



**LOUISE  
BOURGEOIS**

TO UNRAVEL A TORMENT

VOORLINDEN

**Louise Bourgeois**  
To Unravel a Torment

## Inhoudsopgave **Contents**

4

Louise Bourgeois: tegendraads, onder je huid  
*Louise Bourgeois: intractable, under your skin*  
**Suzanne Swartz**

8

To Unravel a Torment  
**Emily Wei Rales**

71

Een geschiedenis van de nacht  
*A History of the Night*  
**Briony Fer**

99

Toelichting bij de dagboeken van Louise Bourgeois  
*A Note on the Diaries of Louise Bourgeois*  
**Philip Larratt-Smith**

105

Selectie uit de dagboeken van Louise Bourgeois  
*Selections from the Diaries of Louise Bourgeois*

149

Over Louise Bourgeois  
*About Louise Bourgeois*

150

Index van de werken  
*Index of works*

## Suzanne Swarts

directeur [director](#) museum Voorlinden

### Louise Bourgeois: tegendraads, onder je huid

De immense spinnen van Louise Bourgeois sieren pleinen en tuinen over de hele wereld. Iconen zijn ze, doorgedrongen tot het collectieve geheugen. Minder openbaar maar zo niet nog krachtiger is de rest van haar oeuvre. Ik herinner me nog het moment waarop ik voor het eerst haar langgerekte *Personage*-sculpturen en haar beklemmende architectonische *Cells* zag: elk van deze werken kroop direct onder mijn huid. Ben je eenmaal gegrepen, dan blijven de werken stuk voor stuk kriebelen. En ze laten je niet meer los.

Hoewel zij zelf een van de invloedrijkste kunstenaars van onze canon werd, overstijgt Louises werk juist diezelfde kunstgeschiedenis. Met scherpzinnigheid en intelligentie creëerde ze een oeuvre met grote verscheidenheid en een eigen signatuur, dat regelmatig tegen de gangbare smaak en ideeën in ging. Onverstoorbaar werkte ze door tot aan haar dood op 98-jarige leeftijd, bruggen bouwend tussen het moderne en het hedendaagse. Toch bleef ze altijd jong: ze omringde zich met jonge mensen en leefde zich aan hun persoonlijkheden. Wie foto's van haar bekijkt, ziet dat: de jeugdige glimlach en de glinstering in haar toegeknepen ogen laat haar rimpels bijna verdwijnen. Met die levenskracht maakte ze juist in de laatste twintig jaar van haar oeuvre nog enorme omwentelingen: in haar onderwerpkeuzes, in haar gebruik van gevonden objecten en de introductie van kledingstukken, tapijten en andere stoffen. Zo bleef ze tijdloos en was ze soms zelfs haar tijd vooruit. Zoals Jerry Gorovoy – die haar bijna dertig jaar lang vergezelde als assistent en vriend – haar gedachten parafraseerde: als kunstenaar heb je geen kunstgeschiedenis nodig. Het werk moet overeind blijven zonder historische context, het gaat erom wat het kunstwerk met je doet.

Louise bracht als geen ander haar gevoelens naar de oppervlakte: ze keerde zichzelf binnenstebuiten en bracht zo haar frustraties en verlangens over op haar werk. Daardoor voel je bij het zien van haar kunst direct Louises aanwezigheid: haar oeuvre is van een grensverleggende intimiteit, die ons als kijkers het gevoel geeft haar met ieder werk beter te leren

### Louise Bourgeois: intractable, under your skin

Louise Bourgeois's immense spiders grace public squares and gardens all around the globe. They are icons, infiltrated into the collective consciousness. While less public, the rest of her oeuvre is no less – and perhaps even more – powerful. I still recall the moment I saw her elongated *Personage* sculptures and claustrophobia-inducing architectural *Cells* for the first time: each of these works immediately burrowed its way under my skin. And once you're in their grasp, each and every one continues to tickle. And they never let you go.

Although she became one of the most influential artists in our canon, Louise's work effectively transcends that same history of art. With intelligence and sharp wit, she has created a highly diverse oeuvre that frequently contravenes the prevailing norms of thought and good taste. She continued to create new works until her death at the age of 98, and in doing so, bridged the gap between modernism and contemporary art. Yet she retained a certain youthfulness, preferring to surround herself with young people and revelling in their energy and personalities. This is immediately apparent when you see photos of Louise: the youthful smile and the sparkle in her semi-closed eyes nearly efface her wrinkles. That same vitality enabled her to drastically change course in the last twenty years of her artistic career, in terms of her choice of subjects, the use of found objects and the introduction of fabric as a medium. As a result, she remained timeless and was even (on occasion) ahead of her time. As Jerry Gorovoy – who was with Louise for nearly thirty years as her assistant and friend – summed up her thinking: an artist has no need for art history. The work has to hold up without the benefit of a historical context; what matters is what the artwork makes you feel.

Louise placed her own emotions front and centre like no one else. She turned herself inside-out and poured all her frustrations and desires into her work. As a result, you feel a direct sense of Louise's presence when looking at her art: her oeuvre has a revelatory degree of intimacy that gives us, the viewers, a feeling of becoming better acquainted with

kennen. We zien de voorwerpen die in haar huis stonden en de nachtkleding die ze droeg. We ervaren de liefde voor haar moeder en de worsteling met haar vader. We voelen haar fascinatie voor lichamelijke en seksualiteit. We leren hoe zij omging met haar angsten en depressies. Zo nodigt ze ons ook uit onze eigen emoties onder ogen te zien. Louise laat zien wat het betekent mens te zijn: het leven als spel met meerdere, soms tegenstrijdige versies van onszelf.

