyle ortak bilinçdışımızı oluşturan birçok kavramı somutlaştırmış, onlara yeni boyutlar eklemiş, özellikle psikanalizin tanımladığı bilinçdışı öğelerini görselleştirerek önümüze yeni sorular getirmiş bir sanatçı.

Birçok eleştirmen bu çok bilinen gerçeği Louise Bourgeois'ın yaşam öyküsüyle ve onun çok uzun yıllar sürdürdüğü psikanaliz seanslarıyla, o birikimin sağladığı olanaklarla ve verilerle açıklıyor. Ne var ki, bunları birer mutlak saptama olarak kabul etmek gerekmez. Louise Bourgeois ortaya belli formlar koymuş bir sanatçı. Doğrudur, psikanalizi ve diğer eleştirel yaklaşımları çoğu zaman hazmı güç bu yapıtları çözümlmek için kullanabiliriz. Ama öyle olmasa, biz o yapıtları, bütün bu bilgiden yoksun olarak ele alsak dahi, Louise Bourgeois'ın birikimi karşısında gene şaşıracağız, onları izlerken yani onlara bakarken kendimize yani insan olarak var oluşumuza dair yeni sorular soracağızdır. Bu, Louise Bourgeois'ın gerçek gücüdür. Louise Bourgeois, tam da bu nedenle, yani her türlü ön bilgiden uzak yaklaştığımızda da bizi sarsan, ürperten ve kendimizle yüzleştiren yapıtlar üretti.

Bunların bazıları artık 'modern klasikler' kategorisinde ele alınıyor. Çok daha iyi bilinenleri, örneğin Örumcek/Maman bütün ürperticiliğiyle, bir paradoks olarak, toplumsal alanlarda karşımıza çıkıyor. İnsanlığın düş dünyasının en önemli yaratıklarından ve bir o kadar da sembollerinden biri olan örümceğin 'Anne' adıyla tanımlandığını öğrendiğimiz anda çağrışımlar zincirine sürükleniyoruz. Bu aslında bir girdap. Bilinçdışımızı hazırlayan sembollerin gerçeği burada yatıyor. Korkularımız, endişelerimiz, saplantılarımız aslında bir 'dil' sorunu. Bu dil, bazen konuştuğumuz dil ve onun kurucu elemanları olan sözcüklerdir. Fakat ondan daha fazla görsel bir dildir. Bakmanın, görmenin ve onun nesnelere

hazırladığı bir örüntü içinde kendi iç gerçekliğimizi, bir çeviri edimi olarak bilincimize taşıyoruz. Tüm o sembollerin birer 'anlamı' var. Fakat bilmiyoruz anlamlarını. Ancak psikanalizin yorumları onları bize 'tercüme' ediyor. O noktadan sonra bir yüzleşme eylemiyle onların anlamlarını, bize ifade ettiklerini anlıyoruz, kabul ediyoruz, benimsiyoruz.

Düşler bu tercüme ediminin en önemli alan ve kapılarından biri. Düş görüyoruz. Bilemediğimiz görüntülerle karşı karşıya geliyoruz. Birçok şey yaşıyoruz düşlerimizde. Fakat bunların ne olduğunu bilemiyoruz. Adlandıramadığımız, anlamlandıramadığımız, bazen bizi boğan, karabasana dönüşen o görüntüler, (görsel) simgeler tercüme edildikten sonra anlam kazanıyor. Bize ait gerçekleri ortaya koyuyor. Bir anlamda kendimizi, bilmediğimiz benliğimizi, saklı kalan bilinç evrenimizi bize anlatıyor psikanaliz.

Louise Bourgeois, bu 'süreci' çapraz kesen bir yaklaşım sergiledi. Ancak düşlerimizde gördüğümüz, karşılaştığımız birçok imgeyi birer nesneye dönüştürerek karşımıza çıkardı. Bir anlamda bize düş kurdurdu. Düşlerimizin sembollerini somut nesnelere dönüştürdü. Yapıtları karşısında duyduğumuz rahatsızlığın altında yatan gerçek budur. Ancak karabasanlarımızda görebileceğimiz 'resimleri' yeniden ve acımasızca önümüze getirdi. Modern insanın efsanesini yeniden kurguladı. Çünkü, bilinmeyen bir dili keşfetmek ancak bir mukayese zeminiyle mümkündür. Champolion Mısır hiyerogliflerini bu dilin bir başka dille kurduğu ilişki içinde çözdü. Psikanaliz de Yunan mitolojilerinden, Mezopotamya kültüründen, Yahudi esatirinden imgelere başvurarak rüyaların dilini okuyabildi. Louise Bourgeois, o dayanakların üstüne belli bir alanda gitti. Benliğimizi meydana getiren cinselliği, soyut bazı konularla irtibat kurmaksızın, anne-baba erillik ve dişilik ilişkisiyle ele aldı.

Bunda belki şaşıracağız bir şey yok. Freud'un getirdiği söylemin belkemiği de bu unsurlardan müteşekkil. Louise Bourgeois ona üç katkıda bulundu. Birincisi, başta belirttiğimiz gibi kendisini açık ve çıplak bir özne olarak ortaya koydu. Bu derinlikli bir yaklaşımdı. Amerikan kültüründe başka örnekleri

İNSANIN BİLİNÇ DIŞI TUTANAĞI

Prof.Dr. Hasan Bülent Kahraman

de görülen bu olguyu Louise Bourgeois Avrupa kültürüyle harmanlayarak sundu. İkincisi, bu tutumunda gündelik hayatı bütün boyutlarıyla kullandı. Hatta aklımıza daha önce gelmemiş basit nesnelere de bu bağlama yerleştiğini gösterdi. Üç ve en önemlisi, bu serüvenini kadın kimliğiyle bütünleştirdi. Çok karmaşık, zorlu, haddinden fazla dallı budaklı bir girişimdi bu. Şimdi bir çırpıda saydığımız beden, kimlik, hafıza, aidiyet, mekan olguları bu kapsamlı çözümlemenin unsurları oldu. Böylelikle de Feminist sanatı boydan boya etkilerken uzun sürmüş yaşamıyla bize bitmez tükenmez zenginlikte bir miras bıraktı.

II

Feminist sanatın özü kadındır. Fakat bu kavram tekil değildir. Olamaz da. Freud'un çok tekrarlanan 'karanlık kıta' metaforuna gitmeksizin de kadının bütün insanlığın ortak bilinçdışı olduğunu söylemek gerekir. Kadın 30 bin yıldır devam eden kültürel üretim tarihinde bütün kültürleri çapraz kesen bir gerçektir. 20. Yüzyılın son çeyreği bu gerçeğin toplumsal realiteye nasıl tekabül ettiğini irdeledi. Son kertede kadının toplumsal olarak 'inşa edildiğini' ortaya koydu. Kadınlığın bir kültürel tanım ve inşa olduğunu saptadı. Kadınlığa bağlı yeni kimlikler bu anlayışla bütünleşerek doğdu.

Kabul etmek gerekir ki, Louise Bourgeois bu oluşum içinde daha ziyade kendi ait olduğu dönemlerin kadınlık gerçekliğini irdeliyordu. Fakat yapıtlarının geniş kapsamı ona diğer oluşumları da sezme, önceden görme olanağını vermişti. Sanat-düşünce ilişkisinde çoğu defa olduğu gibi Louise Bourgeois da, yapıtlarını verdikten çok uzun bir süre sonra şekillenecek birçok oluşumu önceden sezmiş ve önceden ifade etmişti. Daha sonra gelen, gelişen akımlar, anlayışlar, oluşumlar onun yapıtlarını kendilerini ifade edebilmenin bir unsuru olarak kullanıyordu. Yapıtlarının sayısız incelemeye konu olmasının en önemli nedeni budur.

Bununla birlikte Louise Bourgeois kadınlık realitesini olabildiğince geniş bir açıdan ele aldı. Kadını, doğal edimlerimiz bağlamında bilinçdışımızın kurucu ögesi olarak temellendirdi. Yapıtlarının bazen haddinden fazla dramatik, bir

o kadar da agresif ve provokatif olması bu nedenledir. Kadının/kadınlığın hem bir kurucu öge olarak hem de bir arketip olarak yüklendiği, içerdiği anlam derinliği, 20. Yüzyıl son çeyreğinde geliştirilen çoğul kimlik formasyonları karşısında daha da önem kazanmaktadır.

Bunun bir nedeni hem arketiplerin bütün dönüşümlere rağmen 'ilk formasyon' olarak yerini muhafaza etmesi ve her şeyin o noktadan başlayarak biçimlenmesidir. Değişmeyen bir referans olarak arketip anlamını bugün daha da derinleştirmektedir. Her yeni oluşum, her yeni gelişme bu *ilk tip* in anlamını daha da çoğaltıyor. Louise Bourgeois'nın bu realiteye dönük zaman zaman çok hırçın ifadeli tutumu doğal olarak daha da önem kazanıyor. Çünkü, bir noktadan sonra Louise Bourgeois'nın yapıtı da arketipik bir nitelik kazanıyor.

İkinci bir neden arketipten uzaklaşmamızdır. Kültürün gelişmesi bizi arketipik kadın temsillerinden uzaklaştırıyor. Kibele, Artemis, Venus bugün çağlar, hatta binlerce yıl geridedir. Ayrıca kadın kimliğinin bugün kazandığı çoklu anlam karşısında arketipik kadın bütünü monolitik ve monistik bir ifadeye ve kabule tekabül ediyor. Öte tarafta, bizden uzaklaşan kimlikler ve göstergelerin gitgide mistik, hatta metafizik bir anlam kazandığı aşikar. Dokunulmayan, gündelik hayatla bütünleşmeyen, sıradanlaşmayan her şey için bu gerçek geçerlidir.

Hele kadın gibi kendisi karmaşık ve kurucu olmuş bir figürün arketipik bir gösterge olarak ifade ettiği anlam daha da dramatikleşmekte ve o mistik-metafizik boyutları kazanmaktadır. Buna bir öte anlam (meta meaning) de diyebiliriz. Bundan daha doğal bir şey olamaz. Kadın 'ilk gündün' beri olandır ve bugüne kalandır. Fakat arketipik niteliğiyle bir bilinmeyen haline gelmiştir.

Burada ikinci bir sahne açılıyor. Kadın antikiteye ait niteliğiyle, hatta görselliğiyle ve öncelikle görselliğiyle, kendi öte anlamlarını üretirken o vasfını bütün değişimlere rağmen kadın kavramının çekirdeğinde muhafaza etmektedir. Bugünün kadınıyla geçmişin ikonik ve tipik kadını arasındaki fark

ikincisinin yani bugünkü kadının geçmişteki o her şeye rağmen 'meçhul' kadını benliğinde/bilincinde barındırmasıdır. Bu, gerçekliği bilinen ama ayrıntıları bilinmeyen bir durumdur. Bu nedenle de ürkütücüdür. Bugünkü kadının geçmişin kadınlarıyla ilişki kurarken, arketipik olanın içerdiği dramatisasyon boyutunu daha da vurgular.

III

İnsanın, benzediği ve kökeninden geldiği kişiye yönelik duyguları malum. Bu patriarkal bir duygudur. Kurucu kimlik evrensel kabulde babadır. Biraz zorlayarak tarih öncesinin hazırladığı ve modern kadın kimliğinin bilinçdışında yer alan figürlerin bu manalarıyla birer patriarkal figüre dönüştüğü söylenebilir. Bu yorum elbette metaforiktir. Fakat o haliyle bile ilginç bir dikotomiye barındırır. Geçmişin matriarkal figürleri zamanla birer kurucu unsur olarak patriarkal özellikleriyle evrensel bir bilinçdışı inşa ederler.

Kadınlık pozisyonunun oluşturulmasında vurguladığımız metafor sadece bir tek ögedir. Onun ötesinde doğrudan doğruya baba figüründen bahsedilebilir. Baba, kadın için erkek için olduğundan çok daha ilginç bir olgudur. Her şeyden önce Derridacı bir kavramla söylersek 'kurucu dışarı'sı'dır (constitutive outside). Kadın kimliği babaya rağmen ama babayla birlikte oluşur. Erkek için Oedipal bağlamda trajik bir nitelik kazanan anne figürünün karşıtı kadın için babadır. Fakat bu basit açıklama yetersizdir. Babanın kadın bilinçdışında oynadığı rol, tuttuğu yer ve ifade ettiği anlam gerek reel gerekse sembolik düzeylerde çok daha karmaşıktır.

Patriarkal figür olarak baba kategorik bilinçdışını fallik bir sembolle de tayin eder. Bu kadının kişisel kabulünün ötesindedir. Feminist literatürde çok tartışılmış patriarkal düzen bahsettiğimiz fallik düzenle özdeştir. Kurucu baba kültürünün etrafında tanzim edilmiştir. Kadına bakış açısı da bu merkezdedir. Freudian teorisinin tüm önermeleri bahsettiğimiz sistemin açıklayıcı ve meşrulaştırıcı, sistematik yorumlarıdır.

Fakat Batılı zihniyet antik Yunan, Orta Doğu, Anadolu mitolojileri ekseninde bu önermeleri kabul eder. Freud'un

dahiyane 'okuma' ve çözümleme girişimleri son kertede 'phallus' etrafında biçimlenir. Freud'un kendince çok haklı ve yerinde olarak ilmik ilmik ördüğü ve birbirine bağladığı önermelerinin kaynağı olan 'phallus' kendisiyle sınırlı değildir. Bir yandan erkek için hızla 'iğdiş edilme' (castration) kompleksine açılır. Kadınlık ise bir 'yokluk' (lack) ile kaimdir. Penis kıskançlığı yoklukla somutlaşır. Freud'un artık çok tartışılan 'ön' kabulüne göre kadını olmayan, sahip olmadığı, phallus belirler. Kadın nevrozları, fetişizm, sürekli olarak bu yokluğa bağlanır. Söz konusu 'eksiklik' kadın için bir kaderdir.

Freudiyen teori bütün bu öğeleriyle birlikte bir görsellik kuramı olarak karşımıza çıkar. Görselliğin psikanalizdeki doruk noktası röntgenciliktir (voyeurism). Röntgencilik hayli karmaşık bir mekanizmadır. Kastrasyon kompleksinden, ikame teorisinden başlayarak hayli geniş bir alana açılır. Kadın bütün bu mekanizma içinde 'bakılan/izlenen/gözlenenidir'. Gözlemek o kadar basit ve sıradan bir kavram değildir. Batı toplumsal kuramı içinde gözlemenin nerelere kadar uzandığı Panopticon kuramına bakarak anlaşılabilir. Gözleme, baskılama (repression) sürecinin temel, kurucu ögesidir. Çünkü 'gözetim altında tutma' ile iç içedir. Kadının belirttiğimiz sistematik içinde bu konumda bulunduğunu ayrıca belirtmek dahi gereksizdir.

Fakat bu aşamaya gelmeden önce de 'içkin' (immanent) bazı görsellik elemanları Freud'da mevcuttur. Kastrasyon kompleksinin ve 'fıkdan/yokluk' (lack) durumunun gerçekleşmesi *bakmak ve izlemekle mümkündür*¹. Daha da kuvvetli ve basit bir sözcükle ifade edersek, görmek ve görüntüdür bütün bu mekanizmayı başlatan. Görmeseydik, belki başka bir yöntemle, farkları anlayabilirdik ama gene de verili koşullarımız içinde bütün bu mekanizmayı işleten bizim için görselliktir, görüntüdür.

Bu nedenle Batı metafiziği erillik ve görsellik bağlamında biçimlenir. Bu oluşum önce *phallogocentric* yapıyı hazırlar. Bütün bir antikite kültürü bu bağlama yerleşir. Baştan beri ifade ettiğimiz patriarkal kültür de bu kavramla iç içedir. Zaman içinde görselliğin etkisi anlaşılınca kavram *phallogocentrism*

halini alır. Martin Jay özellikle Fransız düşünce sistemlerini ele alarak Batı metafiziğinin ‘ocularcentric’ (görsel odaklı) yapısını ayrıntılı bir biçimde irdelemiştir². ‘Skopik rejimler’ genel adı altında sorguladığı düşünce sistemlerinin toplamı bize görsel odaklı Batı metafiziğinin kapılarını aralar. Bu, Platon’dan başlayıp bugüne kadar uzanan derin, kalın ve büyük çizgidir. Bu çizgiyi Ivan Illich ‘optik’ tarihinden ayırmak için ‘opsis tarihi’ olarak tanımlamak istemiştir³. ‘Opsis’ antik Yunancada ‘bakış/görüş’ demektir. Illich’in yorumu ve yaklaşımı doğrudur. Bahsettiğimiz tarih bir ‘bakış’ (gaze) tarihidir. Değindiğimiz gibi, Robinson buradan hareketle konuyu *phallogocentrism* olarak adlandırmaktadır⁴.

Bu metafizik aynı zamanda modernizmin kurucu diğer kavramı olan *logocentrism* ile bütünleşir. Gerçekten de Batı metafiziğinin temelini ve taşıyıcı sütununu logocentrism oluşturur. Derrida’nın, Sassure’ü irdeleyerek vardığı yorumlarla apayrı bir konum ve potansiyel kazanan logocentrism, sözün hakimiyetidir. Bu olguyu da işin içine katarak ikinci evrede *phallogocentrism* kavramını biraz daha genişletip *phallogocentrism* şekline sokmak mümkün⁵. Bu tanımlamayla, hiç değilse şimdilik, içinde bulunduğumuz dönemde, erkek egemen bir toplumdaki gene erkek egemen ve eril bir bakışla bütünleşmiş görsel egemen bir topluma geçiş serüvenimiz irdeleniyor, daha irdelenmeye de muhtaçtır.

IV

Louise Bourgeois’ı 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından biri yapan ve Feminist sanata yepyeni katkılar getirmesine, yeni boyutlar katmasına yol açan etmenler bu kanavada aranabilir. Louise Bourgeois, Batı metafiziğinin oluşturduğu görsel bilinci bütün kapasitesiyle birlikte ama özellikle de phallogocentric dokusuyla lime lime etmiş bir sanatçıdır. Daha da ilginç olanı bunu düalist bir mantıkla gerçekleştirmesidir. Louise Bourgeois, sadece kadın veya sadece erkek imgesinden hareketle değil, bunları eşzamanlı olarak çözümlenerek ve ‘göstererek’, ikisinin de birbiri içinde eriyen ve birbirine karşıtlık içinde oluşan niteliklerini vurgulayarak kendi ‘logos’unu oluşturmuştur. Başa dönecek olursam onun aynı derecede kuvvetli, ürkütücü ve sert yapıtları

Maman (Anne) ve *Filette* (Kız Çocuğu) başlıklı eserleri birbirini tamamlar. Artık biri olmadan diğerini düşünmek olanaksızdır. Bu *Janus Fleuri* ve *Femme Couteau* (Kadın Bıçak) yapıtları için de aynı derecede geçerlidir. *Destruction of the Father* (Babanın İmhası) bütün bu arayışın doruk noktası ve özeti gibidir. Adından da anlaşılacağı üzere Louise Bourgeois babayı imha ederek *phallogocentric* dünyayı da yok etmektedir.

Bu bir bellek sorunudur. En geniş anlamda bellekle girişilmiş bir savaştır. Çünkü sürekli olarak dile getirdiğimiz üzere Louise Bourgeois, kendi geçirdiği uzun psikanaliz döneminin de katkısıyla, Batı bilinçdışını deşmekte, onu bir irin gibi akıtmakta, geriye itilmiş, susturulmuş, bastırılmış, unutturulmuş bütün kavramları (üstelik görselleştirerek) gözümüzün önüne sermektedir.

Bu Louise Bourgeois’ın hafızalarımızı deştiği anlamına geliyor. Louise Bourgeois, hiç yılmadan kendi çocukluk belleğiyle uğraşıyordu ve bunu açıklıkla dile getirmişti. Fakat bellek Louise Bourgeois’da ikili bir anlam içeriyordu. Bir kere onu açığa çıkarıyordu ve bu neredeyse asal işleviydi sanatçının. Ne var ki, bellek sadece unutulmuş olanların saklandığı, gizlendiği, biriktirildiği bir ‘yer’ değildir. Bellek unutmaya (amnesia) karşı da bir savunma alanıdır. Bir direnç alanıdır. Belleğimde yaşıyorsa bir şey daha büyük planlarda, toplumsal olarak, tarihsel olarak unutturulsa bile ayaktadır, canlıdır. Kişisel saklama alanı olarak bellek beni dirençli kılar. Kaldı ki, hatırladıklarımın yığıldığı yer de bellektir. Öyleyse sadece *unutmanın* değil, *unutmamanın* alanı da bellektir.

Louise Bourgeois bu gerçeği fark etmişti. Unutmuyordu. Belki unuttukları vardı. Mutlaka vardı unuttukları. Fakat sürekli olarak anımsıyordu. Anımsayarak bir direnç cephesi oluşturmuştu. Bu sadece Freudien manada bilinçdışımıza ittiklerimizi anımsadığımızda nevrozumuzu çözeceğimiz yolundaki önermenin uzantısı bir edim değildi. Sürekli anımsayarak sistemin bizi unutmaya zorladığı konuları bilincimizde diri tutuyordu. Yani nevroza açılan unutuş kapısını kapatıyordu Louise Bourgeois aslında. Anımsamak direnmektir doğrultusunda bir eylemdi bu. Louise Bourgeois’ı ürkütücü

bir konuma yerleştiren de buydu. Onu Freudiyen bir terimle söylersek, ‘tekinsiz’ (uncanny) kılan da diyebiliriz. Kaldı ki, Louise Bourgeois’ın ürkütücülüğü ele aldığı, irdelediği konuların tekinsizliğinden kaynaklanıyor.

V

Bu ilginç ve ince bir çizgidir. Bir yanda onun yukarıda adını andığımız büyük yapıtları var. Onları ‘tekinsiz’ addetmek zor. Onlar doğrudan doğruya irkiltici yapıtlar. Viktoryen bir ahlakın sakladığı daha da önemlisi ‘giz/lediği’ (mysterious) yani karanlık, meşum (macabre) bir hale getirdiği organ ve nesnelerin sergilenmesi tekinsizlik değildir. En ileri tabiriyle dehşet verici olabilirler. Bunlar, Rosalind Krauss’un geliştirdiği bir kavramı zorlayarak söylersek organ-logic diye tanımlayabileceğimiz bir bağlama yerleşen, *nesne-organlardı*⁶. Elbette boyutlarının büyütülmesiyle ve yüklenmiş ifadelerle tekinsiz addedilebilecek bir yanları vardı. Bu duyguyu yaratan asıl neden bağlamlarından sökülmeleiydi. Kaldı ki, gerek bu yapıtları gerekse Louise Bourgeois’ın yapıtlarında görülen diğer nesnelere tam bu bağlam ilişkisi içinde Krauss, ‘*kısmi organ/kısmen organ*’ (part-object) diye adlandırıyor⁷. Kesik bir halde bulduğumuz parmak artık bir organ değildir. Ürpertici bir nesnedir. İrkiltir bizi ve organın kendisinden kaynaklanan tekinsizliğin ötesine geçirir, o organı o hale getiren koşulun, nedenin üstünde düşünmeye itiliriz. Durumun bizde bıraktığı tedirginliği aşmanın bir aracı olarak mantığa başvururuz. Lojik bir temel içinde elimizdeki nesneyi değil ötesini gözden geçiririz. Louise Bourgeois’ın büyük ölçekli erkeklik ve kadınlık organlarının bizde yarattığı duygu da budur. O organların kendilerine ait hakikat içinde ifa/de ettiği yani hem eylediği (ifa ettiği) hem de dile getirdiği (ifade ettiği) anlam artık bütünüyle devre dışıdır. Örneğin onlarla tümleşik olan haz artık bütünüyle devre dışıdır. Organların bu nitelikleriyle yeni birer nesnedir. Bizde olan ama bizden uzak nesnelere...

Fakat tekinsizlik daha gizemli bir kavramdır. Freud bu gizi oluşturan nedenler üstünde düşünüyordu⁸. Tekinsizlik, ötesine geçmemize olanak vermeyen, doğrudan karşımızdaki nesneyle yaşadığımızı bir duygudur. Bizi gerçekten de gizemliliğe taşır. Bu doğal ve sıradan olanın getirdiği ir duygudur. Yukarıda

bahsettiğimiz ve *organ-lojik* diye nitelendirdiğimiz nesnelere sahip oldukları anıtsallıkla bizi korkutabilirler. Anıtsal olan zaten sıra dışıdır ve bazen anıtsallığın kendisi ürkütücüdür. Ama onların ‘gerçek’ olmadığını biliriz. Oysa tekinsizlik bize ait olan, gerçek olandır. Hepsinden önemlisi tekinsizliğin sıradan ve gündelik olanın içinden yaşanmasıdır. Ansızın değişen ve bizde örtük olarak yaşayan diğer duyguları tetikleyen bir durum karşısında hissederiz tekinsizliği.

Louise Bourgeois bu bağlamdaki tekinsizliğin virtüözüdür. Sürrealistler zaman zaman bu duyguyu izleyicide oluşturmuştur. Fakat o çaba çok aykırı mekanlar kurmaya ve kompozisyonlar yaratmaya bağlıdır. Örneğin Delvaux tabloları, Dali tabloları bu realiteye bağlıdır. Ne var ki, bu yapıtların hazırladığı duygular içerdikleri özgül ‘ortamlara’ bağlıdır. Ortada net bir kurgu vardır. O durum ne zaman, nerede ortaya çıkarsa ürkütücü olacaktır. Oysa Louise Bourgeois bunun çok ötesinde bir noktada durur. *Louise Bourgeois*: Dünyadan Büyük sergisinde görüldüğü gibi, gündelik hayatın sıradan objelerini bizde tedirginlik/tekinsizlik duygusu uyandıracak şekilde ortaya getirir. Anatomik parçalar, hatta Mutlu Ev isimli yapıtı bile bu çerçevede yer alır. Bunlar çağrışımlar zinciri (evocative) uyandırarak ama bazen de o zinciri kırıp bir noktaya hapsederek bizi yönlendiren yapıtlar.

Bu durum Louise Bourgeois’da daima farklı yönler açıldı. Örneğin *merdiven (ladder)* kavramı onun için başlı başına bir kültür. Ve daima bu yönde geliyordu: tedirginlik ve tekinsizlik duygusu yaratan bir mekan. Bu Hücreler (Cell) isimli dizi yapıtında da görülebilir bir yaklaşımdır. Sıradanın bu şekilde ansızın, beklenmedik bir hal içinde karşımıza çıkması yeni bir mimariyi zorunlu kılar. Zaten mesele de odur. Tedirginlik duygusunun en fazla hissedildiği ortam mimari mekanlardır. Mekanların kendisidir de denebilir buna. Louise Bourgeois de bu gerçeğin ayırdındaydı ve sürekli olarak bu duygunun üstüne gitti. Ev içleri örneğin bütün bu dile getirdiklerimizi üstüne bina ettiği bir zemin/ortam oldu.

VI

Fakat mimariyle Louise Bourgeois’ın ayrı bir ilişkisi

daha vardı. Mimariyi daima bir hafıza alanı olarak düşündü. Bu doğru bir yaklaşımdır. Hafıza nesnelere biriktirebilir, her şeyi toplayabilir kendisinde. Ama (mimari) mekan da bir hafıza alanıdır. İçine girdiğimizde onda saklı olan nesnelere görebiliriz, tanıyabiliriz. Aynı şekilde mekanlar kendilerine özgü anılar barındırır. Kendi tarihini yaşar. Kendi belleğiyle iç içedir. Louise Bourgeois mekanlar oluşturduğunda kendi belleğini kurduğu yeni mekana taşıyordu. Aynı şekilde o mekanın oluşturduğu bellekle kendisini özdeşleştiriyordu. Buna *hafızanın somutlaşması* demek mümkün. Tekinsizlik duygusunu da bu plana aktarıyordu. Böylece kurduğu denkleme yeni bir ifade olanağı ekliyordu: *hafıza tekinsizdir*. Anımsamak, evet bir direnmedir, ama anımsadığımızda o tedirginliği de yaşayacağız. Anımsamak ürperticidir.

Bu ürperticilik ve mekan ilişkisi⁹ Louise Bourgeois'da çok ilginç bir noktada somutlaşıyordu. *Femme Maison/Ev Kadını* daha doğrusu Kadın Ev isimli yapıt serisinde Louise Bourgeois en önemli 'malzemesi' olan *bedeni* mekanlaştırıyordu. Bu yapıtlar başlı başına çalışma konusudur ve sayısız incelemenin odağındadır. Fakat dikkat çekici olanı Ortaçağ'dan başlayarak devam eden *beden-makine* ilişkisini Louise Bourgeois'nın çok kısa bir yoldan *beden-mekan* ilişkisine dönüştürmesidir. Bu çok ilginç bir nokta. Çünkü, Deleuze-Guattari'nin *Anti-Oedipus*'ta belirttiği haz-makine ilişkisi bu suretle hem kırılmış hem yenilenmiş olurken Louise Bourgeois daha da ileri giderek beden-mekan ilişkisiyle beraberliğini bedeninin hafızayla olan ilişkisi *mekan/ev* üstünden kuruyordu. Ev-kadın ilişkisinin tarihlere dayanan bizatihi bellek olan gerçeğini bir an için unuttum. O zaten yerli yerinde duruyor. Louise Bourgeois yeni bir bölüm açarak mekan-hafıza ilintisini şimdi *bellek-beden-kadın* ilişkisine taşıyor. Bu tedirgin edici bir durum.

Neden denirse, cevabının *maske* kavramında yattığını öne sürebiliriz. Klasik sanat gerçeğinin *mimetik* olduğu belli. Louise Bourgeois ise mimetik ilişkiyi önce tekensizlik ilişkisine dönüştürerek kırıyor. İkincisi ve daha önemlisi, Femme Maison serisinin gösterdiği üzere, mimesisi, maskelilik (*mimicry*) ile ikame ederek aşıyor. Kafaları ikame eden yapılar, bedenle özdeşleşen yapılar artık bir mimesis değil. Olamaz da. Fakat

bunlar bir maskeleyme süreci. Ne var ki, maskeler artık birer yapı, mimari yapı: ev, bina. Bu, kadın-hafıza özdeşliğinin en uç noktası demek, eğer mimarlık-hafıza ilişkisini kabul ediyorsak.

Buradaki arar noktası şu olsa gerek: Mimesis son kertede bir gerçeklik ilişkisidir. Louise Bourgeois'nın gerçekliğin çıplak haliyle ilişkisinin olmadığı açık. Çok daha karmaşık, çetrefil, zor bağlantılar aracılığıyla yöneliyor, Louise Bourgeois gerçekliğe. Belki hiç yönelmiyor fakat onun çok daha yüksek düzeyli parametreleriyle iç içe geçiyor. Bu çizginin, onu, idealize edilmiş Platonik formlardan çok öte bir noktaya taşıdığı muhakkak.

Louise Bourgeois'nın gerçekliği asıl bu noktada başlıyor. Kesilmiş, koparılmış, ilişki ağından çıkarılmış nesnelere düzlemle 'oynaması' bu nedendir. Gene Anatomi serisini hatırlarsak bu önerme daha iyi anlaşılabilir. *Anatomi* bir gerçekliktir. Fakat Louise Bourgeois onu bir organ-loji'ye dönüştürerek tam bir maske kategorisine taşıyor. Louise Bourgeois bize gerçeğin maskelerini gösteriyor. Böylece de nasıl nesnelere düzeyinde ideal form düzenini yıkıyorsa, beden/kadın ilişkisinde de ebedi güzel mitolojisini ters yüz ediyor. Bu kendi başına o kadar önemli ve yeni bir şey değil. Louise Bourgeois'nın bu yaklaşıma getirdiği yenilik, o idealizasyon sınırlarını aşınca bedene ve kimliğe ait, bizde saklı kalan gerçekleri açığa çıkaracak bir gedik bulması. Asıl bu gedik peşindeydi Louise Bourgeois.

Bu gedik ona yapıtını bir 'performans' olarak sunma olanağını sağladı. Performans bir edimdi. Doğrudan bedenine katıldığı, bir mekanda ve bir zaman parçasında cereyan eden bir süreçti. Louise Bourgeois'nın bu yönde de bazı girişimleri oldu. Fakat onlar özgül performanslardır. Louise Bourgeois'nın asıl başarısı yapıtını performatif bir gerçeklik olarak bize sunmasıydı.

Bedenin bu ölçüde merkezini oluşturduğu bir yapıt için performatif değildir demek olanaksız. Tersine Louise Bourgeois tam bir performans gerçekleştiriyordu. Bunun bir nedeni de içinde olmadığı vakit de yapıtın merkezinde olduğunu

hissettirmemesiydi. Kaldı ki, maske kavramının geçerli olduğu bir/her düzlemde performans doğal bir edimdi. Femme Maison serisi sadece bir 'resim' (image) olarak açıklanamaz. Tersine, Louise Bourgeois, bizatihi kendisini/kadını sanatının merkezine yerleştirerek, kendisini sanata, sanatını kendisine dönüştürerek bu performativiteyi ortaya koyuyordu.

Louise Bourgeois kuşkusuz yeryüzünün en önemli sanatçılarından biriydi. Ama yapının genişliği ve özellikleri düşünülürken; Louise Bourgeois'nın bu niteliği o derecede önem taşıyor. Çok önemli olan, ebedi ölçüde önemli olan başka sanatçılar da var. Örneğin bizzat kendisi Picasso'nun önemini vurguluyordu. Louise Bourgeois'nın önemi sanatını, sanatın ötesine geçecek şekilde, insanın bilinçdışı tutanağı olarak geliştirmesiydi. Öylelikle 30 bin yıldır kültür üreten insanoğlunun ve insanlığının en derin gerçekliğini ortaya koyuyordu. Yapıtlarının, Lascaux mağarasının, antik Mısır'ın ve Yunan'ın, Ahd-i Atik'in getirdikleriyle mukayese edilmesi, ancak onlara yönelerek açıklanabilmesi bu önermenin somut kanıtıdır.

¹ Bu saptamayı Irigaray yapar. Bknz., Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. Çev., G.C.Gil. Ithaca: Cornell University Press, 1985; s. 47.

² Martin Jay, *Downcast Eyes: Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press, 1994.

³ Ivan Illich, *Guarding the Eye in the Age of Show*, http://www.davidtinapple.com/illich/2001_guarding_the_eye.PDF başlıklı sitede. 10 Temmuz, 2015.

⁴ Hillary Robinson, *Reading Art Reading Irigaray*. London: I.B. Tauris, 2006; s. 53-55.

⁵ Yagy, s. 55.

⁶ Rosalind Krauss, *Bachelors*. Massachusetts: the MIT Press, 1999; s. 55.

⁷ Yagy, s. 52.

⁸ Sigmund Freud, *The Uncanny*, The Uncanny içinde. Çev., D. McLintock. London: Penguin Classics, 2003.

⁹ Bu konuda şu iki kitapta kuşatıcı makaleler mevcuttur: Jo Collins, John Jervis, *Uncanny Modernity: Cultural Theories Modern Anxieties*. London: Palgrave, 2008; Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Massachusetts. The MIT Press, 1994.

A MEMORANDUM ON THE HUMAN UNCONSCIOUS

Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman

Louise Joséphine Bourgeois was a 20th-century artist. She embarked upon an artistic career relatively late in life and it took even longer for her to gain acceptance. Nevertheless she is regarded as one of the great names of the last century. As with many other artists of that century, she has become a leading figure whose work is recognized as having both informed and unraveled Western intellect (two processes which it is often quite difficult—even impossible—to distinguish between). In this respect is an artist who Louise Bourgeois concretized many concepts that give birth to our shared consciousness, added new dimensions to it, and confronted us with new questions by investing the unconscious elements defined by psychoanalysis with a visual existence.

While many critics ascribe these well-known facts to Louise Bourgeois life story and her many years of undergoing psychoanalysis and to the knowledge and experience that both engendered, the fact is that we need not regard such speculations as absolute truths. Louise Bourgeois is an artist whose art reveals specific forms. And so they do. And likewise may we use psychoanalysis and other critical approaches as aids in analyzing works that are, more often than not, difficult to digest. But even if we don't—even if we approach these works innocent of everything else that we suppose we know—we must still be astonished by what Louise Bourgeois achieved; and as we view them—*look at them*—we must ask ourselves new questions about our existence as a human being. That is where Louise Bourgeois's true power lies. And for that very reason, which is to say when we approach them free of any preconceptions, that we think helped Louise Bourgeois to produce her art she produced works that shock, disquiet, and oblige us to confront ourselves.

Some of her works have already acquired the status of “modern classics” and, for all of their “creepiness”, some of the better-known of them, for example *Maman* paradoxically are encountered in public spaces. The moment we realize that the title of a work seemingly depicting a spider—itsself a beast that commands a place of unique symbolic importance in the human psyche—is the familiar French word for “mother”, we are caught

up in a chain of associations or, more precisely, a whirlpool of them. Here lies the reality of the symbols that inform our unconscious: our fears, Our anxieties, our obsessions are at bottom a problem of “language”. Sometimes this language is one that we speak and the words we utter are its constituent elements. But more than that it is a visual language: we convey the inner reality instilled in us by looking and seeing and by the objects looked at and seen into our consciousness as an act of translation. Each and every symbol has a “meaning”: alas, we don't know what those meanings are and it is only through the mediation of psychoanalysis that they are “translated” for us. It is after this that we come to understand, accept, and embrace those meanings.

Dreams are one of the most important domains and gateways in this act of translation. We see dreams; but dreams confront us with images we cannot always recognize. We experience all sorts of things in our dreams and yet we may have no idea of what they are: Images which we are unable to assign names or meanings to, images which morph into nightmares, (visual) symbols which acquire meaning only after they have been translated. They reveal our realities. What psychoanalysis shows us is, in a sense, ourselves, our unknown egos, and the universe of our hidden consciousness.

Louise Bourgeois took a cut-to-the-chase approach to this “process”: She transformed a host of images that we neither saw nor encountered anywhere but in our dreams into objects and confronted us with them. In a sense, she constructed dreams for us. She transformed the symbols of our dreams into solid objects. That is the reality underlying the uneasiness we feel when viewing her works. She resurrected “pictures” that we might see only in our nightmares and pitilessly set them before us. She rewrote the legend of modern man. That's because decoding an unknown language is possible only if there is some basis for comparison: Champollion was able to decipher ancient Egyptian hieroglyphics for example because he could compare an unknown text containing them with texts that he could read; psychoanalysts interpreted dreams by having recourse to symbols from Greek myths, Mesopotamian epics, and Jewish

esotericism. Within this wealth of resources, Louise Bourgeois carved out a specific domain for herself: Without establishing any relationships with various other abstract issues, she dealt with the sexuality that informs our identity in the context of parental masculinity and femininity.

There is perhaps nothing surprising in this. The backbone of Freudian discourse after all is made up of such elements. Louise Bourgeois for her part made three contributions to that discourse. The first, as we noted at the outset, was a revelation of herself as an explicit and naked object. This was an in-depth approach, other examples of which are to be found in American culture; what Louise Bourgeois did was blend it with European culture before offering it up. The second is that she deployed all aspects of everyday life in her approach, incorporating among them even the most mundane of objects that one might never have even given a thought to before. The third—and most crucial contribution—is that she did all of this in the context of the female persona. This was a tremendously complex and difficult and also an excessively convoluted undertaking. In a single stroke, all the attendant issues of body, identity, memory, membership, and space became exposed to an artist's all-inclusive analysis: not only did Louise Bourgeois thoroughly influence feminist art, by living as long as she did she also bequeathed us an inexhaustibly rich legacy.

II

The substance of feminist art is womanhood, which, as a concept, is not—nor could be—singular. Even without having recourse to Freud's frequently-repeated “dark continent” metaphor of female adult sexuality, it must be acknowledged that womanhood is a fundamental element of the human unconscious. It is also a fact that the question of womanhood has cut across every human culture for the last 30 thousand years. And yet it fell to the last quarter of the 20th century to examine the disconnect between this fact and existing social realities. By doing so it was revealed that “woman” is actually a “social construct” and that “womanhood” is in fact a culturally-defined narrative. This new attitude in turn gave birth to new womanhood-associated identities.

Having said that, it must also be acknowledged that

Louise Bourgeois explored the realities of womanhood as they applied to her own day more often than not. Notwithstanding this, the comprehensiveness of her work is such as to presage and foresee other currents. As is mostly the case in the relationship between art and intellectual activity, Louise Bourgeois anticipated and expressed many things that would not manifest themselves until long after she produced her work. The currents, attitudes, and movements that subsequently emerged seized upon her works as ways in which to express themselves. That is the most important reason why Louise Bourgeois's work has become the subject of so many scholarly studies.

At the same time, Louise Bourgeois dealt with the realities of being a woman from as broad a perspective as might be conceptually possible. She grounded “woman” in the context of our natural acts as a constituent element of our unconscious. That is why her works are sometimes so excessively dramatic and equally so aggressive and provocative. The semantic depth with which woman(hood) was fraught and which it contained both as a constituent element and as an archetype gained even greater importance in the face of the pluralistic selfhoodism that emerged in the last quarter of the 20th century.

One reason for this is that despite all of the transformations that they may undergo, archetypes retain the “default settings” from which everything else must necessarily evolve. Nowadays this further deepens the meaning of “archetype” as an invariant term of reference. Every new instance, every new manifestation of an archetype further expands its implications as a “prototype”. Louise Bourgeois's occasionally quite caustically-expressed reactions to this reality naturally gain further importance at this point because this is where her work acquires the status of an archetype.

Another reason is that we tend to eschew archetypes nowadays: cultural “progress” draws us away from archetypal representations of womanhood. Kybele, Artemis, Venus... They were so millennia—eons even—ago. What's more in the

face of the pluralistic meaning that womanhood has acquired nowadays, any “female archetype” would seem to embody an entirely monolithic and monistic expression and is certainly regarded as doing so. What's also obvious is that the meanings of identities and symbols become increasingly more mystical and even metaphysical the more distant they become from us. This of course is true of anything and everything nowadays if it cannot be actually touched, or cannot be incorporated into everyday experience, or cannot be banalized. Above all the meaning expressed by so complex and elemental a figure as “woman” in the form of an archetypal symbol becomes even more dramatic and takes on even more mystical/metaphysical dimensions. We might construe this as its “meta-meaning”. Nothing could be more natural than this. “Woman” is something which was there at “Day One” and which has survived to the present. And yet in its capacity as an archetype, “woman” has become an unknown.

At this point the curtain goes up on another scene. While womanhood engenders meta-meanings by virtue both of its ancientness and of its visuality—especially its visuality, it retains those qualities in its core despite all of the conceptual changes that it has undergone. The difference between “today's” women and the “iconic” and “typical” women of the past is that the former (ie today's women) still shelter the “unknown” woman in their identity/consciousness notwithstanding everything that has gone before. The reality of this is known even if the details are not and that makes the situation all the more frightening. When today's woman establishes relationships with those of the past, she also further enhances the dramatic aspects of the archetypal.

III

The feelings that we have for those who resemble us and whose roots we share are well-known. These feelings are grounded in patriarchy inasmuch as the “father” is universally acknowledged as the “founder”. Though it may seem a bit of a stretch, one could say that each of the unconsciously-held and prehistorically-rooted figures that lay in the subconscious of modern female identity have turned into a patriarchal figure.

This notion is of course metaphorical but even so, it harbors an interesting dichotomy. With the passage of time, every matriarchal figure of the past erects a universal unconscious by virtue of its patriarchal attributes as a founder.

The metaphor that we have emphasized in the positioning of womanhood is only one of many elements. Direct reference may also be made to the father figure as well. The father is a much more interesting figure not just for women but for men too. First and foremost the father is a “constitutive outside” (to use a Derridaist concept). That is, female identity emerges despite the father but by virtue of the father. The counterpart of the mother figure which, for a man becomes tragic in the Oedipal sense, for a woman is the father figure. Such an oversimplification however is inadequate. The role that the father plays in the female unconscious, the position that he holds, and the meaning that he implies are all much more complex at both the real and the symbolic level.

As a patriarchal figure, the father also defines the categorical unconscious as a phallic symbol. This transcends any woman's personal acknowledgement. The “patriarchal order” that is so often debated in Feminist literature is synonymous with “phallic order”. It is centered around the cult of the “founding father” and so too is the female point of view. All the propositions of Freudian theory are elucidatory, legitimizing, and methodical interpretations of the very same system.

The Western mind however accepts those propositions only in terms of ancient Greek, Middle Eastern, and Anatolian mythologies. Even Freud's ingenious attempts at “reading” and “resolution” ultimately took their shape around the “phallus”. This “phallus”, which is the wellspring of propositions which Freud—in his own mind quite justifiably and appropriately—intricately wove and knitted together, is not restricted to itself. For one thing, it quickly opens to the “castration complex” among males; among females it implies itself with a “lack”, the lack of the phallus that drives “penis envy”. According to Freud's (now quite controversial) conjecture, what defines

“woman” is the phallus that she does not—cannot—have. Female neuroses, fetishes, and more all springs from this “lack”, which also defines woman’s ineluctable nature.