Een tentoonstelling over Louise stond al lange tijd op onze wensenlijst. Het realiseren van deze wens raakte in een stroomversnelling na het zien van de collectie van het Glenstone Museum in Potomac, Maryland. Verzamelaarsechtpaar Emily en Mitch Rales hebben door de jaren heen een indrukwekkende verzameling werken van Louise bijeengebracht die een aantal belangrijke sleutelwerken bevat en maar liefst zeven decennia van haar leven beslaat. Het verheugt ons dan ook dat wij de complete verzameling mochten lenen voor onze tentoonstelling en wij zijn daarvoor het Glenstone Museum zeer dankbaar. Wie dacht te weten wie Louise was, beseft bij het ervaren van *To Unravel a Torment* onmiddellijk dat hij al die tijd in een illusie heeft geleefd: deze verzameling brengt haar en haar werk dichterbij dan ooit. Door werken uit alle tijdvakken van haar oeuvre naast elkaar te zien, beseft je als kijker pas echt welke thema's, motieven en materialen Louise met elkaar vervlocht om haar eigen beeldtaal te creëren.

Met *To Unravel a Torment* hoop ik mijn vervoering te delen met iedereen die dezelfde behoefte voelt Louise te leren kennen: haar trauma's en verlangens, haar kracht en haar kwetsbaarheid, haar tegendraadsheid en haar speelsheid. Wie langs de werken loopt, voelt het ruwe schuren van de stof tussen haar vingers, het kneden van haar handen, het prikken van de naald in haar huid. Zo ontstaat de wens haar de hand te schudden, haar te leren kennen, haar te vragen naar haar diepste angsten en verlangens. Wie *To Unravel a Torment* bezoekt, vindt op die vragen het zuiverste antwoord.

the artist through each new work. We see the objects that once stood in her home and the garments she slept in. We experience her love for her mother and her struggle with her father. We feel her fascination with corporality and sexuality. We learn how she dealt with her fears and depressions. In this way, she invites the viewer to face their own emotions. Louise shows us what it means to be human: life as a game with multiple, sometimes contradictory versions of ourselves.

An exhibition of Louise's work had been on our wishlist for quite some time. The realisation of this wish gained new impetus after seeing the collection of Glenstone Museum in Potomac, Maryland. Over the years, Emily and Mitch Rales have brought together an impressive number of Louise's works. Their collection includes a number of seminal works and spans seven decades of the artist's life. We are therefore exceedingly pleased to have been able to borrow the entire collection for our exhibition, and are extremely grateful to Glenstone Museum for this loan. Anyone who thought they knew who Louise was will immediately realise – having experienced *To Unravel a Torment* – that they have been under a misapprehension the entire time. This collection brings her and her work closer than ever. It is only by seeing works from all periods of her oeuvre side-by-side that we, the viewers, become aware of the themes, motifs and materials Louise wove together to create her own visual language.

With *To Unravel a Torment*, I hope to share that transcendent experience with everyone who feels the same need to get to know Louise: her traumas and desires, her strength and her vulnerability, her fierce intractability and her playful nature. Walking past the works, you can practically feel the rough fabric sliding through her fingers, the kneading motions of her hands and the prick of the needle into her skin. It evokes a desire to shake her hand, to get to know her, to ask her about her deepest fears and desires. Those who visit *To Unravel a Torment* will find the purest possible answers to those questions.



## Emily Wei Rales

### To Unravel a Torment

Louise Bourgeois (1911–2010), evenzeer icoon als iconoclast, is een van de invloedrijkste en meest bejubelde kunstenaars van de vorige eeuw. Ze riep een zeer herkenbare beeldtaal in het leven die figuratie met formele abstractie combineerde, gebruikmakend van vrijwel elk medium dat tot haar beschikking stond: schilderijen, werken op papier, sculpturen en installaties. Haar werk is uiterst inventief en laat zich niet in één categorie vangen, hoewel het afwisselend in verband is gebracht met het surrealisme, het abstract expressionisme, het post-minimalisme en de feministische kunst uit de jaren zeventig. Niet alleen door haar immense statuur in artistieke en literaire kringen behoort ze tot de buitencategorie, ook haar bekendheid in de popcultuur galmt nog na. Die onopzettelijke beroemdheid dankte ze grotendeels aan haar levensverhaal, waarvan ze bepaalde details door haar oeuvre weefde, eerst zijdelings, later steeds confronterender. Daarnaast was ze een briljante, productieve verhalenverteller, die in haar uitspraken, interviews en dagboeken regelmatig op de trauma's uit haar verleden inging. Uit die openbare en privéverslagen weten we dat het creatieve proces, hetzij schrijven, hetzij kunst maken, heilzaam was voor Bourgeois, die met perioden van zware depressie kampte. Als haar leven de vruchtbare bodem was voor haar werk, dan was kunst, in haar woorden, 'een garantie voor geestelijke gezondheid'.<sup>1</sup>

De publicatie viert de tentoonstelling *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment* in museum Voorlinden, oorspronkelijk tentoongesteld in het Glenstone Museum in Potomac, Maryland in 2018–2019. Deze tentoonstelling omvat werken afkomstig uit de collectie van het Glenstone Museum, Voorlinden en The Easton Foundation, en overspant meer dan vijftig jaar van het kameleontische oeuvre van de kunstenaar. Met deze publicatie wordt Louise Bourgeois herdacht. Onder een titel afkomstig van een openingszin uit Bourgeois' dagboeken zijn een nieuw essay van kunsthistorica Briony Fer en nog niet eerder gepubliceerde dagboekfragmenten opgenomen; die laatste zijn gekozen, ingeleid en geannoteerd door Philip Larratt-Smith, curator en Bourgeois-deskundige.

Equal parts icon and iconoclast, Louise Bourgeois (1911–2010) is one of the most influential and acclaimed artists of the past century. She spawned a distinctive idiom that freely intermingled the figure with abstract form, making paintings, works on paper, sculptures, and installations using virtually every medium at her disposal. Radically inventive, her work resists categorization, although at times it has been associated with Surrealism, Abstract Expressionism, post-Minimalism, and 1970s-era feminist art. Not only does her immense stature in artistic and literary circles set her apart, but her notoriety as a pop-cultural figure also continues to reverberate today. This unintended celebrity comes in large part from her autobiography, the details of which she threaded throughout her art – at first obliquely, then later in increasingly confrontational ways. She was also a brilliant and prolific storyteller who often recounted the traumas of her past in interviews, statements, and diaries. From these public and private accounts, we know that the creative process – whether writing or artmaking – performed a salutary function for a woman who battled bouts of severe depression. If her life was fodder for her art, then art was, in her words, “the guarantee of sanity”.<sup>1</sup>

This publication commemorates the presentation of *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment*, at the museum Voorlinden. Originally presented at Glenstone Museum in Potomac, Maryland, in 2018–2019, this exhibition includes works drawn from the collections of Glenstone, Voorlinden, and The Easton Foundation, and spans more than fifty years of the artist's protean practice. Taking its title from a phrase that opens one of Bourgeois's diary entries, this publication includes a new essay by art historian Briony Fer in addition to previously unpublished diary excerpts selected, introduced, and annotated by curator and Bourgeois scholar Philip Larratt-Smith.