This Freudian theory confronts us as a schema of visualization decked out with all of these elements. The *ne-plus-ultra* of visuality in psychoanalysis is voyeurism. A highly complex mechanism, voyeurism takes Freud’s castration complex and displacement theory as its starting point from which it expands into quite a broad domain. Everywhere within this mechanism woman is “that which is looked at / watched / observed”. But observing is not quite so simple and ordinary a concept. To see how far it can go in Western social theory for example one need only consider the “Panopticon” theory. Observation is the fundamental, constituent element of repression and that is because it is intimately linked with “keeping under surveillance”. It hardly seems necessary to point out that this is the position into which women are systematically put.

Before arriving at this stage however, there are a number of “immanent” visual elements in Freud. The manifestation of both the castration complex and of a condition of being “lacking” may occur through *looking and watching*.¹ To state this even more forcefully and straightforwardly, the act of seeing and the thing seen are what set this entire mechanism into motion. It’s true that having not seen something, we might possibly notice it in some other way but things being what they are, the driving elements of this entire mechanism are visuality and image.

This is why Western metaphysics has been shaped in the context of masculinity and visuality. Its starting point is the formation of a phallogocentric structure. An entire culture of antiquity settles into this context. The patriarchal culture that we have been referring to since the beginning of this essay is also intimately associated with this concept. When the impact of visuality eventually becomes apparent the concept turns into *phallogocentrism*. Martin Jay, in his discussion of French intellectual systems, undertakes a detailed examination of

the *ocularcentric* nature of Western metaphysics². The clutch of intellectual systems that he interrogates under the general heading of “scopic regimes”, gives us a glimpse inside the doors to visually-oriented Western metaphysics. This is a deep, broad, and immense river that begins with Plato and extends as far as the present day. To differentiate between it and that of the history of optics, Ivan Illich proposed the term “historical opsis”³. *Opsis* is the Greek word for spectacle in the theater and performance and in that respect, Illich’s proposal is on the mark because the history of which we speak is the history of gaze. This is what Robinson refers to as “*phallogocentrism*”⁴.

This particular metaphysic is consistent with *logocentrism*, another constituent concept of modernism. Indeed logocentrism is both the foundation and one of the pillars of Western metaphysics in general. Logocentrism, which gained brand-new status and potential through the interpretations that Derrida arrived at in his response to Sussure’s thesis, recognizes the overriding importance of the *logos*—“the word”. Adding this to the mix as well, one could even expand Robinson’s phallogocentrism a bit more and come up with *phallogocentrism*⁵. Having done so, we thus, if only for the time being, consider at length the adventure of our current transition from a male-dominated society to a visual-dominated society in which a male-dominated and masculine gaze is no less intrinsic. It could do with a lot more consideration.

IV

The attributes that rank Louise Bourgeois among the most important of the 20th century’s artists and resulted in her making brand-new contributions and adding new dimensions to Feminist art may be sought within the grid laid out so far. Louise Bourgeois is an artist who shredded the visual consciousness spawned by Western metaphysics in all of its aspects but especially in terms of its phallogocentrism. What is even more interesting is that she did this with a dualistic logic. Louise Bourgeois created her own “logo” not by taking exclusively female or male images as her starting-points but rather by simultaneously decoding and “displaying” them and by emphasizing the attributes that embraced both and brought

them into opposition. Returning to the first part of this essay, two of her works—*Maman and Fillette*—both of which are equally powerful, frightening, and harsh, complement each other so much so that it has become impossible now to think of one without being reminded of the other. This is true also of two other works—*Janus Fleuri* and *Femme Couteau*. *Destruction of the Father* may be seen as the culmination and summing-up of this line of exploration. By destroying the father, Louise Bourgeois was also destroying the phallogocentric world as well.

This is a problem of memory. It is a war on memory in the broadest sense. That is because, as we have been saying constantly, Louise Bourgeois probes the Western unconscious using experiences that she picked up during the prolonged psychoanalysis that she underwent. Having inserted her probe, she releases the purulence inside and graphically exposes for us all of the silenced, suppressed, repressed concepts that lay within.

This in turn implies that Louise Bourgeois is probing our own memories. Louise Bourgeois indefatigably confronted her own childhood memories and always made it clear that she was doing so. However memory in Louise Bourgeois’s work has a double meaning. On the one hand she exposed it, relentlessly and almost as if that were her essential function as an artist. But memory is not just a “place” in which forgotten things are to be stored, concealed, accumulated: Memory is also a defense zone in the battle against amnesia. It is a zone of resistance. If something lives in my memory it also survives and is alive even though it has been socially or historically forgotten or suppressed. As a personal zone of safekeeping, memory makes me more resilient. Finally memory is also where the things that I remember are heaped up: That being so, memory is not just the zone of *forgetting* but also the zone of *not forgetting*.

That is the truth that Louise Bourgeois spotted. She did not forget. There may have been things that she forgot: There were *certainly* things that she did forget. But she constantly sought to recall them and by doing so she created

a line of resistance for herself. This was no mere extension of the Freudian proposition that by recalling things that we have repressed in our unconscious we will be able to deal with our neuroses: Through constant recollection we keep alive in our consciousness things that The System might force us to forget. In other words, Louise Bourgeois was actually slamming the door on the obliviousness that leads to neurosis. These are actions in line with the tenet that “Recollection is Resistance”. They are also what put Louise Bourgeois in such a disquieting place for us. It is what makes her *uncanny*, to use another Freudian term. Ultimately the most disquieting thing about Louise Bourgeois is the uncanniness of the subjects that she deals with and explores.

V

This is an interesting and subtle line of thought. For one thing, there are the large-scale Louise Bourgeois works that we referred to above. It seems hard to call them “uncanny”: They’re out-and-out alarming. There’s nothing “uncanny” about displaying body parts and objects which the Victorian mind would prefer be kept private and which, more importantly, the same mentality rendered mysterious and/or macabre. In the most extreme form, this is gruesomeness. These are *object-organs* and they occupy a context that we may define as a perhaps forced expansion of the *organ-logic* concept developed by Rosalind Krauss⁶. Of course these works are certainly uncanny in some ways: Their colossal dimensions and the meanings with which they are fraught for example; but the thing about them that really inspires feelings of uncanniness is their decontextualization. Moreover there are other objects appearing in both these and other Louise Bourgeois works which have exactly the same decontextualized relationship and which Kraus calls *part-objects*⁷. A severed finger that we happen upon is no longer an “organ” but it is disturbing for all that. It alarms us, takes us beyond the uncanniness of the body-part itself, and forces us to think about how and why an organ was reduced to this state. In order to overcome the unease that this inspires in ourselves we have recourse to logic, by means of which we consider not the object before us but rather what lies behind/beyond it. These are exactly the same sentiments that

Louise Bourgeois' oversized male and female organs provoke in us. All the real-world actions/expressions of those organs have ceased to have any meaning; likewise has any *pleasure* that may once have been inherent in them ceased to exist. In this condition, the organs have become something else: once parts of our body, they are now just body-parts.

Uncanniness on the other hand is a more enigmatic concept and it was the things that prompted the enigma that Freud pondered⁸. Uncanniness is a feeling that I experience when I'm directly confronted by an object that does not allow me to get past it. Something that is uncanny confronts us with an enigma. It is a feeling inspired by something that should be otherwise completely natural and ordinary. The *organologic* objects referred to above may cow us by virtue of their monumentality: Monuments after all are extraordinary things and sometimes monumentality itself is disturbing. However we know that these aren't "real". Uncanny things by contrast are things that ought to belong to us, that ought to be real. Most important of all, uncanniness is experienced when confronted by things that are ordinary and everyday. We become aware of uncanniness when we encounter a situation that unexpectedly changes and triggers in us other feelings that are implicit within ourselves.

In this respect then, Louise Bourgeois is a virtuoso of the uncanny. Surrealists from time to time inspire such feelings in their viewers but their efforts depend on creating unconventional settings and quirky compositions: think of the paintings of Paul Delvaux and Salvatore Dali for example. However the sentiments that such works inspire are tied up in the specific "environments" that they contain: The overall construct is quite palpably a fiction. Such a situation would indeed be frightening whenever and wherever it were to occur. Louise Bourgeois however went far beyond this point. In this "Louise Bourgeois: Larger Than Life" exhibition, ordinary objects of everyday life come together in ways that inspire feelings of unease/uncanniness: The bits of anatomy for example and even the work called *Happy Home*. While these works evoke chains of association, sometimes they break those

chains, sending us off somewhere else and trapping us there instead.

In Louise Bourgeois's work this situation always leads off in different directions. (An example is the *ladder*, which for her was virtually a cult object.) But whatever the direction, the destination was always a setting that created feelings of unease and uncanniness. This approach is also apparent in the series of works that the artist called *Cells*. Such sudden manifestations of ordinary objects in unexpected states make a new sort of architecture obligatory. That of course is the problem: architectural spaces are the ones in which feelings of uneasiness are most likely to be experienced. Spaces themselves may be said to be uncanny. Louise Bourgeois was certainly aware of that and she constantly sought to incite this feeling. In the house interiors she created for example we find a basis/setting for everything that we have said so far.

VI

But there was another relationship that Louise Bourgeois had with architecture, which she always conceived of as being a domain of memory and was quite right to do so. Memory has the ability to accumulate objects, to gather up and retain anything within itself. Likewise (architectural) space is also a domain of memory and when we enter one we can see and may recognize the objects concealed within it. Spaces in the same way harbor unique remembrances of their own, experience their own histories, are teeming with their own memories. When Louise Bourgeois created and constructed spaces she invested them with her own memory while also identifying herself with the memory which the space itself gave birth to. One could call this *materialization of memory*. Thus to the equation that she formulated she added a new opportunity for expression: *memory is uncanny*. Recollection is indeed Resistance. But when we recollect we may also re-experience disquiet. Recollection therefore is disturbing.

One manifestation of this relationship between space and uncanniness⁹ in Louise Bourgeois's art is especially interesting. In a series of works that she called *Femme Maison*

(which doesn't mean "housewife" at all but rather something akin to "female house"), Louise Bourgeois spatialized her most important "material", which is to say *body*. Already the subject of countless studies, these works merit a lengthy treatise of their own. What is particularly salient about them is the shortcut that Louise Bourgeois discovered to transform the *body-machine* relationship, which has been around at least since the Middle Ages, into a body-space relationship. This is a very interesting point because not only was the pleasure-machine relationship that Deleuze and Guattari analyze in *Anti-Oedipus* thus simultaneously broken and restored, Louise Bourgeois also went even further and erected the body-space relationship on the basis of space/house. Let us momentarily forget the age-old fact that the house-woman relationship is memory itself, which is and always will remain a given, Louise Bourgeois opened a new chapter by turning the space-memory correlation into a *memory-body-woman* relationship. This is disturbing.

If one were to ask *why* it is disturbing, we could say that the answer lies in the concept of *mask*. It's obvious that the reality of classical art was *mimetic*. Louise Bourgeois for her part broke this mimetic relationship by first transforming it into an "uncanniness relationship". Next—and more importantly—she overcame mimesis by replacing it with mimicry, as the *Femme Maison* series shows with its buildings that substitute for heads and supplant torsos. This is no longer mimesis. Nor could it be. But it is a process of mimicry in which each mask has become a structure—a work of architecture: a house or a building. Assuming that we accept the architecture-memory relationship, this then is the *ne plus ultra* of the woman-memory identity.

The crux of the matter must be this: mimesis ultimately involves a relationship with reality. Louise Bourgeois clearly had nothing to do with reality in its barest form: Instead she turned to it through linkages that are much more complex, complicated, and challenging. Or perhaps she didn't turn to it at all and instead merged with reality at much higher levels.

It's certainly true that this line of approach carried her to a point far beyond idealized Platonic forms.

It is at that point that Louise Bourgeois's reality actually begins. That is why she "played" on a field of severed, disconnected, disassociated objects. This premise may be better understood if we recall the artist's *Anatomy* series. Anatomy is a form of reality but Louise Bourgeois forced it into the category of mimicry by transforming it into "organology". Louise Bourgeois shows us Reality's masks. Thus just as she demolished the order of ideal form at the object level, she also upended the myth of eternal beauty in the body/woman relationship. In and of itself this was not so important or even new a thing: Louise Bourgeois's novel contribution to this approach was, having broken through the constraints of idealization, her discovery of a breach through which the body- and identity-related realities hidden to us could be exposed. What Louise Bourgeois was really always looking for was that breach.

The same breach also provided her with opportunities to present her works as "performances". Performance is an action: a process in which one's body is directly involved and which transpires within a unitary interval of time and space. Louise Bourgeois did indeed venture now and then into the domain of performance art but the performances were always specific to something else. Her real success on this front was to present us with a work as a performative reality.

It is impossible to say that any work which centers on body to such a degree as hers did is not performative. On the contrary, a performance was exactly what Louise Bourgeois was pulling off. One reason for this is that she could make one feel that she was at the center of a work even when she was not actually there. Moreover performance is a natural act on each and every level in which the concept of mimicry is involved. We cannot explain away *Femme Maison* simply as "a series of images". On the contrary, by placing the female persona/herself personally at the center of her art this artist revealed this performativity by transforming herself into art and art into herself.

Louise Bourgeois was certainly not alone among the most important artists that ever lived: There are many others, artists whose significance is eternal. Louise Bourgeois herself cited the importance of Picasso for example. Louise Bourgeois's significance lies in her ability to turn art into a *memorandum on the human unconscious* in such a way that it transcends art. In this way she revealed the deepest reality of the sons and daughters of humankind who have been producing culture for 30 thousand years. The fact that her works have been deemed to be capable of interpretation only by comparing them with the prehistoric art of the Lascaux caverns and with the art of ancient Egypt and Greece and Old Testament is convincing enough evidence of that assertion.

¹This point is made by Irigaray. See Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans G. C. Gil (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 47.

²Martin Jay, *Downcast Eyes: Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1994).

³Ivan Illich, "Guarding the Eye in the Age of Show" (www.davidtinapple.com/illich/2001_guarding_the_eye.PDF) 10 July 2015.

⁴Hillary Robinson, *Reading Art*, Reading Irigaray (London: I. B. Tauris, 2006), 53-55.

⁵Robinson, 55.

⁶Rosalind Krauss, *Bachelors* (Cambridge: MIT Press, 1999), 55.

⁷Krauss, 52.

⁸Sigmund Freud, "The Uncanny", *The Uncanny*, trans D. McLintock (London: Penguin Classics, 2003).

⁹Comprehensive treatments of this subject may be found in Jo Collins & John Jervis, *Uncanny Modernity: Cultural Theories Modern Anxieties* (London: Palgrave, 2008) and in Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: MIT Press, 1994).

Louise Bourgeois’ın çalışmalarıyla ilk kez karşılaşmam dostum Daryl Harnisch aracılığıyla olmuştur, 1979 yılıydı, Madison Avenue’daki Xavier Fourcade Galerisi, 1950’li yılların büyük isimleri ile birlikte duvara dayalı büyük ahşap bir heykeli, Partial Recall’u (Kısmen Anımsama) sergiliyordu. Sergide adeta bir duygu patlaması yaşanıyordu. İnsan boyutlarına yakın boyutlarda yontulmuş ve bir eksen üzerinde bir araya getirilmiş ahşap parçalarından yapılmış, görünüşü son derece mütevazi olan ancak pek de dengede durmayan otuz seneden daha eski bu heykeller fark edilmek için haykırıyor gibiydiler adeta. Heykellere yaratıcılarının duygularını yükleyecek olsam, burada heykellere atfedilen rol gün gibi aşıkardı. Ahşaptan yapılmış, duygular hatta kırgınlıklarla yüklü, ilgi bekleyen varlıklar.

Xavier Fourcade Galerisi dönemin sanat camiasının önemli mekanlarından biriydi. Orası Willem de Kooning, John Chamberlain, Joan Mitchell’in galerisiydi. Öte yandan , Louise Bourgeois ve Xavier Fourcade’ın New York’ta yaşayan iki Fransız göçmen olma durumu, ki kuşkusuz ikisinin birbirine yakınlaşmasına da neden olacaktı bu durum, sanatçıyı bir nevi gettoda tutmaya katkı sağlıyordu.

Daryl Harnisch o dönem, galerisi 57. Cadde’de Maeght-Lelong’a komşu olan Sidney Janis ile çalışıyordu. Kendisi gibi haftada bir gün Louise Bourgeois ile çalışan ve onunla ilk buluşmayı ayarlayan, Jerry Gorovoy adında genç bir asistanı vardı. Kısa bir süre sonra, New York galerisi yönetiminde yaşanan değişiklikler sonrası, bir önceki yöneticinin yerine geçmesi için Daryl’e başvurduğum; Daryl’in ardından Jerry geldi. Louise ile olan ilişki de doğal olarak daha yakın bir ilişkiye dönüştü. O aralar Deborah Wye, MoMA için açılışı 1982 yılında yapılacak bir retrospektif hazırlıyordu, bu saygın kuruluştaki ilk defa bir kadının retrospektif sergisi yapılıyordu. Sadece ABD sınırları içinde kalsa da, sergi gerçek bir keşif olmuştur. Louise Bourgeois New York’ta artık Robert Miller Galerisi tarafından temsil ediliyordu, gerçek bir dönüm noktası olmasına rağmen sanatçı Paris’te hiç sergi açmadı. Ünü New York’ta pekişmeye başlarken, zaten 70 yaşında olan sanatçı kendi vatanında da birazcık dahi olsa tanınmıyor olmayı gönülden arzu ediyordu.

Böylece ivedilikle karar verildi. Her döneme ait belli başlı eserler temin edilebilir durumda olduklarından ve Parislilere otuz yıllık çalışmaları kapsayan eksiksiz bir bakış sunmayı arzu ettiğimizden, serginin mini bir retrospektif biçiminde olması kararlaştırıldı. Sergi Paris’te Galeri Maeght-Lelong’da 1985 yılının Şubat ayında açıldı, ardından da Zürih’e taşındı. Tepkilere bakıldığında ise büyük bir kayıtsızlık vardı. Basından bir kısım, Geneviève Breerette, Pierre Cabanne, France Huser, Philippe Dagen, Elisabeth Lebovici, sanatçının gerçek çalışmalarından bahsetmek yerine onun sözde aşırılığına vurgu yapıyordu. Netice, sıfır satış.

Ocak 2008, Londra’da Tate Modern’deki sergi ziyareti. Müze katalog ile beraber bir de küçük broşür basmıştı. Broşür serginin her salonuna tek tek yer veriyordu. *Cellule Choisy* (Choisy Hücresi) ve *Femme Maison* (Ev Kadını) adını taşıyan ilk resimlerin bulunduğu ilk salona atıfta bulunan metinde, femme maison ifadesi İngilizce “ev kadını” (housewife) olarak çevrilmişti. Bunu okurken Louise’in suratını hayal edebiliyorum! *Housewife*, ümitsiz olsun ya da olmasın, neticede *ev kadını* demektir. (Birkaç yıl önce Seul’de, sanat eserleri ile dolu güzel bir evde yaşayan son derece zarif bir hanım ile tanışmıştım, neredeyse mükemmel olan Fransızcası ile zengin kocasının devlet işlerini sıraladıktan sonra ekleyivermişti: “Ben de temizlikçiyim”. Bu söz, karşı konulmaz komik bir etki yaratmıştı, aslında ev kadını demek istiyordu). Louise Bourgeois’ı ve çalışmalarını ele alan, en az yirmi beş yıllık ziyaret ve söyleşiden kalan anılara yer veren bu seçkiye Femme Maison başlığını koymaya iten de bu oldu. Brooklyn’deki atölyesi ve Chelsea’deki ev, genel çerçeveyi, hatta çoğu zaman malzemeyi oluşturuyorsa da okuyucunun Louise Bourgeois gibi bir Femme Maison’un tam anlamıyla bir ev kadını olmadığını hissedeceğini umuyorum.

Gaston Bachelard, “Ev beden ve ruhtur” der. Zamanın ve uzayın uçsuz bucaksızlığına gelişi güzel atıldığımızdan, yönümüzü bulmak için bazı belli başlı yapılara başvururuz. Ev, özellikle de içinde büyümüş olduğumuz ev, düşüncelerimizin, anılarımızın ve hayallerimizin temel bütünleşme esaslarından biridir. Ev belleğimizin ilk tiyatro sahnesidir. Mahzen,

LOUISE BOURGEOIS KADIN EV

Jean Frémon

merdiven, oda, tavan arası, gömme dolap, pencere, tüm bunlar bilinçaltından mantığa doğru arzularımız ve saplantılarımızın biçimlendiği ve sabitlendiği şekillerdir.

Alan algımızın ayarı olarak ev de tıpkı ağaç gibi dikey bir varlık olarak algılanır, yukarı doğru dirilmektedir, onu yukarıdan aşağı olduğu gibi aşağıdan da yukarı dolanırız. Zaman algımızın ayarı olarak ele aldığımızda ise, en eski anımızı genellikle bir ev ile bağdaştırırız. Bir yaşam süresince taşınmalar hiçbir zaman için yok olmayan referanslardır. Bodrum katın kasvetli korkusundan çatı katının sihirli gizemine her türlü duygu mevcuttur ve hatta bundan böyle dünyayı da bu temel prizmadan görmeye başlarız.

Bir zamanlar ki çocukluk halimiz, eşyaların orantılarının bugünkü orantılarından çok daha farklı olduğu o zamanı anımsamaktadır: Masaların göz seviyesinden daha yüksekte olduğu, merdivenlerin gökyüzüne kadar uzandığı, yatakların gemi, odaların devasa, anne-babaların odalarının ise surlarla dolu olduğu zamanlar. Çocuğun kendini güvende, korunduğunu hissettiği tanıdık, aşına bir köşesi vardır her zaman için.

Ev teması altmış yıldan fazla bir süredir Louise Bourgeois'ın çalışmalarında yer almaktadır. *Femme Maison* sanatçının ilk resimlerin birçoğunun da adıdır (1946-1947). Bu resimlerde ayakta duran bir bedende gövde ve kafa, ya da sadece kafa yerine ev vardır. Bu resimler, sürrealist etkinin henüz çok güçlü olduğu bir dönemde, özellikle savaş esnasında Louise Bourgeois'ın bir araya gelmekten keyif aldığı çok sayıda sanatçının sığınmış olduğu New York'ta yapılmış olsalar da, bana göre Sürrealizmden ibaret değiller. Kadın ve ev burada tek bir varlık oluşturma bakımından zıt özellikleri nedeniyle bir araya getirilmemiştir. Bir imge içerisindeki kadın ve evin tesadüf etmesi, teşrih masası üzerinde dikiş makinesi ile bir şemsiyenin tesadüf etmesi değildir. Bu imgelere, Louise Bourgeois'ın biçim vermeyi deneme takıntısı haricinde ille de bir köken bulmak gerekiyorsa, o zaman kocası Robert Goldwater'ın uzmanlık alanına girdiğinden ilkel sanat, büyüdü düşünme ve antik heykeltıraşlık gibi Louise Bourgeois'ın daha aşına olduğu alanlara bakmak gerekir.