Bourgeois's career is characterized by extremely productive periods, each stylistically distinct from the others, punctuated



Louise Bourgeois werkt aan een *Personage*-sculptuur in 1949  
Louise Bourgeois working on a *Personage* sculpture in 1949



Installatiebeeld van de tentoonstelling van Louise Bourgeois in de Peridot Gallery, New York, in 1950  
Installation shot of Louise Bourgeois's exhibition at the Peridot Gallery, New York, in 1950 | Foto Photo Aaron Siskind



Louise Bourgeois in *Cell I* in 1991  
 Louise Bourgeois inside *Cell I* in 1991  
 Foto Photo Inge Morath

Bourgeois' carrière wordt gekenmerkt door extreem productieve, stilistisch uiteenlopende perioden, onderbroken door stille intermezzo's waarin ze weinig werkte. Deze inleiding is bedoeld als overzicht van haar ontwikkeling als kunstenaar gezien tegen de achtergrond van haar persoonlijke levensloop; ik heb me daarbij niet beperkt tot Bourgeois' biografie als sleutel tot haar werk. Louise Bourgeois werd geboren in Parijs als tweede van drie kinderen; haar ouders restaureerden en verkochten antieke tapijten. Ze gaf al jong blijk van een levendig temperament en een grote behoefte aan onafhankelijkheid. Haar moeder, Joséphine, leerde haar de textielwerken herstellen die in het atelier van de familie werden binnengebracht. Als puber verzorgde en verpleegde Louise haar moeder toen die ziek werd. In diezelfde tijd onderhield haar tirannieke en charismatische vader, Louis, een langdurige affaire met de Engelse gouvernante van het gezin, een publiek geheim dat de kunstenaar nog jarenlang zou achtervolgen. In 1932 overleed Joséphine; haar twintigjarige dochter bleef bedroefd achter, maar ook vastbesloten gehoor te geven aan haar roeping als kunstenaar. Bourgeois begon aan een academische studie aan enkele Parijse kunstopleidingen en leerde in 1938 Robert Goldwater kennen, een jonge Amerikaanse kunsthistoricus die de kleine galerie in was komen lopen, ondergebracht in het tapijtatelier van haar vader aan de Boulevard Saint-Germain. Drie weken later trouwden ze; een maand daarna reisde Bourgeois haar kersverse echtgenoot naar New York achterna.

Als jonge moeder die in New York drie kinderen moest grootbrengen, voelde Bourgeois zich aan huis gekluisterd, terwijl haar man een veeleisende academische carrière ontplooidde. Met de kunst en het schrijven bezwoer ze haar demonen: 'Alles is te verdragen, zolang je het maar opschrijft. Dat moet, om jezelf in de hand te houden. Als de ruimte beperkt is, of als je op je kind moet passen, heb je altijd het schrijven nog.'<sup>2</sup> Een van haar vroegste rijpere werken, *He Disappeared into Complete Silence, 1947–2005* (p. 20–21), is een boek met gravures dat doortrokken is van een troosteloze sfeer, die van haar isolement getuigt. Het combineert tekst met beeld en geeft blijk van haar scherpe pen in haar tweede taal. In dat boek presenteert zij voor het eerst wordt een prille variant van de beeldtaal bestaand uit antropomorfe architecturale vormen. Op die beelden voeren stakerige, wankele flatgebouwen en eigenaardige torens een drama op dat gedrenkt is in melancholie en galgenhumor.

Haar leven lang zou Bourgeois een zwak houden voor het grafische, maar de eerste serie werken waarvoor ze brede

by quiet intervals during which she produced little art. Without relying solely on Bourgeois's biography as an interpretive guide to her work, I have conceived this introduction as an overview of her artistic development seen against the backdrop of her personal chronology. Louise Bourgeois was born in Paris, the second of three children in a family that restored and sold antique tapestries. Early on she exhibited a mercurial temperament and a fierce independent streak. Her mother, Joséphine, taught her how to mend the textiles that came through the family atelier. When her mother fell ill during her adolescent years, Louise cared for her as a nurse. During this period, her tyrannical and charismatic father, Louis, carried on an extended affair with the family's English governess – an open secret that would come to haunt the artist for many years. In 1932 Joséphine died, leaving her twenty-year-old daughter bereft but determined to follow her true path as an artist. Bourgeois pursued formal studies at various art academies in Paris, and then in 1938 met Robert Goldwater, a young American art historian who had wandered into the small gallery she had opened inside her father's tapestry atelier on Boulevard Saint-Germain. Three weeks later, the two married, and a month after that Bourgeois joined her new husband in New York.

As a young mother raising three children in New York, Bourgeois found herself tethered to the home while her husband tended to the demands of his academic career. Art and writing kept her demons at bay: "You can stand anything if you write it down. You must do it to get a hold of yourself. When space is limited, or when you have to stay with a child, you always have recourse to writing."<sup>2</sup> One of her first mature works, *He Disappeared into Complete Silence, 1947–2005* (p. 20–21), is a book of engravings infused with a forlorn aspect that speaks to her isolated condition. Pairing text with image, the work demonstrates the stunning acuity she exercised in her second language and presents, for the first time, an emergent iconography consisting of anthropomorphic architectural forms. In these images, teetering, awkward high-rises and whimsical bell towers enact a drama steeped in melancholy and gallows humor.

While the graphic arts would remain a lifelong passion, the first works to garner Bourgeois widespread recognition were a group of sculptures she exhibited at the Peridot Gallery in 1949 and 1950. Carved primarily from pieces of balsa and other wooden scraps scavenged from her immediate surroundings, the *Personage* sculptures are human-scaled abstractions of standing figures whose attenuated silhouettes

erkenning kreeg, was een beeldengroep die ze in 1949 en 1950 in de Peridot Gallery tentoonstelde. Die *Personage*-sculpturen zijn hoofdzakelijk gesneden uit balsahout en andere houtresten die ze in haar omgeving vond, en vormen levensgrote abstracties van staande figuren met een spichtig silhouet, die een opvallende gelijkenis vertonen met de topperige, kaarsrechte torens op Bourgeois' vroege gravures. Ook deze figuren weerspiegelden en verzachtten de eenzaamheid die haar tijdens de oorlogsjaren kwelde. Toen ze zo'n dertig jaar later op die periode terugblikte, beschreef de kunstenaar de *Personages* als 'aanwezigheden' die een emotionele leegte vulden: 'Ik miste sommige mensen die ik had achtergelaten. Het was een tastbare manier om dat gemiste verleden weer in het leven te roepen.'<sup>3</sup> Op beide tentoonstellingen in Peridot presenteerde Bourgeois de sculpturen als een installatie in de ruimte, zette ze neer als gasten op een borrel, in groepjes en tegen de muur. Door ze rechtstreeks op de grond te plaatsen, brak ze met de aloude traditie van beeldhouwwerken op een voetstuk. Liever dan de echte van de denkbeeldige ruimte te scheiden, zoals de beeldhouwers vóór haar, duwde Bourgeois haar sculpturen de wereld van de toeschouwer in en schonk ze de ruimte van de galerie een dynamiek die voorheen ondenkbaar was. De tentoonstelling omvat vijf voorbeelden van die vroege sculpturen, in een onregelmatige opstelling die overeenkomt met het oorspronkelijke concept van de kunstenaar.

Ondanks groeiende belangstelling voor haar werk uit alle hoeken van New York, waaronder het Museum of Modern Art, dat een sculptuur aankocht van haar tweede tentoonstelling in Peridot, trok Bourgeois zich halverwege de jaren vijftig tot midden jaren zestig grotendeels terug uit de publieke kunstwereld. Een factor in die lange periode van introspectie was de dood van Bourgeois' vader in 1951, waardoor ze in een zware depressie verzonk. Aanvankelijk hield ze op met kunst maken en onderging ze een intensieve psychoanalyse, een ervaring die het werk zou tekenen dat ze haar hele verdere leven maakte. In de jaren zestig keerde ze terug naar haar atelier. Ze begon te werken met traditionele materialen als marmer, brons, gips en hout, en experimenteerde daarnaast met nieuwere media als latex en hars, die gegoten konden worden. Met die materialen ontwikkelde ze een abstracte en tegelijk viscerale beeldtaal voor haar sculpturen, bestaand uit bolronde vormen die borsten, genitalia en delende cellen opriepen. Lucy Lippard nam als curator voorbeelden op van dat nieuwe werk in haar baanbrekende tentoonstelling *Eccentric Abstraction* in de Fischbach Gallery in New York in 1966, waarin ze Bourgeois een dialoog liet aangaan met een

bear close resemblance to the anxious, upright towers in Bourgeois's early engraved pictures. Like those, these figures both reflected and palliated the loneliness that plagued her during the war years. Recalling that time some thirty years later, the artist described the *Personages* as "presences" that filled an emotional void: "I was missing certain people that I had left behind. It was a tangible way of re-creating a missed past."<sup>3</sup> For both shows at Peridot, Bourgeois presented the sculptures as an environmental installation, positioning them like guests mingling at a dinner party, in clusters and against the walls. She mounted them flush with the gallery floor and, in doing so, broke from the long-standing tradition of presenting sculptures on pedestals. Rather than delineating real from illusory space – as previous sculptors had done – Bourgeois thrust her sculptures into the world of the spectator, activating the gallery space in a way that had never before been imagined. The exhibition includes five examples of these early sculptures, arranged in an irregular fashion that aligns with the artist's original concept.

Despite growing interest in her work from all corners of New York, including the Museum of Modern Art, which acquired a sculpture from her second show at Peridot, Bourgeois largely withdrew from the public art world from the mid-1950s through the mid-1960s. Among the factors that precipitated this long period of introspection was the death of Bourgeois's father in 1951, which plunged her into a debilitating depression. Initially she stopped making art, dedicating herself instead to intensive psychoanalysis, an experience that would inflect her work for the rest of her life. In the 1960s she returned to the studio, working with traditional materials such as marble, bronze, plaster, and wood, while also experimenting with newer mediums like latex and resin, which could be poured. With these materials she developed an abstract yet visceral sculptural vocabulary consisting of rounded, bulbous forms evoking breasts, genitalia, and cell division. Curator Lucy Lippard included examples from this new body of work in her groundbreaking exhibition *Eccentric Abstraction* at the Fischbach Gallery in New York in 1966, which brought Bourgeois into dialogue with a younger generation of artists, including Eva Hesse, Bruce Nauman, and Keith Sonnier. During this time Bourgeois also employed gravity to great effect, hanging sculptures from the ceiling so they could rotate and assume an unsettling animate quality. Take, for instance, *Fillette (Sweeter Version)*, 1968–1999 (p. 31), a phallus realistically rendered in pigmented rubber that is among the artist's best-known – and grisly – works. Other sculptures, such as *The Quartered One*, 1964–1965 (p. 25),

jongere generatie kunstenaars, onder wie Eva Hesse, Bruce Nauman en Keith Sonnier. In die tijd begon Bourgeois ook gebruik te maken van de zwaartekracht, met effect: ze hing sculpturen aan het plafond zodat ze konden ronddraaien en iets unheimisch kregen, alsof ze leefden. Neem bijvoorbeeld *Fillette (Sweeter Version)*, 1968–1999 (p. 31), een fallus die realistisch is weergegeven in gepigmenteerd rubber, een van de bekendste – en grimmigste – werken van de kunstenaar. Andere sculpturen, zoals *The Quartered One*, 1964–1965 (p. 25) en *Avenza Revisited II*, 1968–1969 (p. 26), kregen een organische vorm die innerlijke leegte verbergt; ze doen denken aan nesten of bijenkorven. In deze werken worden binnenkant en buitenkant gepresenteerd als los van elkaar maar elkaars gelijke, waarmee de tweedeling van de bewuste en onderbewuste geest vorm krijgt, een onderwerp waar de kunstenaar inmiddels van nabij mee bekend was.