Her zaman olduğu gibi, Louise Bourgeois'ın güçlü imgeleri belirsiz ve çelişkilidir. Bu kadın onu boğmaya başlayan evde mahpus mudur yoksa buradan kurtulmaya mı çalışmaktadır ya da aksine güvenli bir limana mı sığınmaktadır? Sabit görüntünün sihri: Bir hareket içerse de hangisi olduğunu söylemek güçtür. Tabii kaçınılmaz olarak evinin içinde yarı yarıya sıkışmış ilgi uyandıran bu küçük kişi hakkında sorular sormaya başlarız. Cevabı olmayan sorular, varsayımlar... Louise Bourgeois şimdiden sizleri alıp götürmek istediği yere götürmüştür: Size kendisinden bahsetmektedir ama aynı zamanda sizi sizin de bir parçası olduğunuz varsayımlarda bulunmayaiter. Marie-Laure Bernadackonuya açıklık getirmeye çalışır: *Femme maison: mimari ile bedenın karışımı*, organize olanın içindeki organik, eğilmezin içindeki bükülür, biçimselin içindeki biçimsiz, güven verenin içindeki kaygılandırandır.

1947 yılında, *He Disappeared into Complete Silence* (Tam bir Sessizliğe Gömüldü) başlığı ile yayımlanan gravür dizisinde, son derece yalın, saf çizimin soyutlamaya doğru meylettği çok dar evler yer alır. Evlerden bazıları son derece yüksek kazıklara dikilmiş olduklarından orantısız, dengesiz ve savunmasız dururlar. Yapıları aynı yıllarda New York'taki evin çatısındaki ahşap karakterlerin yapısını andırır. Otuz yıl sonra, 1978 yılında, aynı tema basit bir düzlüğü taşıyan yarım yamalak paralel çelik yüksek yapılardan oluşan *Empty Houses* (Boş Evler) veya *Maisons Fragiles*'de (Narin Evler) yeniden kullanılır. Bu biri diğerinden daha uzun olan iki heykel, 1985 yılında Paris'teki Galeri Lelong sergisinde girişte yer alıyordu. Heykellere yaklaşmak, barındırdıkları gücü hissedebilmek için yanlarında boy ölçmek gerekiyor. Sizden daha uzun olsalar da koruyucu değiller, hatta kırılğan ve dengesiz görüntülerinden dolayı korkutucu bile değiller. Bu heykeller birer psikodrama: Kelimelere başvurmadan size açık ya da kapalı alan, kırılğan ve sağlam, yukarı ve aşağı hakkında bildiğiniz, korktuğunuz, arzu ettiğiniz her şeyi itiraf ettiriyorlar. Buyurun işte, izleyici bir kez daha soruya maruz kalıyor.

Aslında heykele sadece bakmakla kalmayız. Onun işgal ettiği alan, yoğunluğu, şeffaflığı ya da saydam olmayışı, orantıları, yerden yükseliş, yayılma veya asılma biçimi

izleyicisine fiziksel bir ilişki dayatıyor. Louise Bourgeois bunu en iyi bilen kişi... Onun çalışması aslında tam da bundan ibaret, Louise Bourgeois heykel yapmaktan çok, ona bakan, seyreden ile arasında deyim yerindeyse iplerini kendi oynattığı bir ilişki yaratıyor. Louise Bourgeois ile, heykel artık bir nesne değil, bir eylemdir. Sanatçı sizin sinirlerinizle oynuyor.

Gaston Bachelard psikologların çocuklardan çoğunlukla özenip bezenerek ev resmi yapmalarını istediklerini belirtir. Dengesiz, kaygılı olan çocuk, temeli olmayan yüksek ve dar bir ev resmi çizmeye meyledecektir. Dengeli ve rahat olan çocuk ise dengeli bir zemine sağlam bir şekilde yerleştirilmiş simetrik bir ev çizecektir. Ev resmi tıpkı ağaç resmi gibi semptomları ortaya çıkaran bir testtir.

Günler birbirine benzemez: 1983 yılında Louise Bourgeois, sizleri eseri ile çağrı yaptığı barışa, çizgilerinin yaydığı beyaz ve minimal saflığa daha da iyi çekebilme istercesine beyaz mermer üzerine sağlam, cephesi hafif içbükey olan alçak ve geniş bir ev yontmaktadır (*Curved House*) (Kavisli Ev). Brooklyn'deki atölyede adeta ışık bulutu içinde bir hayalet gibi, pencerenin önüne bir iskemle üzerine yerleştirilmiş o son derece sade heykeli hatırlıyorum. Bu şüphesiz Connecticut'ta, Easton'daki eve ait bir anı. 1947 tarihli bir çizim de bu eve yer veriyor. Son derece basit bir resim, sadece bir çizgi. Çatısında bacası olan basık ve uzun bir ev. Kapının eşiğinde bir kadın durmaktadır, üç pencere arkasında bir adam ve iki çocuğun yüzleri görünmektedir. Herkes gülümsemektedir. Bu evi ve içinde yaşayanların gülümsemesini 1950'li yıllarda çekilmiş birçok fotoğrafta görmek mümkün. O fotoğraflardan birinde, Louise üç oğlu ile poz vermektedir, yaz ayıdır, oğlanların üstü çıplaktır, kocası biraz daha uzaklarında bir arkadaşı ile sohbet halindedir; evin duvarına karşı ahşaptan yapılmış insan heykelleri yerleştirilmiştir, burada kişiler ile heykeller arasındaki benzerliği görmemek mümkün değil, sanki heykeller aile fotosuna dahil olmak için oraya kendiliğinden gelmişlerdir.

Body and Soul (Beden ve Ruh). Kırılğan ya da sağlam, boş ya da dolu, ev beden ve ruhtur. Bünyesinde bir tarih barındırır, o evde bir hikaye yaşanmaktadır aslında. Hem beden hem ruh,

hem madde hem tin olmak, işte heykelin olmak istediği de tam budur, başaramaz ise, heykel bir kırıktan bile daha anlamsız oluverir.

1991 yılı, Brooklyn Atölyesi, pencerenin önünde bir masaya yerleştirilmiş büyük eski bir evin alçıdan maketi ilgimi uyandırıyor. Alışılmadık bir gerçekçiliğe sahip işçiliğin yalnlığı beni şaşırtıyor. Ne bir soyutlama ne de biçimcilik, bir mimari maketten bile daha net ve kesin.

“Ailemin Choisy'deki evi, akıldan yaptım ve tabii fotoğraflardan da yararlandım, ama burada pek de iyi hatırlamadığım bir alan var, diye anlatıyor ikinci kattaki terası işaret ederek. Simetrik değil. Kontrol etmek lazım, Paris'e gittiğinizde oraya gidip bakabilir misiniz, resim çekin, tam olarak nasıl olduğunu mutlaka kontrol etmeliyim.” (Louise Bourgeois 1990 yılındaki Lyon ve Barselona retropektifi açılışının ardından bir daha Avrupa'ya gitmedi.) Paris'e gittiğimde, Choisy'e gittim, Louise bana adresi vermişti, 4 avenue de Villeneuve-Saint-Georges, ama büyük bir hayal kırıklığı ile karşılaştım, ev artık orada değildi, bina yıkılmış ve yerine Paul Eluard adı verilen bir tiyatro binası inşa edilmişti. Louise Bourgeois kafasına bir şey koydu mu, onu mutlaka yapardı. O dönemde, o aralar New York'ta yaşayan Makhi Xeankis kendisini sık sık ziyaret ederdi. Louise Choisy'deki o evi bulması için Makhi'yi de oralara yollamıştı. Makhi evden kalanların resimlerini çekmişti: Bir parça bahçe, hayatta kalmayı başarmış birkaç ağaç, Makhi resimleri Louise'e yolladı, sonra da kendisine durumu anlatmak için telefon etti. Makhi Louise'in tek kelime etmediğini anlatır. Birkaç hafta sonra, New York'a dönüşünde, yeniden evin maketi önündeyken, durum değerlendirmesi yaptım ve safça şöyle dedim: “Eviniz bu haliyle çok güzel, anılar gerçeklerden daha önemlidir, sizin hatırladığımız ev asıl sizin eviniz.” Sinirlenir: “Siz hiçbir şeyi anlamamışsınız, ev aşağı yukarı aynı olmamalı, tam tamına aynı olmalı”.

Bununla beraber, tam tamına aynı olsa da olmasa da, Choisy'deki evin maketi o haliyle kaldı. Beyaz mermerden yeniden yapılan ev, tepesinde bir giyotinin satırı bir kafesin

arkasında yerleşik. Bugünün satırı geçmişi uzaklaştırıyor. Londra'daki serginin açılışı *Choisy Hücresi* ile yapıldı.

Roof Song (Dam Şarkısı) adı verilen 1947 tarihli bir resim bir evin çatısında, uzun saçları rüzgarda yüzünün iki yanından savrulmuş, kocaman gülümseyişi ile bir kadını resmediyor. Bu şarkı aslında mutluluğun melodisini andırıyor. Tablonun sağında oyun için bir tür tırmanma sırtığı, Louise Bourgeois'ın 1947-1950 yılları arasında Doğu 18. Cadde'deki evinin çatısında yaptığı insan çizimlerine ve ahşap heykellerine benziyor.

Çatı özgürlüğe kaçıştır. Boyanmış gökyüzü karmaşık duygularla çalkalanıyor gibi, çatının kenarında tehlikeli bir biçimde gezinen ve her an düşme riski yaşayan coşkulu kişinin fevranını yansıtıyor (bir otoportre mi?).

1986 yılında 20. Cadde'deki evinin asma katında, çok sayıda eski heykelin depolandığı ve Louise'in ağırlıklı olarak ahşap çalıştığı geniş odadaydık, bana şöyle dedi: "Siz benim mahzenimi bilmiyorsunuz, gelin mahzenimi görelim". Karanlık bir merdivenden bir kat aşağıya indik ve kendimizi, kazanın bulunduğu ve Louise'in temizlenmesi için bazı kolları oynatmak üzere hemen o kazana yöneldiği büyük bir odada bulduk. Çakıllarla dolu bir kovaya su akıyordu.

Bu odayı gerçekten eşsiz yapan zeminiydi. Zemin, yüzyıllar boyunca bir nehir ya da bir okyanustan yuvarlanarak gelmiş gibi duran büyük yuvarlak çakıl taşları ile döşenmişti: taşlar parlak ve nemliydi. Büyük tümseklerden dolayı yürümek kolay değildi, sanki bir yeraltı mağarasındaydık. Ama bundan da önemlisi, kendimi Louise Bourgeois'ın heykellerinden birinin üzerinde yürüyormuş gibi hissediyordum, hani şu 1967 tarihli *Unconscious Landscape* (Bilinçsiz Manzara) ya da *Soft Landscape* (Sakin Manzara) gibi. Sanki çok eski bir magmanın kaynaşması, bilinçaltının kabartıları, bastırılmışın atıklarıydılar. Bachelard olsa, zevkten dört köşe olurdu. "Tavan arasında günün tecrübesi her zaman için gecenin korkularını silebilir. Mahzende ise karanlık gündüz de gece de kalıcıdır. Elinde bir şamdan dahi olsa, mahzendeki kişi siyah duvarda dans eden gölgeleri görecek" diye yazar *La Poétique de l'espace*'ta.

Daha da şaşırtıcı olanı, mahzenin zemini (üç boyutlu olarak) sanatçının 1950'li yıllardaki çok sayıda çizimine benziyor, yani 1958'den çok önceleri söz konusu, 1958'de Louise Bourgeois Doğu, 18. Cadde'deki dairesini, Batı, 20. Cadde'deki daire için bırakır.

Sonraki yıllara ait, yakın zamana kadar olan ve organik yuvarlaklık yığılımı fikrini ele alan çizimler de yok değil. Örneğin *Eccentric Growth*. (Tuhaf büyüme)

"Uygunsuz, yersiz" demişti babası Louise Bourgeois'ya, sanat okuma niyeti ve sanatçı olma kararını kendisine açıkladığında.

Louise Bourgeois da aynen öyle uygunsuz oldu, hala da öyle. *Runaway Girl* (Firari Kız), kaidelerin yerini değiştiriyor, kaçıyor, yabancıyla evleniyor, yuvasını başka yerde kuruyor, yapılmaması gerekeni yapıyor, söylenmemesi gerekeni söylüyor, gösterilmemesi gerekeni gösteriyor, aile dramları, büyük veya küçük intikam duyguları gibi saklanması uygun olanı ortalıklara döküyor.

Fénelon Lisesi'nde davranışlarından dolayı sıfır aldığından bu yana Louise Bourgeois'ın davranışı yersiz.

Yersiz, Ev Kadın, evinin yerini değiştirdi, kadının rolü ve kimliğinin yerini değiştirdi, sanatının sınırlarının yerini değiştirdi.

Bu yer değiştirme bir kaçış olduğu kadar bir kurtuluş da, acil çıkış, muazzam bir sezgi. Eseri besleyen yer değiştirme, malzemeyi de sunuverir. Olduğu yerde bizi boğan hüsrancı kafasında evirip çevirmek ile onları unutmakta ya da bir esere dönüştürmekte özgür olduğumuz tarafsız olan başka bir yere götürmek arasındaki fark büyük. New York, halk tarafından tanınmaya başlamak için uzun süre beklemeyi gerektirecekse de muhtemel olandı, tüm olasılıkların yeriydi. Sanatçı kadınların görünürlük kazanmak için verdikleri mücadelenin

temelleri New York'ta atıldı. Başta marjinal olan bu mücadele postmodernizmin tutarsızlaşan sanatçı camiasını derinlemesine yeniledi. Bu mücadele bir tür ikonoklazmdan geçti, baskın modelin sorgulanması söz konusuydu: Büyük Ressam. Her on yılda bir aynı tahakkümün yeni bir uyarlamasını ortaya çıkaran bir model: soyut dışavurumculuk, pop art, minimalizm, ve hep erkekler. Soyut dışavurumculuğun büyük ressamı olan Joan Mitchell ancak ölümünden sonra hak ettiği yere gelebildi; Minimalizmin en şaşırtıcı ve kişisel isimlerinden olan mütevazi ve sessiz sakin Agnes Martin neredeyse yardımcı roldeki oyuncu gibiydi. Belki de bir tek Louise Nevelson seçkin bir yere sahip gibiydi, ki buna bir süredir de sahip değil, zira bu ününü eserinin gücünden çok teatral davranışlarına borçluydu.

Oysa hemfikir olmadan ama aynı hareketin bir parçası olarak, daha çok kendi başına olan Louise Bourgeois ile bu amacı açıkça daha azimli bir şekilde savunan Nancy Spero önderliğinde kadınlar heykele, siluet dekupajları ve nesne enstalasyonlarına yönelerek resimden vazgeçtiler. Başka bir biçimde ikonoklazm çerçevesinde, kadınlar o zamana kadar tabu olan konuları ele almaktan korkmadılar: Beden ve ruh halleri, işlevleri, salgıları, *precious liquids* (değerli sıvılar), diye söz eder Louise Bourgeois. Bu durumun gelişimini farklı biçimlerde Ana Mendieta, Kiki Smith, Ann Hamilton, Kara Walker'da olduğu kadar Avrupa'da da Annette Messager, Rebeca Horn ya da Gloria Friedman'da gözlemlemek mümkün. Bu gelişimi büyük ölçüde mümkün kılan ise yersiz kabul edilen Louise Bourgeois idi.

Louise Bourgeois yaşamının sonuna kadar kaderini de belirleyen ilk kaçıştan söz edip duracaktır. 2010 yılında ilerleyen yaşının getirdiği fiziksel zayıflık sanatçının heykelden vazgeçmesine neden olur, Louise Bourgeois, önüne büyük kağıt ruloları açan asistanlarının da yardımıyla, kağıt üzerinde duygu yüklü resim dizileri yapar. Bu resimlerden birinin adı *Honni soit qui mal y pense* (Kötü düşünen varsa beterini bulsun), bu eser her birinde sanatçının kendi eliyle yazdığı bir cümlenin de olduğu yedi çizimden oluşur. Bu dizideki cümleler şöyle:

I give everything away (her şeyden vazgeçiyorum)
I distance myself from myself (kendimi kendimden uzaklaştırıyorum)
From what I love most (en çok sevdiğimden)
I leave my home (evimi terk ediyorum)
I leave my nest (yuvamı terk ediyorum)
I am packing my bags (esyalaramı topluyorum)

Çember ya da akordeon biçiminde birleştirilmiş, ve hücrelerin dış iskeletini oluşturan sağdan soldan toplanmış birçok eski kapının üzerinde PRIVATE kelimesini okumak mümkün. Bu yazı Louise tarafından eklenmedi. Kapılar üst kısmı camlı ve ızgaralı olan mağaza veya işyerlerinin iç kapıları. Guggenheim spiralinde yakın zamanda gördüğüm iki hücrede kapılar öyle bir döndürülmüş ki, *Private* yazısı ters görünüyor, deşifre etmek gerekiyor ki etkisini artıran da ters olması zaten. Size gösterilen özeldir, zaten çok azı gösteriliyor. Brooklyn'deki atölyede ilk hücreleri gördüğümde, Louise bu hücreye girmeye teşvik ediyordu, hatta sizinle beraber giriveriyordu. (Çalışmasına bakana bakarken onun gözlerini kısıp, dudaklarını sıkıp dudak bükerek gülümsemesi). Bugün sergilerde bu hücrelere girişi engelleyen bir zincir var. Hücrelerin içi ve içindeki, kapalı olmayan ama belirli bir alanda biriktirilmiş, bulunmuş, saklanmış ya da imal edilmiş sembolik nesnelere hakkında ancak baktığımız açığa göre çatlaklardan, açıklıklardan kırılmış cam karolarından sınırlı bilgi edebiliyorsunuz. Hücrenin içinde olanın, gösterilenin ve de aynı zamanda gizli olanın hiç değilse bir kısmını görebilmek için eğilmek, kafayı kaydırmak, gözünü anahtar deliğine yapıştırırcasına yapıştırmak gerekiyor.

Louise Bourgeois, Marcel Duchamp hakkındaki yorumlarında sözünü hiç bir zaman sakınmamıştır. Öte yandan, sonraki yıllarda, seyirciyi bir sırrı açığa çıkaran patavatsız konumuna yerleştiren *Etant donné*s (-den dolayı) gibi eserleri ile en çok ona benzemiştir. Konu Louise Bourgeois'ın ilk resimlerinden beri mevcuttu: Bir perdeyi aralarken gözetleyen gözler; Louise Bourgeois durumunda her zaman olduğu gibi bu sefer de sezgi üçüncü boyuta geçişle birlikte gerçek biçimini bularak cisimleşir.

Bir sır sizinle paylaşıyor ama sanki bir eve kilidi kırarak zorla girerken yakalanmışsınız hissi hakim. Sır ortaya çıktı ama sırrın mahiyeti büyük sanata karşı muhafaza ediliyor.

LOUISE BOURGEOIS FEMME MAISON

Jean Frémon

C'est par le truchement de mon amie Daryl Harnisch que j'ai rencontré pour la première fois le travail de Louise Bourgeois, c'était en 1979, la galerie Xavier Fourcade, Madison Avenue, présentait les personnages des années cinquante et la grande sculpture en bois peint adossée au mur, *Partial Recall*. L'exposition dégagait une grande charge émotionnelle. Ces oeuvres de taille plus ou moins humaine, faites de morceaux de bois taillés et assemblés sur un axe, modestes dans leur apparence, leur équilibre peu stable, ayant déjà quelque trente ans d'âge, semblaient crier leur besoin d'être vues. Si je prête à des sculptures les sentiments de leur auteur, c'est qu'à l'évidence c'était bien le rôle qui leur avait été assigné par celui-ci. Des êtres de bois porteurs de sentiments, voire de ressentiments et en quête d'attention.

La Galerie Xavier Fourcade était une enseigne importante du paysage artistique de l'époque. C'était la galerie de Willem de Kooning, de John Chamberlain, de Joan Mitchell. Cependant leur situation commune d'émigrés français à New York, qui sans doute avait rapproché Louise Bourgeois et Xavier Fourcade, contribuait à maintenir l'artiste dans un relatif ghetto.

Daryl Harnisch travaillait alors avec Sidney Janis dont la galerie était voisine de Maeght-Lelong, 57e rue. Elle y avait un jeune assistant, Jerry Gorovoy, qui travaillait aussi, un jour par semaine, pour Louise Bourgeois et qui arrangea la première rencontre. Peu de temps après, des changements à la direction de la galerie de New York me conduisirent à solliciter le concours de Daryl pour remplacer le directeur précédent ; Jerry la suivit. Les liens avec Louise se firent naturellement plus étroits. Deborah Wye préparait alors pour le MoMA une rétrospective qui ouvrit en 1982, c'était la première fois qu'une femme bénéficiait d'une rétrospective dans cette vénérable institution. Ce fut une véritable révélation, limitée toutefois aux Etats-Unis. Louise Bourgeois était désormais représentée à New York par la Galerie Robert Miller, un cap, on le voit, avait été franchi, toutefois elle n'avait jamais exposé à Paris. Alors que sa réputation commençait à s'établir à New York, l'artiste qui avait déjà soixante-dix ans, sou-haitait vivement un peu de reconnaissance de la part de son pays d'origine.

La décision fut donc vite prise. Il fut convenu que l'exposition prendrait la forme d'une petite rétrospective puisque des oeuvres majeures de toutes périodes étaient disponibles et qu'il nous pa-raissait souhaitable d'offrir d'emblée au public parisien un aperçu aussi complet que possible de trente années de travail. L'exposition ouvrit en février 1985 à la galerie Maeght-Lelong de Paris, quelques mois plus tard à Zurich. L'accueil fut très mitigé. Un peu de presse, Geneviève Breerette, Pierre Cabanne, France Huser, Philippe Dagen, Élisabeth Lebovici mettant l'accent davantage sur la prétendue extravagance du personnage que sur le véritable travail de l'artiste. Aucune vente.

Janvier 2008, visite de l'exposition de la Tate Modern, Londres. Le musée a publié, en plus du catalogue, une petite brochure. C'est un parcours de l'exposition, salle par salle. Dans le texte qui se réfère à la première salle où se trouvent réunies la *cellule* Choisy et les premières peintures qui portent le titre de *Femme Maison*, ce terme est traduit en anglais par «housewife». J'imagine Louise lisant cela! *Housewife*, qu'elle soit *desperate* ou non, veut dire *femme au foyer*. (j'ai rencontré, il y a quelques années à Séoul, une dame très élégante vivant dans une belle maison remplie d'oeuvres d'art qui, après avoir énuméré dans un français presque parfait les activités publiques de son riche mari, ajoutait : « Et moi, je suis femme de ménage ». L'effet comique était irrésistible, elle voulait dire *housewife*). C'est ce qui m'a déterminé à intituler *Femme Maison* ce petit recueil de notes sur la personne et le travail de Louise Bourgeois, souvenirs de visites et de conversations s'étalant sur plus de vingt-cinq ans. L'atelier de Brooklyn et la maison de Chelsea en sont le cadre et même souvent la matière, mais j'espère que le lecteur sentira qu'une Femme Maison du genre de Louise Bourgeois, ça n'est pas exactement une femme au foyer.

«La maison est corps et âme », dit Gaston Bachelard. Jetés au hasard dans l'infini du temps et de l'espace, nous avons recours pour nous orienter à quelques structures élémentaires. La maison, singulièrement celle où nous avons grandi, est l'un des principes d'intégration fondamentaux de nos pensées, de

nos souvenirs, de nos rêves. La maison est le premier théâtre de notre mémoire. La cave, l'escalier, la chambre, le grenier, le placard, la fenêtre, sont des figures sur lesquelles, de l'inconscient au rationnel, se modèlent et se fixent nos désirs et nos hantises.

Étalon de notre perception de l'espace, la maison, comme l'arbre, est perçue comme un être vertical, elle s'élève, on la parcourt de bas en haut et de haut en bas. Étalon de notre perception du temps, c'est souvent à une maison que se rapporte notre souvenir le plus ancien. Au cours d'une vie, les déménagements sont des repères indélébiles. De la peur glauque du sous-sol à la magie secrète des combles, tous les degrés de l'émotion y trouvent leur support et c'est en partie à travers ce prisme fondateur que nous verrons le monde dorénavant.

L'enfant que nous avons été se souvient de ce temps où les proportions des choses dans le monde étaient toutes différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui: le temps où les tables étaient plus hautes que le niveau des yeux, où les escaliers semblaient monter jusqu'au ciel, où les lits étaient des bateaux, où les chambres étaient immenses et celle des parents pleine de secrets. Il y avait toujours un recoin familial où l'enfant se sentait protégé, abrité.

Le thème de la maison traverse l'œuvre de Louise Bourgeois comme une constante sur plus de soixante ans. *Femme-maison* est le titre de plusieurs des premières peintures (1946-1947) Elles représentent un corps debout dont le torse et la tête, ou la tête seulement, sont remplacés par une maison. Bien que produites dans une période où l'influence surréaliste était encore forte, notamment à New York où s'étaient réfugiés pendant la guerre nombre d'artistes de cette mouvance que Louise Bourgeois fréquenta volontiers, ces peintures ne me paraissent pas devoir grand chose au Surréalisme. Ce n'est pas pour leur caractère antagoniste que la femme et la maison sont ici associées au point de former un seul être. La rencontre d'une femme et d'une maison dans une image n'est pas la rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie

sur une table de dissection. S'il fallait établir une source à cette imagerie, en dehors des obsessions auxquelles Louise Bourgeois tente de donner forme, il faudrait plutôt chercher du côté de l'art primitif, de la pensée magique et de la statuaire antique, domaines familiers à Louise Bourgeois car ils étaient la spécialité de Robert Goldwater son mari.

Comme toujours, chez Louise Bourgeois, les images fortes sont ambiguës et contradictoires. Est-ce que cette femme est prisonnière de la maison qui l'enserme, cherche-t-elle à s'en extirper ou bien au contraire est-elle en train de se réfugier dans un havre de protection? Magie de l'image fixe : elle implique un mouvement mais on ne saurait dire lequel. Immanquablement, on commence à se poser des questions sur cette curieuse petite personne à moitié coincée dans sa maison. Questions sans réponses, hypothèses... déjà Louise Bourgeois vous a amené où elle voulait : elle vous parle d'elle mais vous oblige à formuler des hypo-thèses qui parlent de vous. Marie-Laure Bernadac a un mot éclairant sur le sujet : *Femme maison : mélange d'architecture et de chair*, l'organique dans l'organisé, le souple dans le rigide, l'informe dans le formel, l'inquiétant et le rassurant.

Dans la suite de gravures publiée en 1947 sous le titre *He Disappeared into Complete Silence*, on voit aussi des maisons très étroites dont le dessin, élémentaire, épuré, frôle l'abstraction. Certaines sont juchées sur de très hauts pilotis et semblent de guingois, instables, vulnérables. Leur structure évoque celle des personnages en bois créés sur le toit de la maison de New York dans les mêmes années. Trente ans plus tard, en 1978, le thème réapparaît avec *Empty Houses ou Maisons fragiles*, de hautes structures d'acier imparfaitement parallèles qui soutiennent un simple plateau. Ces deux sculptures, l'une plus haute que l'autre, figuraient à l'entrée de l'exposition de 1985, à Paris, à la Galerie Lelong. Il faut les côtoyer, il faut se mesurer à elles, physiquement, pour ressentir le pouvoir qu'elles recèlent. Elles sont plus hautes que vous mais elles ne sont pas protectrices, elles ne sont pas menaçantes non plus car elles semblent fragiles, instables. Ces sculptures sont des psychodrames : sans le recours aux mots,

elle vous font avouer tout ce que vous savez, craignez, désirez de l'espace, de l'ouvert et du fermé, du frêle et du solide, du haut et du bas. Nous y revoilà, c'est le spectateur qui est soumis à la question.

Une sculpture, on ne fait pas que la regarder. L'espace qu'elle occupe, sa densité, sa transparence ou son opacité, ses proportions, la manière dont elle s'élève, ou s'étale, ou est suspendue, imposent une relation physique au regardeur. Louise Bourgeois sait cela mieux que personne... C'est cela son travail, non pas tant faire une sculpture que créer avec celui qui la regarde une relation dont, si je puis dire, elle tire les fils. Avec Louise Bourgeois, la sculpture n'est plus une chose mais une action. Elle joue avec vos nerfs.

Gaston Bachelard note encore que les psychologues demandent souvent aux enfants qu'ils soignent de dessiner une maison. L'enfant instable, anxieux, aura tendance à dessiner une maison haute et étroite, manquant d'assise. L'enfant bien dans sa peau dessinera une maison symétrique, solidement ancrée sur un sol stable. Le dessin de la maison, comme le dessin de l'arbre, est un test, un révélateur de symptômes.

Tous les jours ne se ressemblent pas : en 1983, Louise Bourgeois taille dans le marbre blanc une maison bien stable, basse et large, dont la façade est légèrement concave, comme pour mieux vous attirer vers la paix qu'elle offre et que diffusent la blancheur et la pureté minimale de ses lignes (*Cur-ved House*). je me souviens de cette petite sculpture si simple, posée sur une sellette, devant la fenêtre de l'atelier de Brooklyn, nimbée de lumière, comme une apparition. C'est sans doute un sou-venir de la maison d'Easton dans le Connecticut. Un dessin de 1947 la représente également. Un dessin très élémentaire, juste un trait. Une maison basse et longue avec une petite cheminée sur le toit. Une femme se tient sur le seuil de la porte, trois fenêtres derrière lesquelles apparaissent les visages d'un homme et de deux enfants. Tout le monde sourit. On peut voir cette maison, et aussi le sourire de ses habitants, sur plusieurs photographies des années cinquante. Sur l'une d'elles, Louise pose avec ses trois fils, c'est l'été, les garçons sont torse nu, le mari est un peu

plus loin, conversant avec un ami ; contre le mur de la maison sont appuyées les sculptures personnages en bois, on ne peut manquer de remarquer l'analogie visuelle entre les personnes et les sculptures, on dirait que les sculptures sont venues spontanément poser sur la photo de famille.

Body and soul. Fragile ou stable, vide ou pleine, la maison est corps et âme. Elle abrite une histoire, une histoire y est logée. Être à la fois corps et âme, matière et esprit, c'est également ce à quoi vise la sculpture, si elle n'y parvient pas, elle a moins de sens qu'une poutre.

1991, Atelier de Brooklyn, je suis intrigué par la maquette en plâtre d'une grande maison ancienne posée sur une table devant la fenêtre. Je suis surpris par la précision de la facture, d'un réalisme inhabituel. Aucune abstraction, aucun formalisme, c'est plus précis qu'une maquette d'architecture.

« C'est la maison de mes parents à Choisy, je l'ai refaite de mémoire et en m'aidant de photographies, mais il y a ici un espace dont je ne me souviens pas très bien, dit-elle en désignant une terrasse au deuxième étage. Ce n'était pas symétrique. Il faudrait vérifier, pouvez-vous y aller quand vous serez à Paris, prenez des photos, je dois absolument vérifier comment c'était exactement. » (Louise Bourgeois n'est plus jamais revenue en Europe après l'inauguration, en 1990, de sa rétrospective à Lyon puis à Barcelone). De retour à Paris, je suis allé à Choisy, Louise m'avait donné l'adresse, 4 avenue de Villeneuve-Saint-Georges, mais déception, la maison n'existait plus, elle avait été détruite et remplacée par un théâtre baptisé du nom de Paul Éluard. Quand Louise Bourgeois a une idée en tête, elle ne pense plus qu'à cela. A cette époque, elle recevait régulièrement la visite de Mâkhi Xenakis qui vivait alors à New York. Louise envoya aussi Mâkhi à la recherche de la maison de Choisy. Mâkhi prit des photos de ce qui restait : un bout de jardin, quelques arbres ayant survécu, elle envoya les photographies à Louise, puis lui téléphona pour lui expliquer la situation. Mâkhi raconte que Louise resta muette. Quelques semaines plus tard, de retour à New York, me trouvant de nouveau devant la maquette de la maison, je commente la

situation et naïvement je lui dis : « Mais elle est très bien comme ça votre maison, le souvenir est plus important que la réalité, la maison dont vous vous souvenez, c'est vraiment votre maison. » Elle se fâche : « Vous n'avez rien compris, ça ne doit pas être seulement à peu près exact, ça doit être absolument exact ».

Cependant, exacte ou pas, la représentation de la maison de Choisy est demeurée ainsi, elle a été refaite en marbre blanc, elle trône derrière le grillage d'une cellule, surmontée du couperet d'une guillotine. Le couperet du présent qui relègue le passé. C'est la *Cellule Choisy*, qui ouvre l'exposition de Londres.

Une peinture de 1947 intitulée *Roof song* représente une femme sur le toit d'une maison, ses cheveux longs volent de chaque côté de son visage qui arbore un large sourire. Cette chanson semble bien être la mélodie du bonheur. Sur la droite du tableau, une sorte de mât de cocagne qui ressemble aux dessins de personnages et aux sculptures en bois que Louise Bourgeois faisait dans les années 47-50 sur le toit de l'immeuble de East 18th Street.

Le toit, c'est l'échappée vers la liberté. Le ciel peint semble agité de sentiments contradictoires et reflète l'effervescence du personnage (autoportrait ?) qui dans son euphorie frôle dangereusement le bord du toit et semble à tout moment risquer la chute.

Un jour de 1986 que nous étions à l'entresol de sa maison de la 20e rue, dans une large pièce où étaient entreposées de nombreuses sculptures anciennes et où Louise travaille principalement le bois, elle me dit : « Ah, vous ne connaissez pas ma cave, venez voir ma cave ». Nous descendons un étage par un escalier sombre et nous nous trouvons dans une grande pièce qui abrite la chaudière vers laquelle Louise se dirige immédiatement pour manoeuvrer quelque manette afin de la purger. Un jet d'eau s'écoule dans un seau rempli de graviers.

Ce qui rend cet endroit vraiment extraordinaire, c'est son sol. Il est pavé d'énormes galets ronds qui semblent avoir

été roulés par un fleuve ou un océan pendant des siècles : ils sont brillants et semblent humides. Il n'est pas aisé d'y marcher à cause des fortes protubérances, on se croirait dans une grotte sous-marine. Mais surtout, on a le sentiment de marcher sur une sculpture de Louise Bourgeois, ce *Unconscious Landscape* ou ce *Soft Landscape* de 1967. On dirait le bouillonnement figé d'un magma primordial, les protubérances de l'inconscient, le remugle du refoulé. Bachelard aurait été comblé. « Au grenier l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. A la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec un bougeoir à la main, l'homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille » lit-on dans *La Poétique de l'espace*.

Fait plus étonnant, le sol de la cave ressemble (en trois dimensions) à de nombreux dessins des années cinquante c'est-à-dire largement antérieurs à 1958, date à laquelle Louise Bourgeois quitte l'appartement de East 18th Street pour la maison de West 20th Street.

Et il ne manque pas de dessins des années suivantes, jusqu'à des dates récentes, qui reprennent cette idée d'accumulation de rotondités organiques. *Eccentric Growth*, par exemple.

« C'est déplacé », avait dit le père quand Louise Bourgeois avait annoncé son intention d'étudier l'art, sa décision de devenir artiste.

Déplacée, c'est ce qu'elle fut et ce qu'elle est toujours. *Runaway Girl*, elle déplace ses pénates, elle fugue, elle épouse l'étranger, elle fait son nid ailleurs, fait ce qui ne se fait pas, dit ce qui ne se dit pas, montre ce qu'on ne doit pas montrer, déballe ce qu'il convient de tenir caché, drames familiaux, grands ou petits, désirs de revanche.

Depuis le zéro de conduite au Lycée Fénelon, le comportement de Louise Bourgeois est déplacé.

Déplacée, la Femme maison déplace sa maison, déplace le rôle et l'identité de la femme, déplace les frontières de l'art.

Le déplacement aura été une fuite mais aussi un sauvetage, la sortie de secours, une intuition fulgurante. Le déplacement aura nourri l'oeuvre, en aura fourni la matière. Grande est la différence entre ruminer sur place des frustrations qui nous étouffent et les emmener avec soi dans un ailleurs neutre où l'on se trouve libre de les oublier ou de les transformer en oeuvre. New York était le lieu du possible, de tous les possibles, même s'il aura fallu attendre longtemps un début de reconnaissance publique. C'est à New York que le combat des femmes artistes pour accéder à la visibilité a pris forme. D'abord marginal, il a fini par renouveler en profondeur le paysage artistique déstabilisé du postmodernisme. Ce combat est passé par une sorte d'iconoclasme, la mise en cause du modèle dominant : le Grand Peintre. Un modèle qui produisait tous les dix ans une version nouvelle de la même domination : expressionnisme abstrait, pop art, minimalisme, toujours des hommes. Le grand peintre de l'expressionnisme abstrait qu'est pan Mitchell n'a vraiment trouvé sa place qu'après son décès ; la modeste et silencieuse Agnes Martin, l'une des plus troublantes et personnelles figures du minimalisme, était perçue comme un second rôle. Seule Louise Nevelson semblait occuper une position éminente qu'elle a d'ailleurs depuis perdue parce qu'elle était peut-être due davantage à son comportement théâtral qu'à la force de son oeuvre.

Or sans se donner le mot mais d'un même mouvement, les femmes, entraînées par Louise Bourgeois et Nancy Spero, la première plus solitaire, la deuxième plus ouvertement militante de la cause, renoncent à la peinture au profit de la sculpture, de l'empreinte, du découpage de silhouettes ou de l'installation d'objets. Et, iconoclasme d'un autre ordre, elles ne craignent plus d'aborder des sujets jusqu'alors tabous : le corps et ses humeurs, ses fonctions, ses sécrétions, *precious liquids*, dit Louise Bourgeois. On voit cela s'épanouir sous des formes variées chez Ana Mendieta, Kiki Smith, Ami Hamilton, Kara Walker, tout comme en Europe chez Annette Messager, Rebecca Horn ou Gloria Friedman. C'est Louise Bourgeois, la déplacée, qui a en grande partie, rendu cela possible.

Jusqu'à la fin de sa vie, Louise Bourgeois aura ressassé cette fugue initiale qui a décidé de son sort. En 2010, alors que la faiblesse physique du grand âge l'oblige à renoncer à la sculpture, elle réalise, avec l'aide de ses assistants qui déroulent devant elle de grands rouleaux de papier, des suites de peintures sur papier déchirantes d'émotion. L'une d'elles s'intitule *Honni soit qui mal y pense*, elle est formée de sept dessins avec une phrase écrite de sa main. Voici les phrases de cette suite :

I give everything away (j'abandonne tout)
I distance myself from myself (je prends mes distances avec moi-même)
From what I love most (je prends mes distances avec ce que j'aime le plus)
I leave my home (je quitte ma maison)
I leave the nest (je quitte le nid)
I am packing my bags (je fais mes valises ou je me fais la malle)

Sur plusieurs des vieilles portes de récupération qui, assemblées en cercle ou en accordéon, forment l'armature extérieure des cellules, on peut lire le mot PRIVATE. Il n'a pas été ajouté par Louise. Ce sont des portes intérieures de magasins ou de bureaux dont la partie supérieure est vitrée et grillagée. Sur les deux cellules que je viens de voir dans la spirale du Guggenheim, les portes sont tournées de telle sorte que le mot *Private* est à l'envers, il faut le déchiffrer, ce qui renforce son effet. Ce qu'on vous montre est privé, on ne vous le montre d'ailleurs qu'à peine. Quand j'ai vu les premières cellules dans l'atelier de Brooklyn, Louise vous incitait à y pénétrer, y pénétrait d'ailleurs avec vous. (Sa façon de plisser les yeux et de serrer les lèvres dans un sourire réprimé en regardant celui qui regarde son travail). Aujourd'hui dans les expositions, une chaîne interdit l'entrée des cellules. C'est par les interstices, les ouvertures, les carreaux cassés, qu'on prend connaissance, une connaissance limitée à l'angle de vue dont on dispose, du contenu des cellules, objets à fonctionnement symbolique, trouvés, gardés ou fabriqués, accumulés dans un espace circonscrit mais non clos. Il faut se pencher, glisser

sa tête, coller son oeil, comme au trou d'une serrure, pour n'apercevoir qu'un fragment de ce qui est là, montré et dérobé à la fois.

Louise Bourgeois n'a jamais mâché ses mots dans ses commentaires sur Marcel Duchamp. C'est cependant de lui qu'elle se révèle le plus proche, sur le tard, avec ces oeuvres qui, comme *Etant donnés*, obligent le spectateur à se mettre dans la position de l'indiscret qui surprend un secret. Le thème était présent chez Louise Bourgeois dès les premiers dessins : des yeux qui épient en entrouvrant un rideau ; mais c'est par le passage à la troisième dimension, comme toujours chez elle, que ce qui n'était qu'une intuition trouve sa vraie forme, s'incarne.

Un secret vous est montré et cependant vous avez l'impression de le surprendre par effraction. Le secret est dévoilé mais sa nature de secret est préservée ; du grand art.

I. YARATI VE KADIN

22 Mart 1895 yılında, Louise’in dünyaya gelmesinden yaklaşık on beş yıl önce, Fransa’nın bir başka Louis’si, Louis Lumière, yeni icadı sinematografin sonuçlarını halkla paylaşıyordu. Efsaneye göre, Louis hareketli görüntüyü annesinin dikiş makinesini kullanırken keşfetmiştir. “*ped de biche*” (baskı ayağı) adı ile bilinen mekanizmayı aletine uyarlayan Louis, sabit görüntüleri kesintisiz şeridin üzerine alarak hareketsizliğin hareketini yaratıp puzzle’ı çözmeyi başardı.

Bilim bizlerden çok daha eski yapılandırmaları işte aynen böyle canlandırıyor. Dokuma tezgahının başındaki Penelope, taliplerine vereceği cevabını ertelemesine olanak sağlayacak görüntüleri günler boyunca dokurken, bizlere de tüm hikayelerin başlangıcı olan hikayeyi sunmuş olur. Ölmek için konuşmak. Nihai sözü telaffuz etmemek için konuşmak. Görüntülerin bükülgen akışını, *rigor mortis*’ten (ölüm sertliği) paçayı sıyırmak için yün çileleri gibi açivermek. Kadınlar iğne deliklerinden görüntüler yaratmaya devam ettiği sürece, Şehrazat kralın gazabını dindirmek için kelimeleri kelimelerle değiştirmeye devam ettiği sürece, ölüm unutulacaktır.

Hikayeyi yağ gibi akıtarak ölümü geciktirmek ve bakışı görüntünün üzerine odaklamak: bu amaç uğruna tüm kurnazlıklar mübah. Penelope gün boyunca dokuduklarını gece söküveriyor. Görüntülerin yapımı aşamasında, yeni bir görüntü, mutlak bir başlangıç, hayal bile edemeyeceği bir işaret ekleyebileceği bir *tabula rasa* dahi olsa Penelope fikri reddediyor. Tek yaptığı baştan başlamak. Durmaksızın ilmek atıp, ilmek çözen Penelope, tek bir ilmekten oluşan bir sürekliliğin parçasıdır. Baştan başlar, yeniden diker, üstünkörü onarır. Tezgahının başına geçer. Fransızca *regarder* (bakmak) kelimesinin ne anlama geldiğini hatırlatır bizlere: arkasına bakmak, *gardını almak* demektir, arkasını kollamak demektir, bakmak her şeyden önce kendi geçmişine yönelik bir maziyi anmaktır, tekrarlamaktır bakmak.

Bu yaklaşımı, dokumacı, onarıcı, ip eğirici olan ve en başından beri dikey ve yatay dokuma tezgahı sanatında yetiştirilen Louise Bourgeois’nın yaptıklarına uygulayacağız.

II. YARATI VE BABA

Penelope’nin kumaşındaki ilmek aynı zamanda, Fransızcada eski anlamıyla *méaille*, madalyon yani onu yapan kişinin belleğini muhafaza eden değerli bir tasvir, resim demektir. Bir kişiye vereceğimiz¹ (yani paylaşacağımız) ilmeğin, kişinin kimliğinin teminatı, pazarlık kozu olduğundan ikiye bölemediğimiz resimdir. Özünde “ağız dalaşı”, tartışma, bölünme ve ölüm anlamlarını barındıran bu ilmeğin adına yapılıp tüm sosyal alışverişler, kontratlar, paylaşımlar, evlilikler. Birinin portresini yapmak bütün görüntülerin barındırdığı öldürücü zorlukları, kısas yasasını hatırlatır. “çizgiye çizgi”; eski Ahit’te yazan “göze göz, dişe diş” gibi”.