In 1973 stierf Goldwater. Bourgeois was diep getroffen en voelde de noodzaak de relatie met haar overleden vader opnieuw te onderzoeken. In haar dagboek beschreef Bourgeois op 9 maart 1974 de nuances van haar verdriet: 'Het is niet zozeer instorten, als wel het verliezen van mijn evenwicht; toen mijn vader stierf verloor ik mijn stabiliteit, toen [Robert] stierf was ik een jaar lang in shock.' Dat jaar voltooide Bourgeois *The Destruction of the Father*, 1974 (p. 40), een installatie die een gruwelijk oertaferel afbeeldt, in een spookachtige grot als een opengesperde muil. In de theatraal verlichte ruimte storten bolle vormen zich op een eettafel, waar het uiteengereten lichaam van de patriarch op ligt: een bloederig beeld als kritiek op dominante vaderfiguren die tot wraakfantasieën aanzetten. In haar toelichting bij het werk trekt Bourgeois een expliciete lijn naar haar levensverhaal. Volgens de kunstenaar kanaliseerde ze met dit 'orale drama' deels de woede die ze nog steeds tegenover haar overleden vader koesterde.<sup>4</sup> Het vormde een keerpunt voor de kunstenaar, inmiddels voor in de zestig. Toen het werk zijn debuut maakte in 112 Greene Street, een door kunstenaars bestierde alternatieve tentoonstellingsruimte in SoHo, kreeg het breed gedeelde gunstige kritieken en werd haar reputatie als rolmodel voor het feministisch denken over gender en het lichaam gevestigd.

*The Destruction of the Father* was de voorbode van een serie kunstwerken die de toeschouwer naar binnen trekken en die bekendstaan als de *Cells*, waaraan Bourgeois vanaf 1991 begon te werken. Voor haar had architectuur een suggestieve functie, verwees het naar specifieke psychische toestanden. Zo was het huis voor haar al eerder een visueel leitmotif geweest,

and *Avenza Revisited II*, 1968–1969 (p. 26), take on organic shapes obscuring interior voids, reminiscent of nests or hives. In these works interior and exterior are presented as distinct but coequal, giving form to the duality of the conscious and subconscious mind, a subject with which the artist was now intimately familiar.

In 1973 Goldwater died. The event unhinged Bourgeois and seemed to provoke a reexamination of her relationship with her deceased father. Writing in her diary on March 9, 1974, Bourgeois described the nuances of her grief: "It is a loss of balance more than a breakdown: when my father died I lost my equilibrium – when [Robert] died I fell in a state of shock for a year." That year Bourgeois completed *The Destruction of the Father*, 1974 (p. 40), an installation depicting a horrifying scene of primal violence taking place inside an eerie, maw-like cavern. Inside the theatrically lit space are globular forms descending on a dinner table laden with the dismembered parts of the family patriarch – a graphic image served up as a commentary on domineering father figures and the imaginary revenge they inspire. In statements about the work, Bourgeois draws an explicit connection to her personal history. According to the artist, staging this "oral drama" was, in part, a way to exorcise the anger she still harbored toward her deceased father.<sup>4</sup> It was a bold, watershed moment for the artist, now in her early sixties. When the piece debuted at 112 Greene Street, an alternative artist-run space in SoHo, it drew widespread favorable reviews and solidified her as a role model for feminist thinking about gender and the body.

*The Destruction of the Father* presaged a series of immersive works known as the *Cells*, which preoccupied Bourgeois from 1991 onward. For her, architecture served an allusive function, signifying specific psychic states. The house, for instance, had long stood as a visual leitmotif of embodied loneliness: "The empty house means that I am identified with the void," she declares in a 1974 diary entry.<sup>5</sup> With the *Cells*, Bourgeois pioneered a new art form – the sculpture-cum-environment – while again mining her childhood for potent symbolism. In *Cell (Choisy)*, 1990–1993 (p. 53–55), a pink marble replica of the family home and workshop on the outskirts of Paris stands trapped before a menacing guillotine blade. Later *Cells* saw the artist using a range of mixed media, including, for the first time, found objects and textiles. *Cell I*, 1991 (p. 62–65), is an evocation of her mother's bedroom, strewn with objects such as glass vessels, medical instruments, and a chamber pot. Laid on top and folded in drawers under the patient's bed are French mailbags embroidered in red thread



een belichaming van de eenzaamheid: ‘Het lege huis betekent dat ik me verwant voel met de leegte,’ verklaarde ze in 1974 in haar dagboek.<sup>5</sup> Met haar cellen bereidde Bourgeois de weg voor een nieuwe kunstvorm, de sculptuur annex installatie, waarbij ze voor de krachtige symboliek opnieuw uit haar kindertijd putte. *Cell (Choisy)*, 1990–1993 (p. 53–55) bevat een roze marmeren replica van het ouderlijk huis en atelier buiten Parijs, dat door een valbijn wordt bedreigd. In latere cellen gebruikte de kunstenaar een bonte waaier aan gemengde technieken, waaronder, voor het eerst, objets trouvés en textiel. *Cell I*, 1991 (p. 62–65), roept de slaapkamer van haar moeder op, bezaaid met voorwerpen als doktersinstrumenten, glaswerk en een toilet. Op het bed van de patiënte en in de laden eronder liggen Franse postzakken, waar met rood garens aforismen als ‘Ik heb mijn herinneringen nodig ze zijn mijn documenten’ en ‘Pijn is het losgeld van formalisme’ op geborduurd zijn, die verwijzen naar de fascinatie van de kunstenaar voor haar verleden, dat een bron van inspiratie vormde voor haar werk. Dit claustrofobische werk is overduidelijk autobiografisch en zit vol referenties aan de ziekte van haar moeder tijdens haar tienerjaren, maar houdt ons toch op een ongemakkelijke afstand. Het tafereel aan de binnenkant kan alleen worden gezien door een smalle opening die van de toeschouwer een voyeur maakt.