Görüntüleri oluşturmanın önemi burada ortaya çıkıyor. Görüntü aslında kimliği muhafaza etmek, değişimin kurallarına uymak için yapılıp. Penelope’nin çizgi çizgi darbe yiyen ve birbiri ardına hayatını kaybedecek talipleri, Odysseus’un kendi elleriyle gerçekleştirdiği bu ölümcül deneyimin bir parçası olurlar.

Zamanı aldatmak, taliplerinin dikkatini dağıtmak ve bu bekleme süresince kendini kandırmak isteyen Penelope’nin gün be gün dokudukları öyle alelade görüntüler değildir. Dokunan görüntüler Telemakhos’un varlığının da gösterdiği gibi Penelope’nin soyuyla ilgilidir. Bu örtü, Odysseus’un babası Laertes’in güzel örtüsüdür. Görüntüdeki soyağacı, kültürümüzdeki Odysseus, insanların soylarını anlatan Tekvin’deki hikaye ile ve *nihayetinde* Baba’ya sığınma ile örtüdür. Tensel, şehvet dolu bir üremenin hayalinden ortaya çıkmayan bir görüntü neredeyse yoktur. Bitmek tükenmez deniz yolculuklarının sonunda, Demodokos Odysseus’a gerçek hikayesini anlatır ve kendi yolculuğunu tamamlayan,

¹ “Birine verecek ilmeği olmak” demek mecazi anlamıyla: biriyle kavga etmek demek, gerçek anlamı ise üzerinde taşıdığı madalyonu paylaşmak demek, Üzerindeki kraliyet resmi ile altın ya da gümüş paradan olan madalyon, pazarlık kozunun teminatıdır.

LOUISE BOURGEOIS ESERLERİ ÜZERİNE BEŞ NOT

Jean Clair

o ana kadar kendisini hiç kimse olarak adlandıran Odysseus, nihayet bu ismini reddedebilecektir.¹

Bu arada, kadın elinden çıkmış, onun marifetli ve yorulmak bilmez parmakları ile dokunmuş, Laertes'in naaşının yatırılacağı Penelope'nin sabırla yaptığı günlük örtüsü Veronik'in örtüsünün karşısındadır. Bu, bir Tanrı'nın oğlunun yüzünün bir hamlede basılı olduğu, icona vera, anlık , mucizevi görüntü, "acheiropoietia"dır (insan eli değmeden yapılmış). Burada el yoktur, yasaklanmıştır.

Zaman zaman, net bir ayırım çizgisi böylece Atina ve Kudüs'ün gelenekleri arasındaki görüntüler düzenine yerleşir.

Görüntüleri taş ve demire yontan Louise Bourgeois, Baba'nın yaşağını ihlal eder, kadın olmasından dolayı ise iki katı bir ihlal söz konusu.

III. YARATI VE HİSTERİ

Louise'in doğmasından kısa bir zaman önce, çoğaltma olanaklarındaki ilerlemeler sayesinde nörolog Jean-Martin Charcot'nun çalışmalarına adanan eser, *L'Iconographie de la Salpêtrière* (Salpêtrière İkonografisi) fotograflarla bezenir. Böylece histeri görüntüleri çoğaltılarak tıp çevrelerinin dışına da yayılır. *Hysteria major*'ın görkemli duruşu sanat alanını ele geçirir. Büyük Saldırı'nın avı olacak kadının daire yayı biçimindeki vücudu, birkaç yıl içinde, yüzyıl sonu modernizminin *topos*'una (geleneksel teması) dönüşür ve Francesco Primaticcio ile Rosso Fiorentino'nun belirledikleri üslupçu beden *topos*'u kadar bilinir olur. Klimt'in alegorik *La Médecine* (Tıp) eseri, Segantini'nin *Les Mauvaises Mères* (Kötü Anneler) eseri, dönemin hastalık biliminin gözlerden uzak tuttuğunu sandığı, Usta'nın gözünde öfkeli, dehşete düşmüş, kendinden geçmiş, kemerli olan eski zamanların cin çarpmasını hatırlatan, bu yeni bedenlerin örneklerinden sadece birkaçı.

Beden hastanenin sergilediği sehpalardan alınsa da, sanat kariyeri bir sonraki yüzyılda da devam eder.

1933 yılında Sürrealistler "histerinin doğuşu"nun ellinci yılını kutlayacaklar. Bourneville ve Régnard'ın büyük bir titizlikle fotoğraflayıp bir araya getirdikleri bu klinik belgelerde sürrealistler, ıstıraptan, aşırı mutluluktan deforme olmuş suratlarda ve "kasılmış" güzelliğin resmi prototipi olarak paralize olmuş bedenlerde, Eros'un zaferini görmek isteyeceklerdir.

Bu yüzyılın sonunda, Louise Bourgeois histeriye kendi klinik ve trajik yorumunu katar. Onun *Arch of hysteria* (Histeri yayı) isimli eseri, André Breton ve öğrencilerinin geliştirmiş oldukları erotik fantezilerden ziyade Charcot'nun Salpêtrière'de anatomo-patoloji müzesinde toplamış olduğu modelleri andırıyor.

Bir gün, doktorların, psikiyatrların ve nörologların bugün koleksiyonları sağa sola dağılmış, zarar görmüş ya da kaybolmuş bir önceki yüzyılda yarattıkları eser ve müzelerinin tarihçesinden de elbet bahsedilecektir. Torino'daki Lombroso Müzesi, Salpêtrière'deki Charcot Müzesi, Hamy tarafından kurulan Trocadéro'daki Etnoloji Müzesi, Kuys, Marie ve Réjâ (Paul Meunier) ve birçokları tarafından toplanan akıl hastalarının çizim koleksiyonları... Tımarhane ve hapishanelerin hücrelerindeki sayısız hasta ve bahtsız arasından toplanmış modeller, akıl hastalarının taşkın üretimleri, anlatılmayı ve isimlendirilmeyi bekleyen biçimsiz ve isimsiz nesnelere, tablolar, el yapımı eserler bir araya getirilmiş, sınıflandırılmış ve envanterleri çıkarılmıştı. Bu dayanılmaz balmumu nesnelere, biçimsizlik kalıplarında, sonsuz kere tekrar edilen kafatası izlerinde, deli işi grafitilerde yeni kuralların vaatlerini görmek istiyorduk. Roma'nın yeniden açılan taş ocakları Rönesans'a nasıl fayda sağladıysa, onlar da modern sanata katkı sağlayacaklar: Muazzam bir repertuar, çağdaş dünyanın yeni modellerinin bulunacağı muazzam bir mağaza. Bir araya getirilip deşifre olduktan sonra, antik heykeller, heykellerin muhafaza edildikleri odalar Akademilerdeki eğitime nasıl katkı sağladıysa, onlar da yeni bir bilimin, bundan böyle güzelin bilimi değil de gerçeğin biliminin temellerini oluşturacak.

Messerschmidt'in eseri de işte bu akımda yer alır. Barok dönemin heykeltıraşı olan Avusturyalı sanatçı uzun süre küçümsenmiş hatta unutulmuşsa da, 1930'lu yıllarda Ernst Kris tarafından yeniden keşfedilmişti. Sanatçı, Wickhoff, Schlosser ve Freud'un genç öğrencilerinden de olan Riegl ile Viyana Sanat Tarihi Okulu'nun saygıdeğer üyelerinden idi. Sanat tarihçisi ve psikanalist olan heykeltıraş, bu büstlerde, yalnızca özel bir vakanın semptomlarını herkesten daha iyi tespit etmekle kalmıyor aynı zamanda fizyognomoninin uzun tarihinde eşi benzeri olmayan bir sanatsal dehayı ortaya çıkarıyor. Léonard'ın karikatürleri ve Gianbattista della Porta'nın ilk sınıflandırmaları ile Rönesans'ta ortaya çıkan bu hikaye bugün Louise Bourgeois ile devam ediyor. Eser burada belirti ile, sanat ise tedavi ile özdeşleşiyor.

IV. YARATI VE PSİKİYATRİ

Lombroso'nun bazı suçluların ortaya çıkmasını maymunların ortaya çıkması ile karşılaştırdığı *Esquisse sur la Préhistoire de l'anthropologie criminelle* (Suç antropolojisinin Tarihöncesi hakkında deneme) isimli eserinin başında, Aristo'dan ve uzun yıllar kendisine atfedilen fizyognomoni incelemesinden bahsetmesi önemlidir. Fizyognomoni, 17. Yüzyılın sonundaki gelişimine bakıldığında suç antropolojisi sistemine pek de yabancı bir kavram değil, hatta gerekli öğelerinden birisi. Bir kişinin çizgileri ile ruh hali arasında kesin bir bağlantı olduğuna inanan Lavater, Gall ve öğrencileri, bedenden ruhun içlerine doğru bir erişim olduğunu ileri sürerler ve pozitif okulun metafiziğini kurarlar. İkimizdekiler dışımıza yansıyor. Lombroso, "*Homo delinquens*"inin (Suçlu) bedeninde gözlemediğini düşündüğü *stigmata degenerationis*'ler (kusurların yozlaşması) kötülüğün bir tür yazısı gibi görülebilir ve deneysel olarak kontrol edilebilir işaretlerdir", der. Bu kusurlar onun karakterine "izlerini bırakır" ve Nathanael Hawthorne'un *La Lettre écarlate*'ı (Kırmızı Leke) usulü zayıf düşürür. Hatta: Lombroso'nun koleksiyonunu yaptığı bu izler, suçluların bedenindeki dövmeler gibi bir şekilde suçun bedenine işlenmiştir. Messerschmidt'in büstleri de bazı sabıkalı çizgilere göre sınıflandırılarak ruhun mizacı ve tutkuları "tablosu" sunarlar.

Lombroso'nun müsvedde sınıflandırmalarından daha detaylı, daha bilimsel olan Broca'dan Edelman'a pozitivist nöro-anatominin beyin lokalizasyonu teorileri de, beden ve ruhun farklı işlevlerine, insan korteksinin belli bölgelerine duyarlar, motor becerileri ve dil tahsis etmeyi isteyen aynı natüralist yanılmanın parçasıdır.

Brücke'nin öğrencisi olan fizikalist okulunda eğitim alan genç Freud da bu geleneğin takipçisi olur. Ancak, çok tartışmalı *Esquisse pour une psychologie scientifique* (Bilimsel psikoloji taslağı) isimli kitabı 1895 yılında tamamlanamaz: o unutmak istediği bir müsveddedir. Freud beyin psikolojisini nöron hattında elektrik aktarımlarına indirgeyerek, ruhu kafasında enerji hareketleri, yitimi, denge ve dengesizlikleri olan kapalı bir alet olarak kurguluyordu.

Ama bu indirgemeci yaklaşımını daha ileri taşımayacaktı. İnsanın dil becerisinin olması ve bu dilin anatomo-fizyolojik süreçlere indirgenememesi, işte Freud'u ters yüz eden tam da buydu.

Etude sur l'hystérie (Histeri üzerine incelemeler) çalışmasında Freud, lokalizasyon teorileri, Messerschmidt'in fizyonomosinden ortaya çıkan geleneksel ve nöronal işaretlemelerin söyleyemeyecekleri, histerik bedenin anatomisinin gizemi ile yüz yüze gelir. Bilimsel bir sorun ve aynı zamanda, kuralların olmayışı ile karşı karşıya kalan sanatçının yaşadığı bir muamma söz konusu. Histerik hangi bedensel şemaya itaat eder, anatomi yasalarının ötesine kim geçer? Histerik anatominin yasalarına meydan okur. Histerik, hiç benzeri olmayan, dilin saf göstergesi, kelimenin saf etkisi gibi duran oysa fiziksel etkileri meydana getiren bir beden yaratır. Yani pozitivistlerin savunduğu gibi, ruhun dalgalanmalarının sebebi beden değil, bedene fantezileri dayatan ruhtur, fiziksel değişimlerin motoru ruhsallıktır. Freud, abazi ve körlüğün sınırlarla alay ettiğini söyler. Beden "konuşur". Ancak bedenin dili nörofizyolojik teoriler tarafından duyulamaz. Başka bir yaklaşım, başka bir dinleme gerekir. Organizmanın lokalizasyonları görmezden gelen, "işaretlemelerin" fiksizm görüşünü paramparça eden şaşırtıcı bir esneklik söz konusu,

lokalizasyonların katı şemasını parçalara ayıran, Lombroso, Richter ve birkaç kişinin daha gerçeğin biliminin yasalarını koyma iddialarını yok eden hassasiyetlerinin ve duygularının sonsuz hareketi söz konusu. Yani başka bir şekilde söylemek gerekirse, ortopedi yok. Modern sanatın bizleri alıştırdığı şekil bozuklukları, bükülmeler, duyulmamış montajlar düşüncedeki bu devrimi yansıtıyor.

İşkence görmüş, esnekleştirilmiş, sonsuz biçim verilebilir, kalçası yerinden çıkmış, uzumsuz bedenleriyle, ıstırap ya da arzunun darbeleri altındaki bedenleri ile özellikle de Francis Bacon'ın eseri bize aslında tam da bunu hatırlatır. Acı içinde ya da mutluluktan kendinden geçmiş beden, ıstırap içindeki ya da sevinçli beden, öldürülmüş ya da işkenceye maruz kalmış beden, uyuşturucu almış ya da sarhoş, spastik ya da uykuda olan, paralize ya da şekilsiz beden, bilimin bilmediği bir o kadar metamorfoz, bir o kadar çok duruş.

V. YARATI VE ÖZGÜRLÜK

Aynı 1895 yılında, Freud'a kendi deyimiyle “düş kapıları” açılacaktı- Gérard de Nerval ise “rüyadaki boynuzlu kapılar”dan söz eder. Freud 1896 yılında, 1899 yılında yayınlanacak *Traumdeutung* (Düşlerin Yorumu) isimli kitabını yazmaya başlar. Uykuda olan bir kişide düşün işi, bedenin üzerinde histeri çalışmasının sezdirmediğini kontrol etmektir: Burada sözü geçen Freud'un farklı figürleri tanımlamaya önem verdiği süregiden bir metamorfoz çalışması. Artık hiçbir şey sabit, yazılı, işaretli ya da dövme ile kazanmış değil: her şey özgür, hareketli ve oynak oluverdi. Her şey hareket ediyor, geliyor, dönüşüyor. Ağızdan çıkan hatalı söz, anlam kaymaları, biçimsizleşme, yer değiştirme, yoğunlaşma, neredeyse şekilsiz resimler, aslında sanatçıları büyüleyen bu normalden sapma morfolojisi bir anda kabul görmüştü.

Artık bedensel ve psişik hayatın olası bir topografik ayarlaması yok. İnsan artık bedeni tarafından zaptedilmiyor, hatta anatomisi ona kimliğini verecek ve kaderini belirleyecek bu işaretlerle “damgalı” değil. Kişinin konuşması ve kelimeler ile sonsuz yorumlara erişmesi, onun varlığının “bilimsel”

tanımını da aşıyor. Çocuğun henüz konuşmayı bilmediği ve uzun süre reddettiği in-fans aşamasından, sanatçının en tamamlanmış olduğu ama günümüzde bir o kadar da tehdit altında olduğu biçimi *homo loquens* (konuşan insan) aşamasına geçer.

Freud, bireyi çıkmaz damgası ile işaretleyen kader, fatum olarak tasarlanan bedene karşı, güçlü, karanlık, hiç bir zaman tanınmayan psişik bir enerjinin görkemini yeniden yerleştirir, ama bunu insanın özgürlüğünü sınırsız olarak gösterme olanağının kaynağı olan dilin vasıtası olarak yapar.

Focillon'un “biçimlerin yaşamı” olarak adlandıracağı kavram, içinde bulunduğumuz yüzyılda, Louise Bourgeois'nın bizlere en güzel örneğini sunduğu özgürlükçü dinamiğin bir parçası olacaktı.

I. LA CRÉATION ET LA FEMME

Le 22 mars 1895, une quinzaine d’années avant la naissance de Louise, un autre Louis de Franc; Louis Lumière présentait au public les résultats de son invention, le cinématographe. La légende veut que c’est en regardant sa mère coudre à la machine qu’il ait découvert le principe de l’image animée. En adoptant à son appareil le mécanisme connu sous le nom de «pied de biche », il résolut le casse-tête zénonien d’entraîner des images fixes sur une bande continue et de faire naître le mouvement de l’immobilité.

La science ressuscite ainsi des configurations plus anciennes que nous. Pénélope à son métier, tissant jour après jour les images qui lui permettront de différer sa réponse aux prétendants, nous tend en reflet le récit fabuleux qui est à l’origine de tout récit. Parler pour ne pas mourir. Délibérer pour ne pas avoir à prononcer la parole définitive. Dérouler le flux souple des images, comme des écheveaux de laine, pour échapper à la *rigor mortis*. Aussi longtemps que naîtront les images sous la navette des femmes, aussi longtemps que Schéhérazade fera se succéder les mots aux mots pour endormir la fureur du roi, la mort sera oubliée.

Retarder la mort en laissant filer le récit, et laisser le regard reposer sur l’image: à cette fin, tous les stratagèmes sont bons. Pénélope défait la nuit ce qu’elle a tissé le jour. Elle récuse l’idée, dans la production des images, qu’il y ait du nouveau, un absolu commencement, une *tabula rasa* qui permettrait d’y inscrire un signe que nul avant elle n’aurait imaginé. Elle ne fait jamais que re-commencer. Elle s’inscrit dans une continuité dont elle n’est qu’un maillon, elle qui maille et qui démaille à longueur de temps. Elle reprend, elle recoud, elle ravaude. Elle revient sur son métier. Elle nous rappelle ce que le mot français *regarder* veut dire : c’est regarder derrière soi, c’est être sur ses *gardes*, surveiller ses arrières, c’est d’abord une réitération, une rétrospection vers son propre passé.

On appliquera cette approche à ce que fait Louise Bourgeois, tissandière, ravaudeuse, fileuse, et dès son origine, élevée dans l’art de la haute et basse-lice.

II. LA CRÉATION ET LE PÈRE

La maille du tissu de Pénélope, c’est aussi, au vieux sens du français *méaille*, la médaille, l’effigie précieuse qui garde la mémoire de celui qui fut. C’est la maille que l’on a à partir (c’est-à-dire à partager) avec personnel¹, l’effigie que l’on ne peut diviser car elle est, monnaie d’échange, le gage de l’identité de l’être. C’est au nom de cette maille, qui contient en elle le sens de la «chamaille », de la querelle, de la division, et de la mort, que s’opèrent en effet tous les échanges sociaux, les contrats, les partages, les mariages. Faire le portrait de quelqu’un rappelle ainsi l’enjeu meurtrier, la loi du talion que contient la production de toute image. «Trait pour trait », comme le Lévitique dit « oeil pour oeil, dent pour dent » : c’est là mesurer l’impoitance de tailler des images. L’image est faite l pour retenir l’identité et pour respecter les règles de l’échange. Les prétendants de Pénélope en feront la mortelle expérience qui mourront l’un après l’autre, frappés trait par trait, de la main d’Ulysse.

Car ce que Pénélope tisse jour après jour, pour tromper le temps, pour tromper l’attention des prétendants et pour tromper sa propre attente, ce n’est pas n’importe quelle image. C’est une image qui a affaire avec sa lignée, tissée dans le droit fil dont témoigne la présence de Télémaque. C’est le beau suaire de Laërte, le père d’Ulysse. La généalogie de l’image, l’Odyssée de notre culture, re-coupe étroitement le récit de la Genèse, la grande histoire des filiations humaines, et *in fine*, le recours au Père. Pas d’image qui n’ait sa racine dans le fantasme d’un engendrement charnel. Au terme de son interminable périple, c’est Démodocos qui raconte à Ulysse sa propre histoire, et Ulysse, parvenu au terme de son voyage, peut enfin décliner son nom, lui qui, jusqu’alors, s’était nommé Personne.¹

Cependant, fait de main de femme, tissé par ses doigts habiles et infatigables, le suaire quotidien et patient de

¹ «Avoir maille à partir avec quelqu’un» signifie au figuré: se quereller avec quelqu’un, au sens propre, avoir à partager la médaille que l’on porte sur soi, la médaille étant le sou, la pièce d’or ou d’argent qui, par l’effigie royale qui y est imprimée, est gage de la valeur d’échange.

CINQ NOTES SUR L’OEUVRE DE LOUISE BOURGEOIS

Jean Clair

Pénélope où viendra gésir la dépouille de Laërte, s'oppose au suaire de Véronique. Ce serait, ce dernier, *l'icona vera*, l'image miraculeuse, instantanée, « achéiropoïète », où se serait imprimé d'un coup le visage du Fils d'un Dieu. La main ici n'intervient pas; elle est bannie.

Ici et là, une ligne de partage s'établit donc dans le régime des images entre la tradition d'Athènes et la tradition de Jérusalem.

Louise Bourgeois, qui taille des images dans la pierre et le fer, enfreint ainsi l'interdit du Père, et doublement puisqu'elle est femme.

III. LA CRÉATION ET L'HYSTÉRIE

Peu de temps avant la naissance de Louise, les progrès de la reproductibilité technique aidant, *l'Iconographie de la Salpêtrière*, ouvrage consacré aux travaux du neurologue Jean-Martin Charcot, s'orne de photogravures. L'image de l'hystérie voit alors sa diffusion se multiplier et s'étendre bien au-delà des milieux médicaux. La posture spectaculaire de *L'Hystéria major* envahit le champ artistique. Le corps en arc-de-cercle de la femme en proie à la Grande Attaque devient en quelques années un *topos* de la modernité fin-de-siècle, aussi reconnaissable que le *topos* du corps maniériste fixé par Le Primatice et par Rosso Fiorentino. Klimt dans son allégorie de *La Médecine*, Segantini dans *Les Mauvaises Mères* ne sont que quelques exemples célèbres de ce corps nouveau que la nosologie du temps croit avoir isolé, qu'est le corps exaspéré, horripilé, extatique, cambré sous le regard du Maître, qui rappelle si fort celui des vieilles possessions diaboliques.

Il disparaîtra rapidement des tréteaux où l'hôpital l'exhibait, mais sa carrière artistique traversera le siècle suivant.

En 1933, les Surréalistes fêteront le cinquantenaire de la «naissance de l'hystérie». Dans ces documents cliniques qu'avaient soigneusement photographiés et réunis Bourneville et Régnaud, ils voudront voir le triomphe d'Eros, dans ces

visages déformés par la souffrance, l'extase de la jouissance et dans ces corps tétanisés, le prototype formel de la beauté «convulsive».