In die periode ging Bourgeois ook intensief met textiel werken, waarmee ze terugkeerde naar de technieken die ze van haar moeder, in het familieatelier, had geleerd. Bourgeois was een obsessief verzamelaar van spullen die, voor haar, herinneringen en emotie in zich droegen. Daaronder waren ook haar eigen kleren, die ze kannibaliseerde in werken zoals *Untitled*, 1996 (p. 41). Aan metalen hangers rond een centrale staaf bungelen botten afkomstig van de vleesmarkt, naast een collectie delicate négligés en een cocktailjurkje met pailletten; ze wekken de indruk van gevilde huid en geestverschijningen. In andere werken gebruikte Bourgeois allerlei bij elkaar gesprokkelde lappen stof, waaronder keukentextiel en theedoeken, en zette ze aan elkaar tot anatomisch overtuigende hoofden en lichamen, die los of in groepen werden geplaatst. Rond die tijd verscheen ook de spin als moederlijk archetype, zoals te zien is in werken als *Lady in Waiting*, 2003 (p. 90–91). Net als andere werken in de serie van de cellen is deze sculptuur een krappe, gesloten ruimte, een soort vitrine, waarin oud materiaal is verwerkt, in dit geval tapijstuf. Met de stof, die voor Bourgeois jeugdherinneringen ademt, bekleedt ze een oude stoel en een klein vrouwenfiguurtje waaruit acht spichtige spinnenpootjes steken. Uit haar mond komen draden tevoorschijn die

with aphorisms such as “I need my memories they are my documents” and “Pain is the ransom of formalism,” which reference both the artist’s fixation on her past and the way that past feeds her work. Although patently autobiographical and rife with references to her mother’s illness during her teenage years, this claustrophobic work keeps us at an uncomfortable remove. The mise-en-scène contained within can only be seen through a narrow opening that implicates the viewer as voyeur.

Around the same time, Bourgeois began working intensively with textiles, revisiting techniques she first learned from her mother in the family’s workshop. Bourgeois was an obsessive collector of things that, for her, were repositories of memory and emotion. Among these are her own garments, which she cannibalized in works such as *Untitled*, 1996 (p.41). Dangling from metal rods off a central pole are bones procured from the meat market, together with a collection of delicate negligees and a sequined cocktail dress, giving the impression of flayed skins and ghostly apparitions. In other works Bourgeois repurposed any fabric she could get her hands on, including kitchen linens and towels, collaging scraps together to make anatomically convincing heads and bodies, which appear singly or huddled in groups. Also notable during this period is the emergence of the spider as a maternal avatar, an example of which can be found in *Lady in Waiting*, 2003 (p. 90–91). Like other works in the Cell lineage, this sculpture is a cramped, vitrine-like enclosure that incorporates salvaged material, which in this case is tapestry fabric. Redolent with memories of Bourgeois’s youth, the fabric covers an old chair and a tiny female figure from which eight spindly arachnid legs unfurl. Issuing from her mouth are threads connected to several spools perched on the grimy window rails surrounding her. As she waits, she weaves and mends, the dutiful, forsaken woman suffering in solitary confinement. Here we witness the artist, well into the tenth decade of her life, producing some of the most emotionally charged and materially innovative work of her career.

Universal themes of love, longing, motherhood, and mortality are pervasive in the final years of Bourgeois’s life, when works on paper took on greater significance as a creative outlet. She delved into drawing and printmaking, practices she sustained throughout her career, often combining the two with spontaneous abandon. Works like *Je t’aime*, 2005 (p. 50–51), a suite of sixty double-sided drawings, offer a glimpse into a mind that was as trenchant, meticulous, and compulsive as ever. *I Give Everything Away*, 2010 (p. 66–69),

verbonden zijn met spoelen op de vieze raamspanningen rond haar. Ze wacht, weeft en verstelt, de plichtsgetrouwe, verlaten vrouw in haar isolement. Hier zien we de kunstenaar, tegen de honderd, een van de meest emotioneel geladen en qua materiaal vernieuwende werken van haar carrière maken.

Universele thema’s als liefde, verlangen, moederschap en sterfelijkheid tekenen de laatste jaren van Bourgeois’ leven, toen werken op papier een groter aandeel kregen in haar creatieve productie. Ze stortte zich op tekenen en drukken, disciplines waarin ze al haar hele carrière werkte en die ze vaak onbevangen en vol overgave combineerde. Werken als *Je t’aime*, 2005 (p. 50–51), een serie van zestig dubbelzijdige tekeningen, bieden een inkijkje in een geest die nog even scherp, nauwgezet en compulsief was. *I Give Everything Away*, 2010 (p. 66–69), voltooid in haar sterfjaar, is een magnifiek werk op papier, een bonte woekering van peulvormen en figuren in inkt, gouache, aquarel en potlood over etsen. Over meerdere panelen verdeelde Bourgeois zes aangepaste regels van een gedicht over kinderlijke nukken en verlangens dat ze al in 1961 had geschreven:

*Ik wil dit stuk speelgoed, als je het van me afpakt,  
als ik moet  
dan verzink ik in diepe wanhoop  
dan geef ik alles weg  
dan verwijder ik me van mezelf  
van waar ik het meest van houd  
ik verlaat mijn huis  
ik verlaat het nest  
ik pak mijn koffers<sup>6</sup>*

Bourgeois zet de regels in een onvast handschrift op de tekening, waarmee ze het oorspronkelijke verhaal van hebbigheid en zelfhaat omsmeedt tot een teder lied van afscheid en wedergeboorte, de gedramatiseerde bevrijding van de psychologische turbulentie waaronder ze zo lang had geleden.

completed the year she died, is a magnificent work on paper filled with an efflorescence of podlike forms and figures rendered in ink, gouache, watercolor, and pencil over etching. Over multiple panels, Bourgeois adapted six lines of a poem she first wrote in 1961 about childish petulance and coveting:

*I want this toy, if you take it away from me, if I must  
I fall into deep despair  
I give everything away  
I distance myself from myself  
from what I love most  
I leave my home  
I leave the nest  
I pack up my bag<sup>6</sup>*

In the drawing, Bourgeois inscribes the lines in wavering script, recasting the original narrative of grasping and self-loathing as a tender song of farewell and rebirth – dramatizing a moment of release from the psychological turmoil that afflicted her for so long.