Louise Bourgeois, à la fin de ce siècle, redonne cependant à l'hystérie son sens clinique et tragique. Son *Arch of hysteria* doit plus en fait aux modèles que Charcot avait recueillis dans son Musée d'anatomo-pathologie à la Salpêtrière qu'il ne doit aux fantaisies érotiques qu'André Breton et ses disciples avaient élaborées.

On fera un jour l'histoire de ces musées, que des médecins, des aliénistes, des neurologues édi-fièrent à la fin de l'autre siècle et dont les collections sont aujourd'hui dispersées, ruinées ou perdues. Le Musée Lombroso à Turin ou celui de Charcot à la Salpêtrière, le Musée d'Ethnologie du Trocadéro fondé par Hamy, les collections de dessins de malades mentaux réunis par Luys, Marie et Réjà (Paul Meunier), tant d'autres encore... Des modèles, recueillis parmi la foule innombrable des patients et des malheureux qui peuplaient les cellules des asiles et des Osons, des productions délirantes des aliénés, des objets, des peintures, des artefacts sans forme et sans nom, qui attendaient d'être décrits et nommés, avaient été recueillis, classés, inventoriés. On voulait voir dans ces cires épouvantables, ces moulages de difformités, ces empreintes indéfiniment répétées de crânes, ces graffitis insanes la promesse de nouveaux canons. Ils seraient à l'art moderne ce que les carrières réouvertes de Rome avaient été à la Renaissance: un immense répertoire, un immense magasin où trouver les nouveaux modèles du monde contemporain. Réunis, déchiffrés, ils seraient devenus ce que les statues antiques, les glyptothèque avaient été à l'enseignement des Académies: les fondements d'une nouvelle Science, non plus la Science du Beau, mais la Science du Vrai.

C'est dans ce courant que se situe l'oeuvre de Messerschmidt. Ce sculpteur autrichien de l'âge baroque, longtemps méprisé et même oublié, fut redécouvert dans les années 30 par Ernst Kris. Membre éminent de l'Ecole viennoise d'Histoire de l'art, avec Wickhoff, Schlosser et Riegl, ce dernier

était aussi un jeune disciple de Freud. Historien de l'art et psychanalyste, il était mieux à même que quiconque de déceler dans ces bustes, non seulement la symptomatologie d'un cas exceptionnel, mais aussi la production d'un génie artistique hors pair dans la longue histoire de la physiognomonie. Cette histoire qui s'ébauche à la Renaissance avec les caricatures de Léonard et les premières classifications de Gianbattista della Porta, se continue de nos jours avec Louise Bourgeois. L'oeuvre s'identifie ici avec le symptôme, et l'art avec la cure.

IV. LA, CRÉATION ET LA PSYCHIATRIE

Il est significatif que Lombroso, au début de son *Esquisse sur la Préhistoire de l'anthropologie criminelle*, cite Aristote et le traité sur la physiognomonie qu'on lui a longtemps attribuée, où l'apparence de certains criminels est comparée à celle du singe. La physiognomonie n'est pas un corps étranger dans le système de l'anthropologie criminelle tel qu'il se développe à la fin du XIXe siècle, elle en constitue un élément indispensable. Lavater, Gall et leurs disciples qui croient en une correspondance exacte entre les traits d'un individu et ses dispositions internes, fondent la méta-physique de l'Ecole positive en postulant qu'il y a un accès, par le corps, à l'intériorité de l'âme. Le dedans serait dit par le dehors. *Les stigmata degenerationis* que Lombroso croit reconnaître sur le corps de son *Homo delinquens* sont les signes visibles, et vérifiables expérimentalement, dit-il, d'une sorte d'écriture du mal. Ils «signent» son caractère et le flétrissent à la manière de *La Lettre écarlate* de Nathanaël Hawthorne. Mieux: ces signes sont en quelques sorte imprimés sur le corps du délit, à la manière de ces tatouages qui couvrent le corps des criminels et que Lombroso collectionnera. Les bustes de Messerschmidt eux-mêmes proposeront un «tableau» des humeurs et des passions de l'esprit, classées selon un certain nombre de traits récidivistes.

Plus affinées, plus scientifiques que les classifications brouillonnes de Lombroso, les théories des localisations cérébrales dans la neuro-anatomie positiviste, de Broca à Edelman, participent de la même illusion naturaliste qui

prétend assigner aux diverses fonctions du corps et de l'esprit, sensations, motricité, langage, des zones précises du cortex humain.

C'est dans cette tradition que s'était inscrit le jeune Freud, élève de Brücke, formé à école des physicalistes. En 1895 pourtant, sa très controversée *Esquisse pour une psychologie scientifique* res-tera inachevée: c'est un brouillon qu'il voudra oublier. Réduisant la physiologie du cerveau à des transmissions électriques au sein du réseau neuronal, il tentait d'y concevoir l'âme comme un appareil clos, avec déplacements et dissipations d'énergie, équilibres et déséquilibres.

Mais il n'irait pas plus loin dans cette entreprise réductionniste. Que l'homme est avant tout un animal doué de langage, et que ce langage n'est pas réductible à des processus anatomo-physiologiques, voilà le sens du retournement de Freud.

Dans les *Etudes sur l'hystérie*, il affronte ainsi le mystère d'une anatomie du corps hystérique dont, précisément, les théories localisationnistes, la tradition issue de la physiognomonie à la Messerschmidt, les marquages neuronaux, ne sauraient rendre compte. Problème de scientifique, mais énigme aussi posée à l'artiste confronté à l'absence de canons. A quel schéma corporel obéit l'hystérique, qui passe outre les lois de l'anatomie? L'hystérique défie les lois de l'anatomie. Elle crée un corps inouï qui semble pure manifestation du langage, pur effet de la parole, et qui, pourtant, produit des effets physiques. Ce n'est donc pas le corps qui est la cause des troubles de l'âme, comme le disent les positivistes, c'est l'âme qui impose au corps ses fantaisies, c'est le psychisme qui est le moteur des altérations physiques. Abasie et cécité remarque ainsi Freud, se moquent des nerfs. Le corps « parle ». Mais ce langage du corps ne peut être entendu par les théories neurophysiologiques. Il relève d'une autre approche, d'une autre écoute. Il y a une plasticité stupéfiante de l'organisme, qui ignore superbement les localisations, qui fait voler en éclat le fixisme des «marquages», il y a une perpétuelle mouvance de ses affects et de ses sensibilités, qui disloque le schéma rigide

des localisations, et qui ruine la prétention de Lombroso, de Richet et de quelques autres, de fonder les lois d'une science du Vrai. L'orthopédie n'existe tout simplement pas. Les déformations, les distorsions, les montages inouïs auxquels l'art moderne nous a habitués reflètent cette révolution dans la pensée.

L'oeuvre de Francis Bacon en particulier, avec ses corps torturés, eastisés, infiniment plastiques, déhanchés, démembrés, sous les coups de la souffrance ou du désir, est là pour nous le rappeler. Le corps douloureux ou extatique, le corps souffrant ou exultant, le corps meurtri ou torturé, drogué ou enivré, spastique ou endormi, tétanisé ou amorphe, autant de métamorphoses, autant de postures que la science ignore.

V. LA CRÉATION ET LA LIBERTÉ

La même année 1895, s'ouvraient à Freud, comme il le dira, « les portes du rêve » – Gérard de Nerval parlait, lui, des « portes de corne du songe ». En 1896, il commence d'écrire le *Traumdeutung*, qui sera publié en 1899. Le travail du rêve dans l'homme endormi verdie ce que le travail de l'hystérique sur son corps avait laissé pressentir: il est travail de métamorphoses perpétuelles, dont Freud s'attache à décrire les diverses figures. Plus rien n'est fixe, inscrit, marqué, tatoué: tout devient libre, mobile, fluctuant. Tout bouge, évolue, se transforme. Lapsus, glissements de sens, déformations, déplacements, condensations, à-peu-près, anamorphoses, toute une morphologie de l'aberration se trouvait d'un coup validée, qui fascinerait les artistes.

Il n'y a plus d'ajustement topographique possible de la vie corporelle et de la vie psychique. L'homme n'est pas contenu par son corps, moins encore « marqué » dans son anatomie par ces signes qui livreraient son identité et qui dicteraient son destin. Le fait qu'il parle et que par la parole il accède à l'infini des interprétations, outrepassé chaque fois la définition « scientifique » de son être. Du stade *in-fans* de l'enfant qui ne sait pas parler et qui, longtemps, se refuse à parler, il passe au stade de *l'homo loquens*, dont l'artiste pourrait bien être

la forme la plus achevée quoique aussi, de nos jours, la plus menacée.

Contre le corps conçu comme destin, *fatum* marquant l'individu de son sceau indélébile, Freud réinstaurait la majesté d'une énergie psychique, puissante, obscure, à tout jamais inconnaissable, mais, en tant qu'elle est l'organe du langage, source de la possibilité illimitée de manifester la liberté de l'homme.

Ce que Focillon allait nommer « la vie des formes », serait, dans notre siècle, inscrit sous le signe de cette dynamique libertaire dont Louise Bourgeois nous offre aujourd'hui le magnifique exemple.

Kulak / Ear, 2004
Gravür, suluboya / Engraving, watercolor
43 x 38 cm, 16/25 ex



16/25 Louise Bourgeois 2004

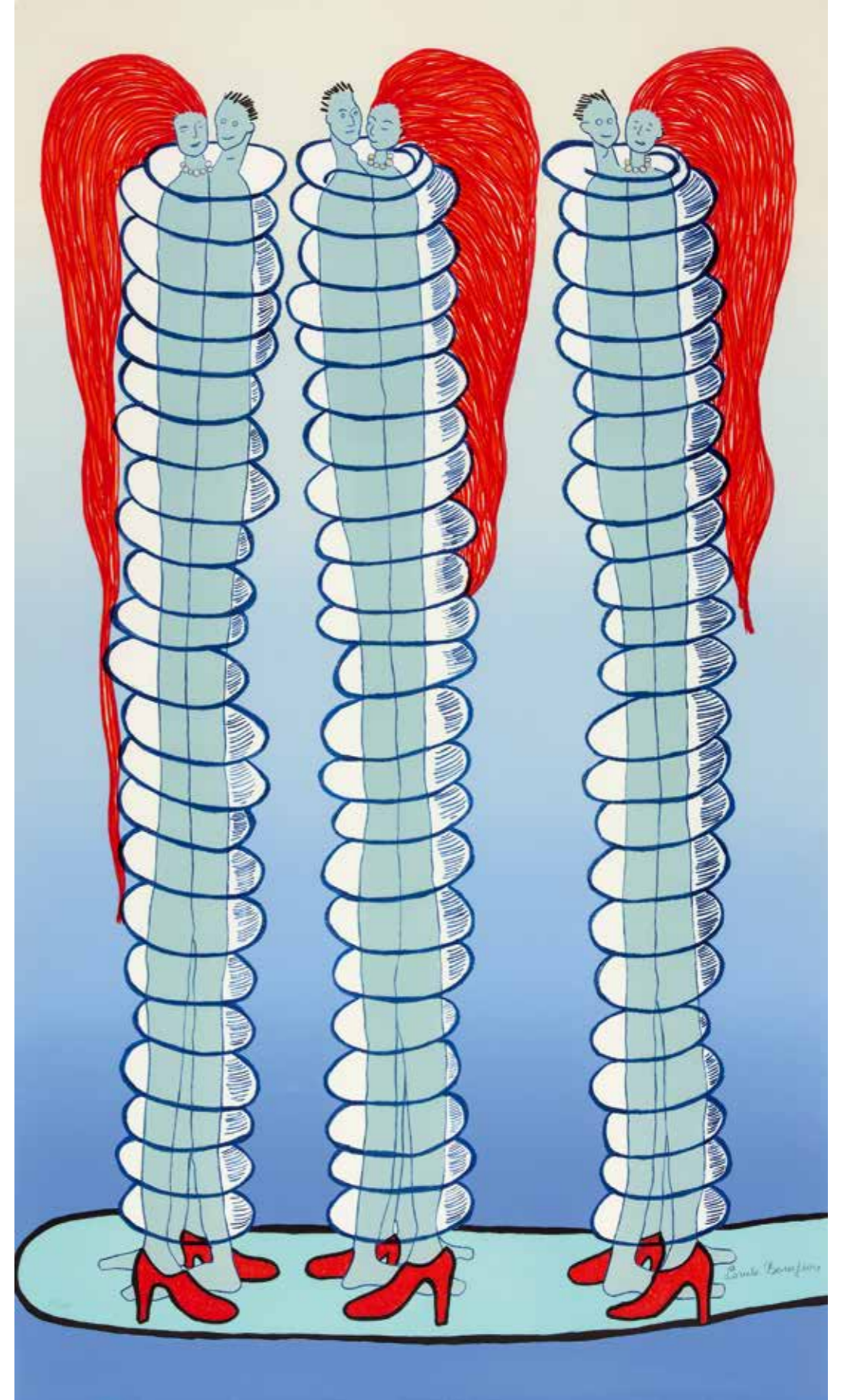
Edredon büyük boy yatak (dudaklar) *Le lit gros Edredon (with lips)*, 1997
Gravür, aquatinta / *Engraving, aquatint*
64x80 cm, 67/100 ex/Arches



Karyatid / Caryatid, 2001
Litografi / Lithograph
91 x 93.5 cm, SI1 ex/Japon



Çiftler / Couples, 2001
Litografi / Lithograph
114 x 66 cm, 20/150 ex/Arches

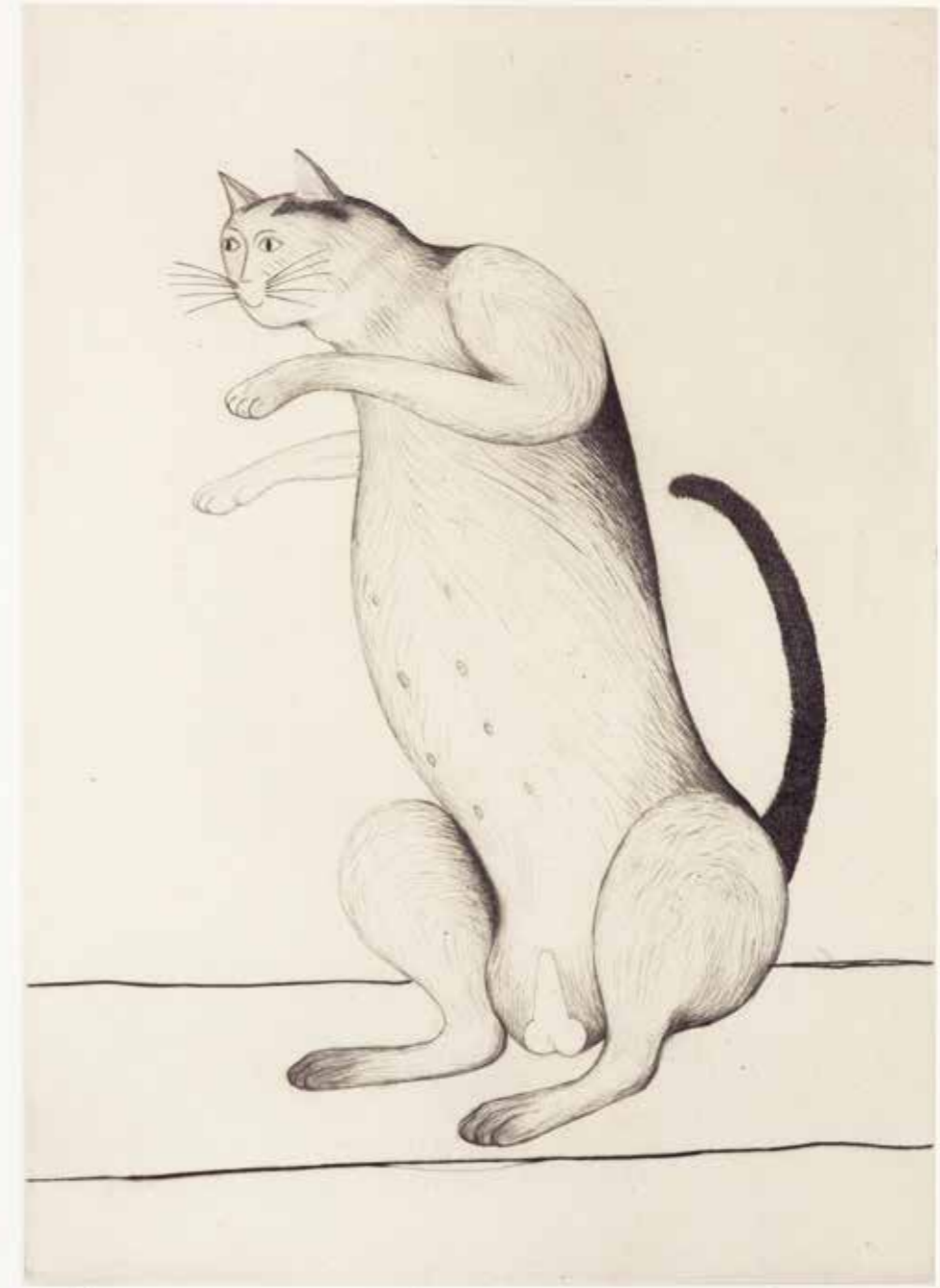




25/35

Louis Boufford 2005

Dişi / Female, 2005
Gravür / Engraving, 47 x 32.5 cm, 25/35 ex

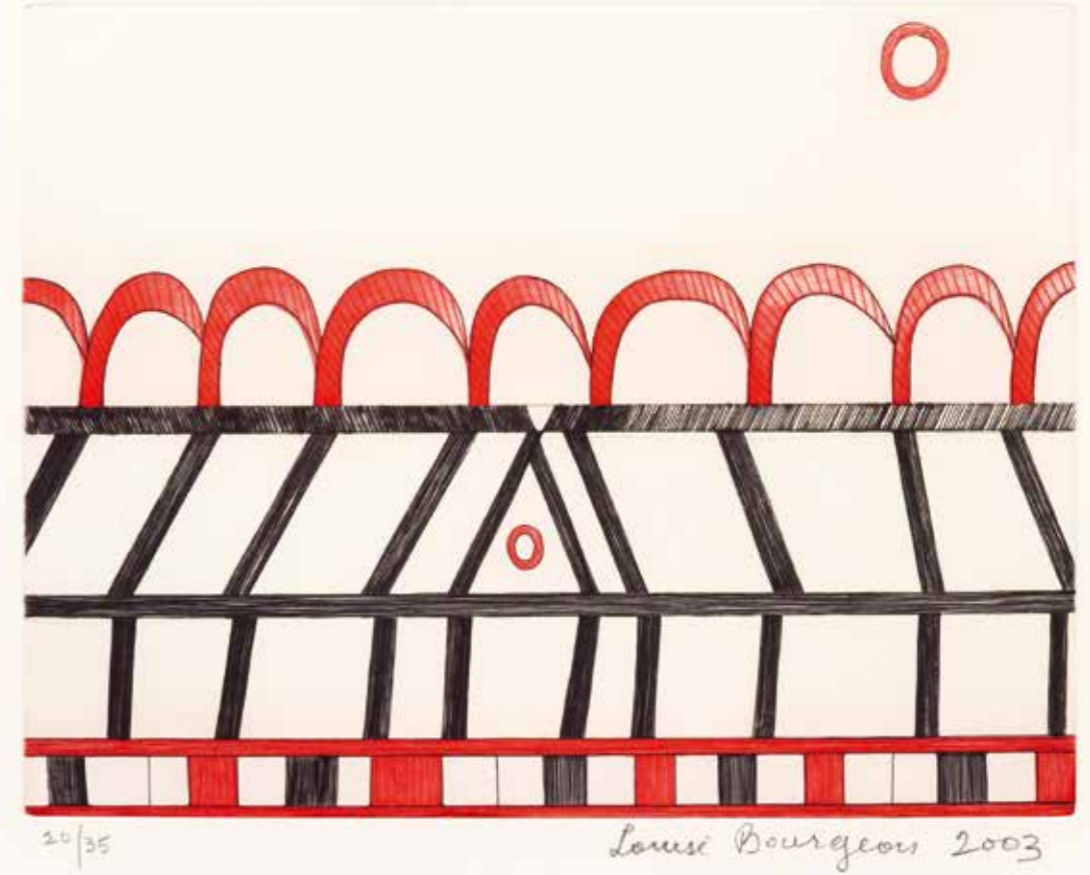


25/35

Louis Boufford 2005

Erkek / Male, 2005
Gravür / Engraving, 47 x 32.5 cm, 25/35 ex

Mutlu Ev / *The Happy House*, 2003
Gravür, aquatinta / *Engraving, aquatint*
38 x 43.5 cm, 20/35 ex



Henriette / Henriette, 1998

Renkli litografi, iris baskı / *Color lithograph, iris printing*

118 x 80 cm, 30/50 ex



Merci. Mercy., 1992
Gravür / *Engraving*
53 x 76.4 cm, 43/45 ex / Somerset





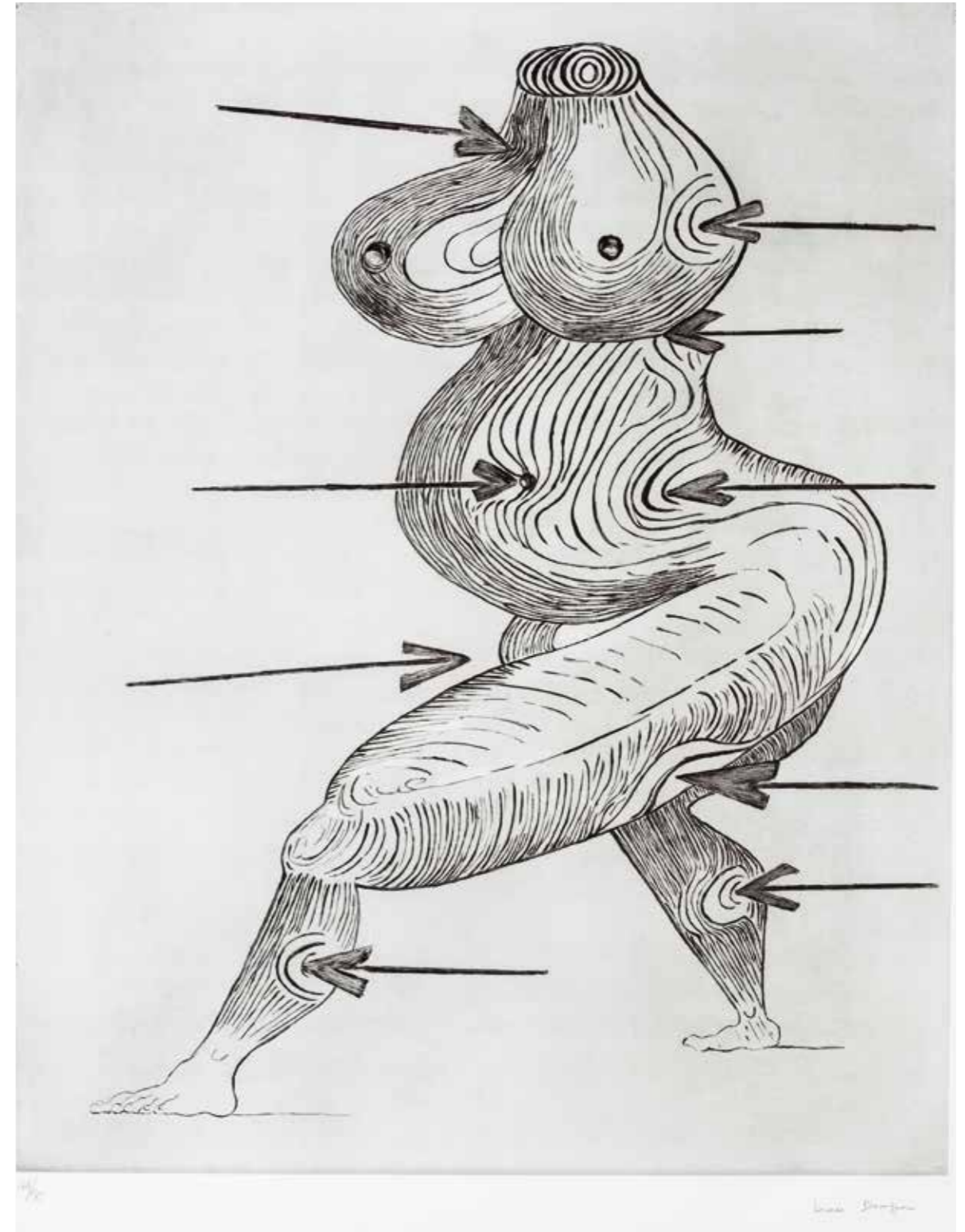
Siyah ve Mavilerin Şarkısı

The Song of the Blacks and of the Blues, 1989-1996

Litografi ve tahta baskı, elde eklemeler yapılmış / *Lithograph and woodcut, with hand additions*

55 x 241 cm, 12/40 ex

Sainte Sébastienne / Sainte Sébastienne, 1992
Gravür / *Engraving*
120,6 x 94 cm, 44/50 ex



Sizi Seviyoruz / We Love You, 2000

Gravür, mürekkep eklemeler / *Engraving, with ink additions*

18 x 28.2 cm



Pembe Günler / Pink Days, 2008
Serigrafi / *Serigraphy*
21,5 x 28 cm, 75/175 ex



Quarantania Portfolyosu No.1

No.1 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



4/5

Louise Bourgeois

Quarantania Portfolyosu No.2

No.2 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



4/5

Louise Bourgeois

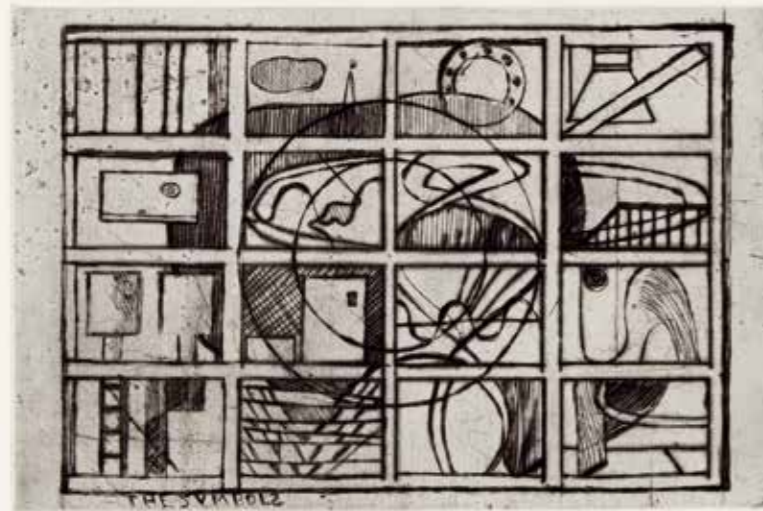
Quarantania Portfolyosu No.3

No.3 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



Louise Bourgeois

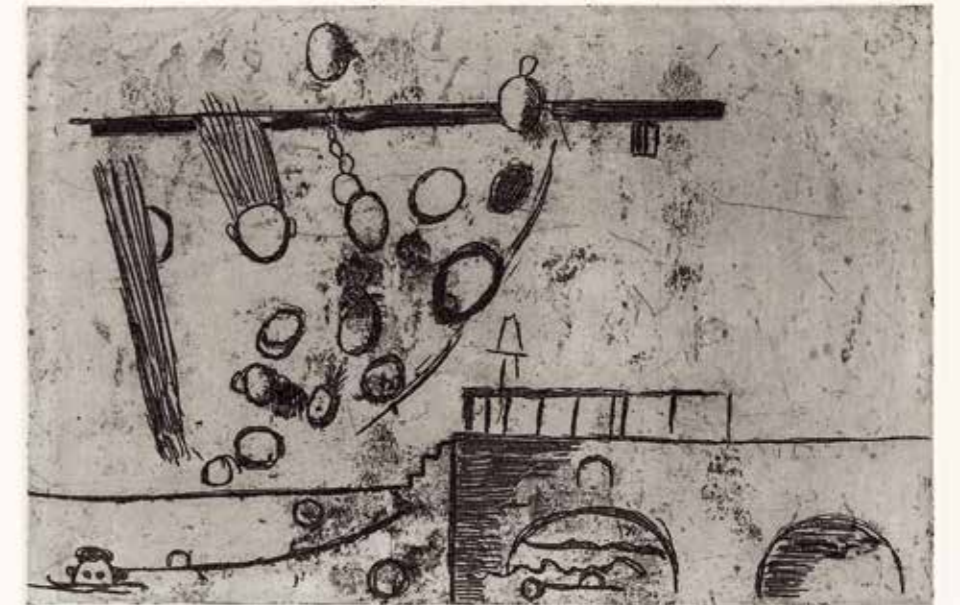
Quarantania Portfolyosu No.4

No.4 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



L. Bourgeois

Louise Bourgeois

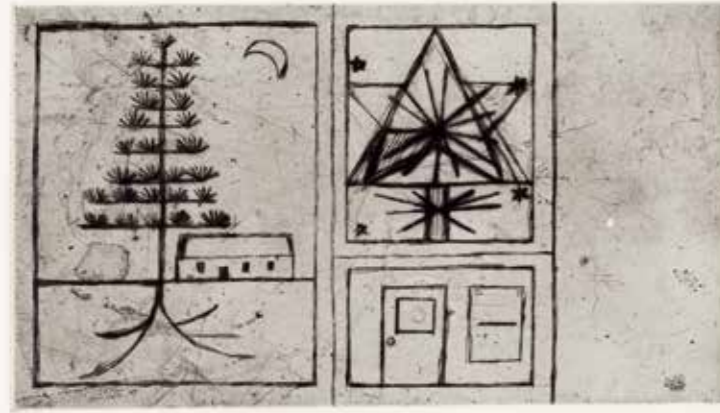
Quarantania Portfolyosu No.5

No.5 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



Louis Bourgeois

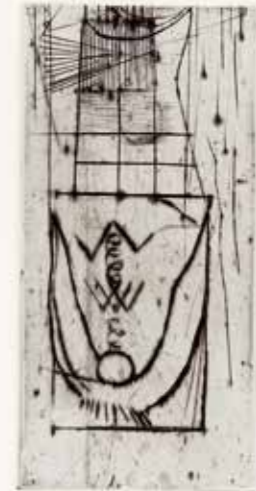
Quarantania Portfolyosu No.6

No.6 from Quarantania Portfolio

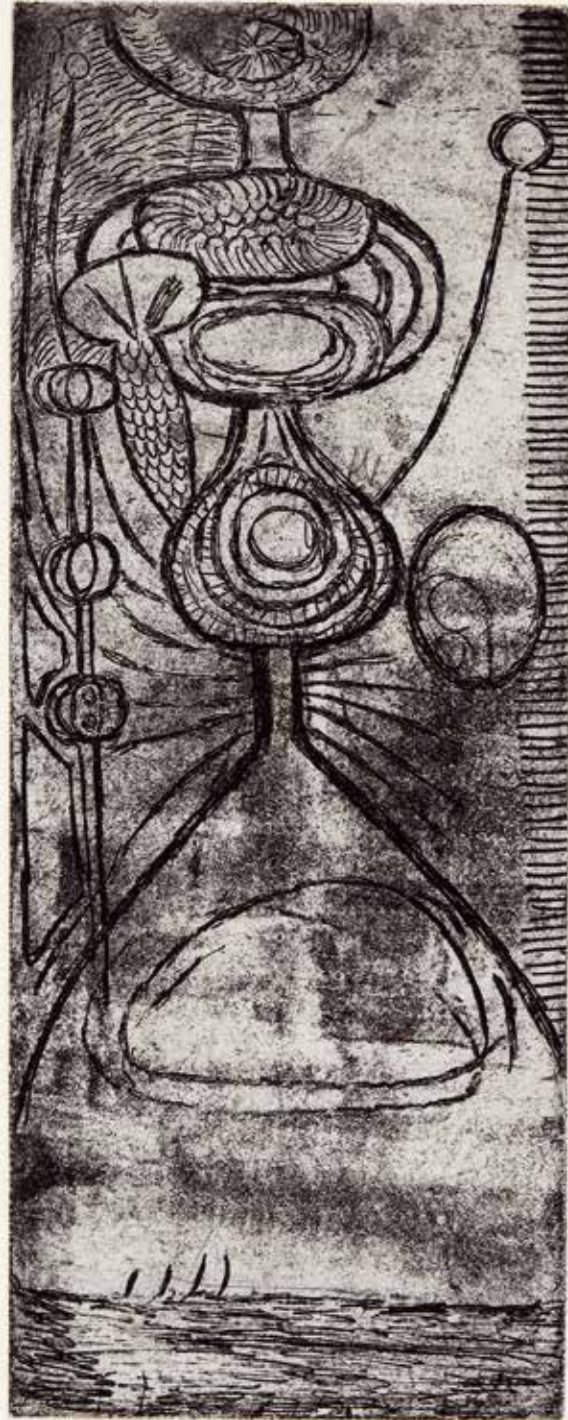
1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



Louis Bourgeois



Boxwood - 40/50 Louis Bourgeois

Quarantania Portfolyosu No.7

No.7 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex

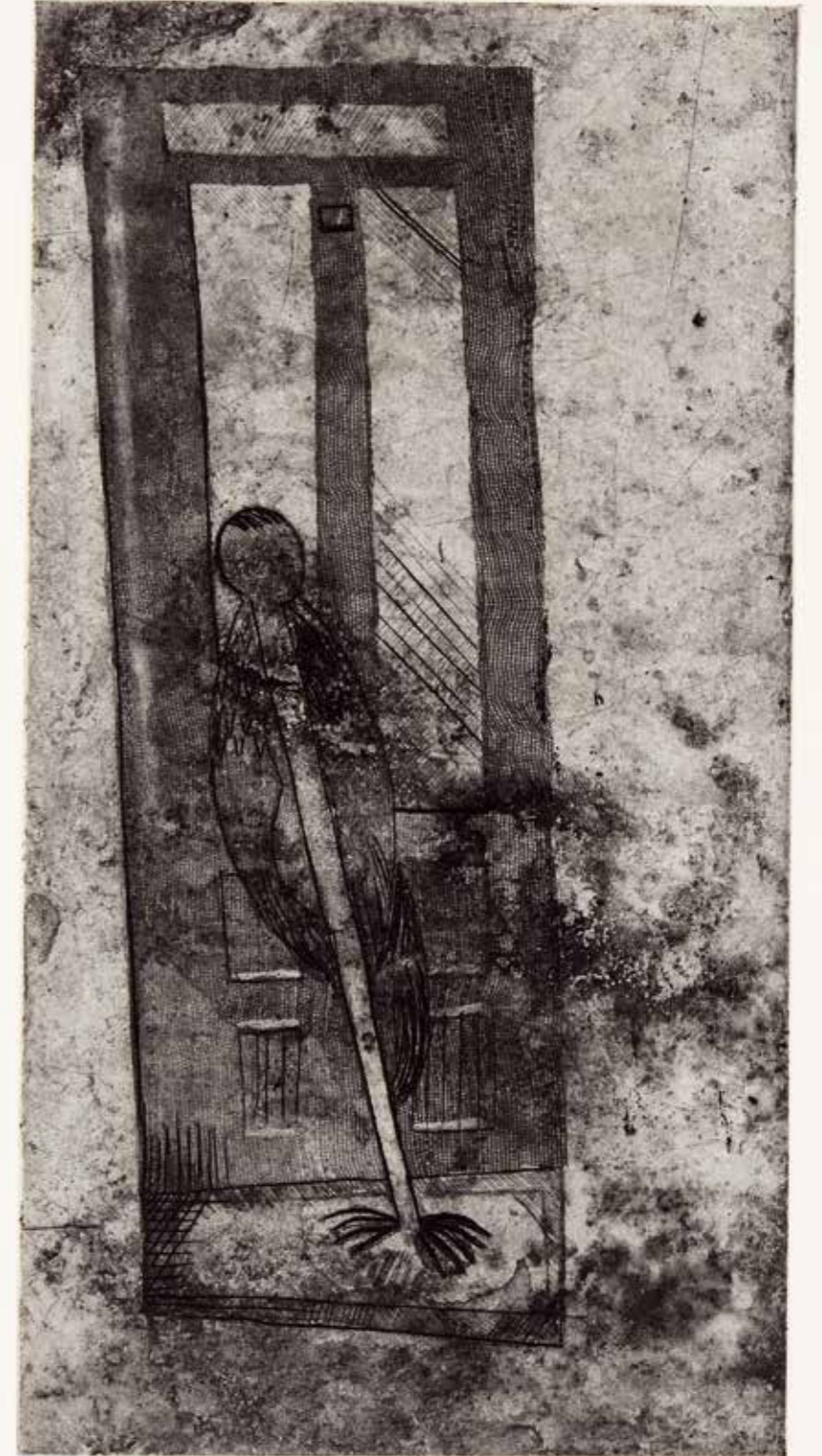
Quarantania Portfolyosu No.8

No.8 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



Louis Bourgeois

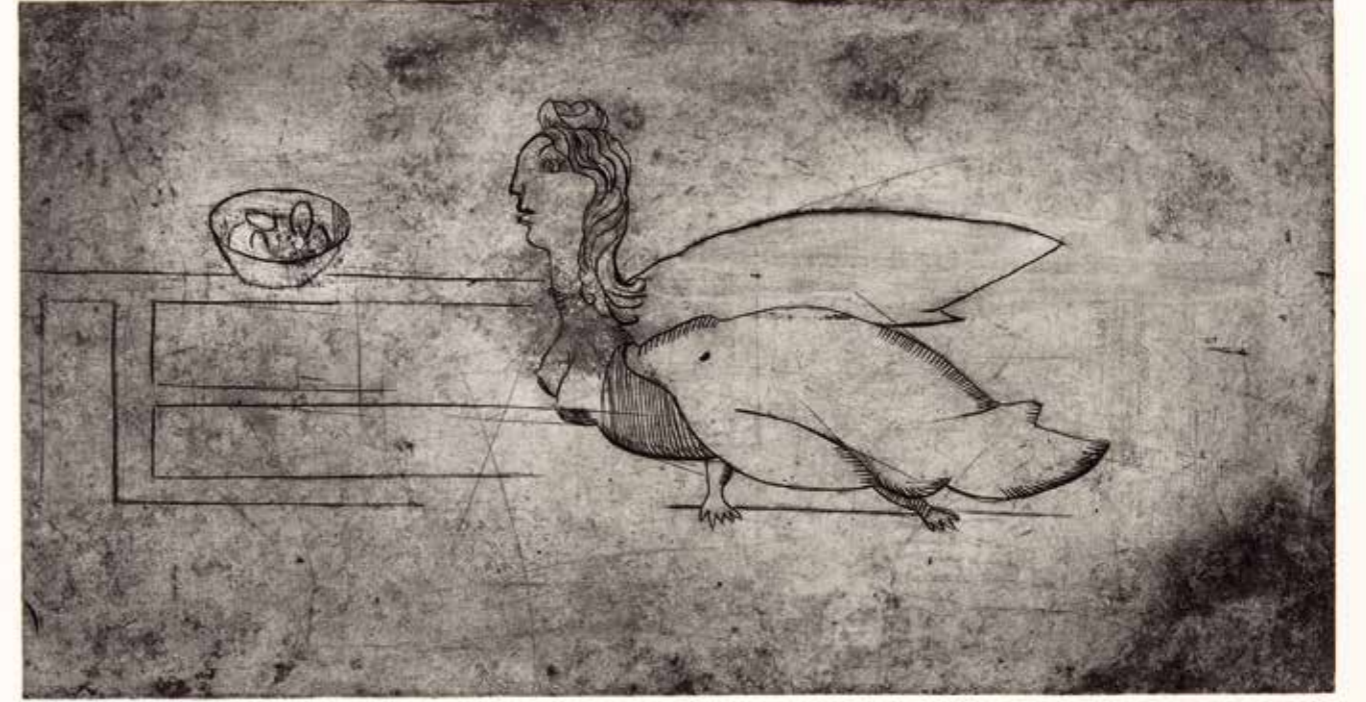
Quarantania Portfolyosu No.9

No.9 from Quarantania Portfolio

1947 - 1990

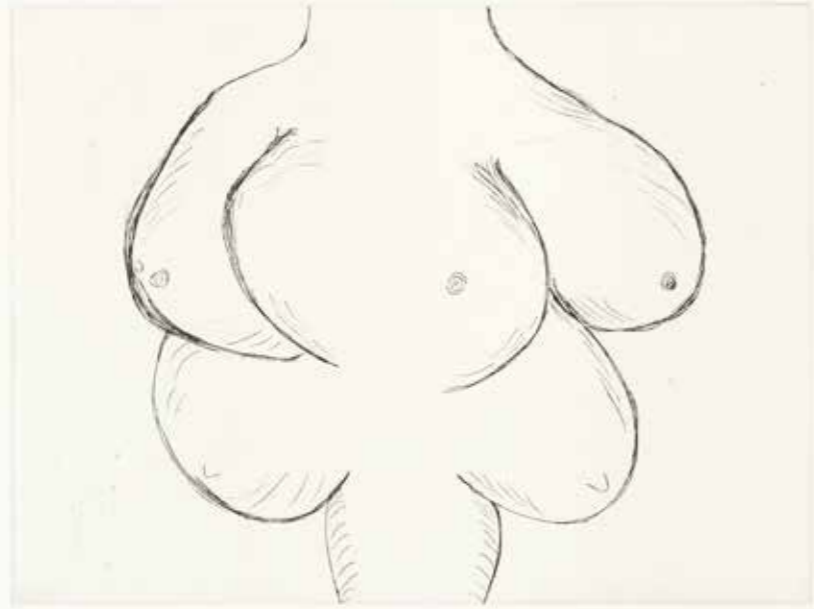
Gravür / *Engraving*

47,3 x 33 cm, 40/50 ex



Anatomi Portfolyosu / *Anatomy Portfolio, 1990*
7 Gravür / *7 Engravings*
65,5 x 48 cm, 17/44 ex

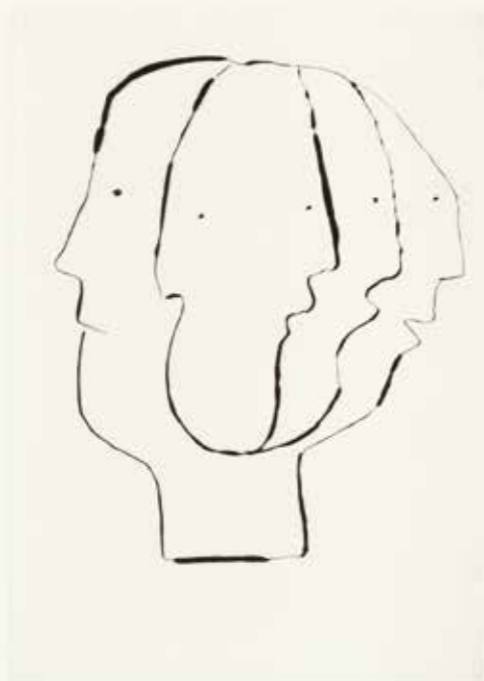




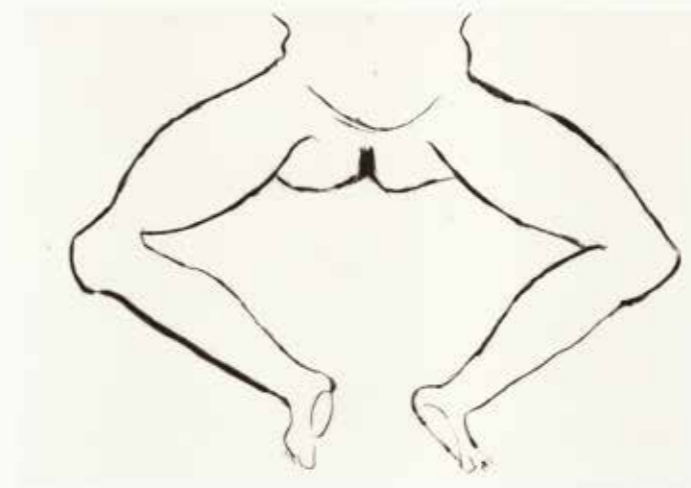
L.B.



L.B.



L.B.



LB



LB

Litografi II / Lithographie II, 1985
Litografi / *Lithograph*
45,5 x 28.5 cm, 93/100 ex/Arches



68/100

Louise Bourgeois

AKBANK SANAT
İstiklâl Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435 İstanbul
T: (212) 252 35 00-01
www.akbanksanat.com

METİN / TEXT
Jean Clair
Jean Frémon
Prof.Dr.Hasan Bülent Kahraman

FOTOĞRAFLAR / PHOTOGRAPHS
© Galerie Lelong
Fabrice Gibert

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Sedef Atam
Robert Bragner

TASARIM / DESIGN
Çözüm Reklam

BASKI / PRINT
Diasan Basım Form Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Akçaburgaz Mah. 1590 Sokak
No: 3 Esenyurt, İstanbul
T: (212) 858 21 41 pbx