**Emily Wei Rales** is directeur en medeoprichter van het Glenstone Museum. **Emily Wei Rales** is director and co-founder of Glenstone Museum.

**Notes** 1. Text embroidered on fabric in *Cell I*, 1991. | 2. Louise Bourgeois as quoted in “Early Printmaking: 1938–49,” in *The Prints of Louise Bourgeois*, ed. Deborah Wye and Carol Smith, exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 1994), 72. | 3. Susi Bloch, “An Interview with Louise Bourgeois,” *Art Journal* 35, no. 41 (Summer 1976): 370–73. | 4. Bourgeois as quoted in “Louise Bourgeois,” in Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists* (New York: Simon and Schuster, 1979), 166–67. | 5. In a diary entry from 14 June 1974. | 6. Louise Bourgeois, notebook entry, c. 1961 (LB-0426).



A vertical white staff with two dark, oval-shaped cutouts, one near the top and one near the bottom. The staff has a slightly textured surface and a small, dark, circular mark near the top cutout.

A vertical dark staff with a textured, possibly woven or beaded, top section. The staff is mounted on a small, dark, cylindrical base.

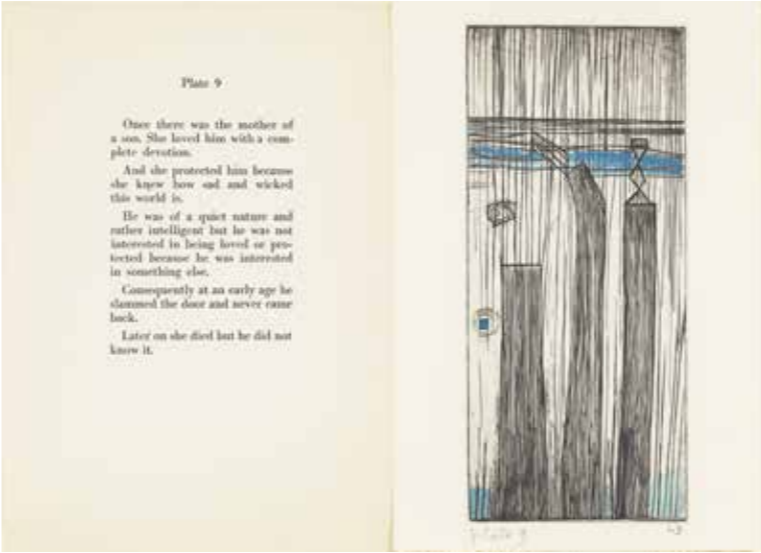
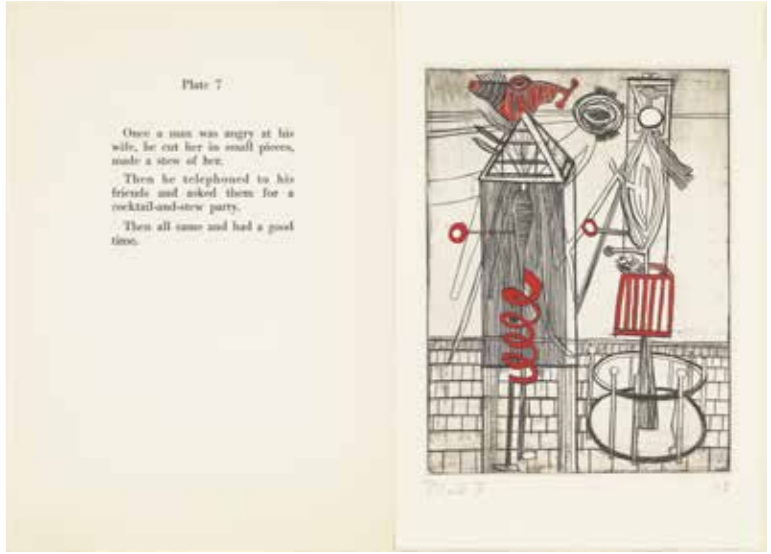
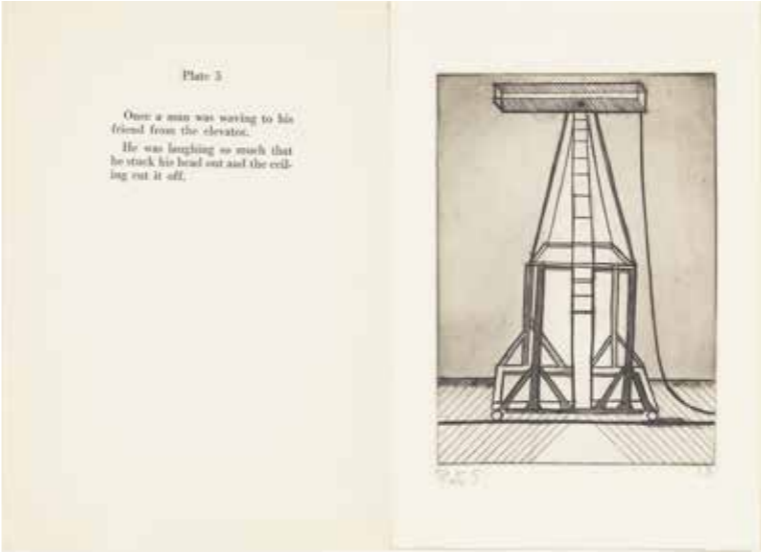
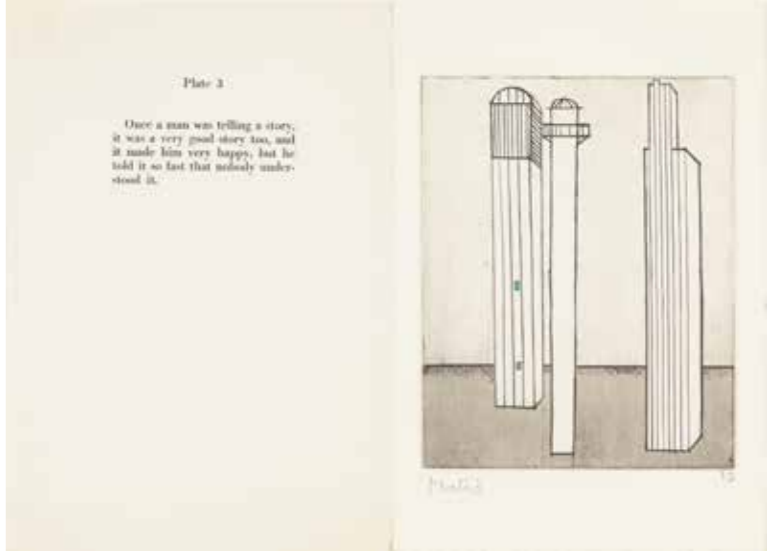
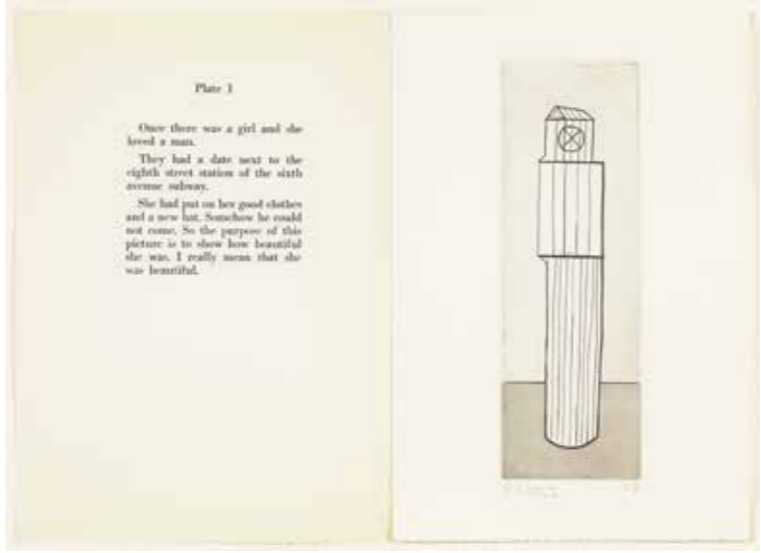
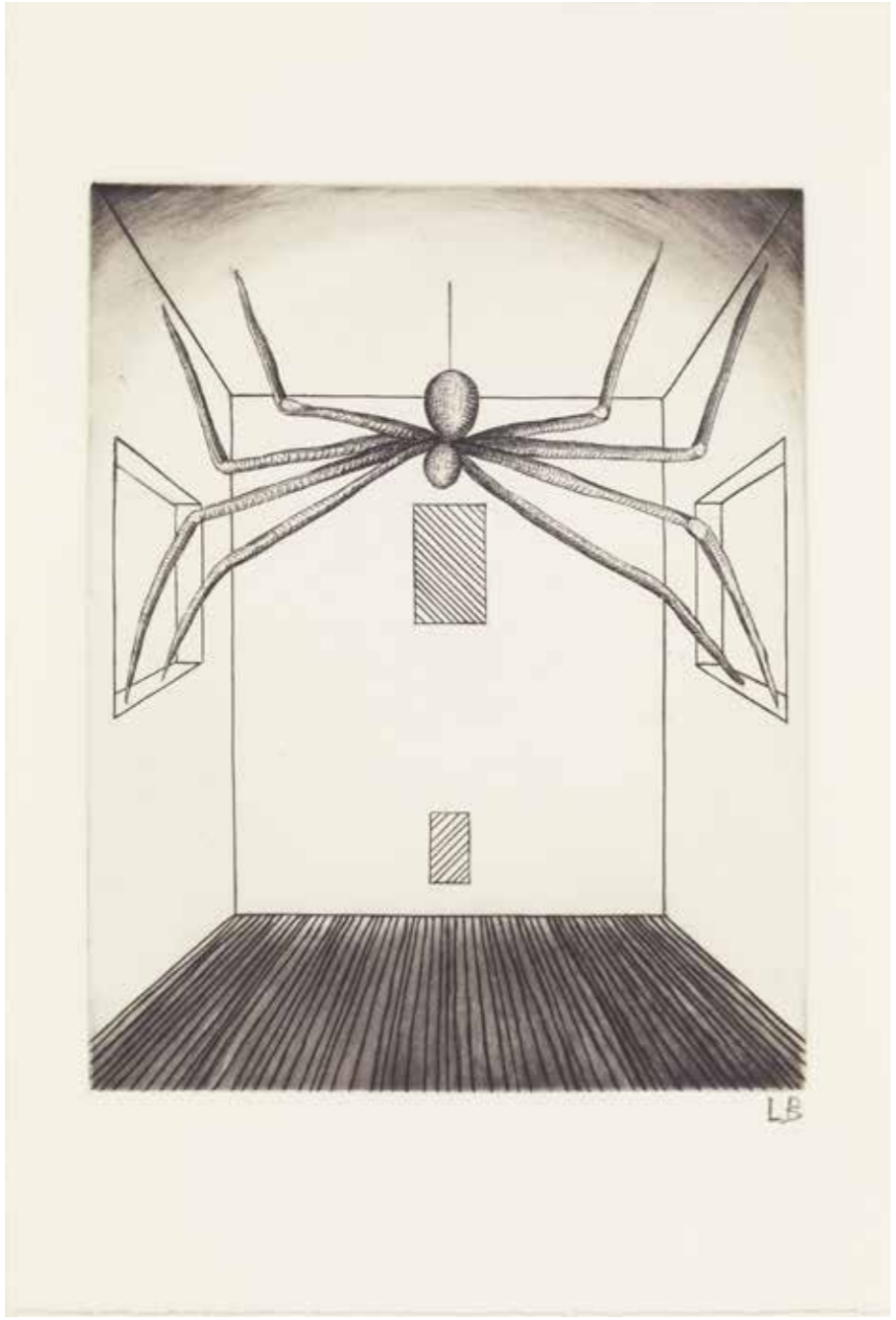
A vertical wooden staff with three distinct bulbous or rounded sections. The wood has a natural, light brown finish.

A vertical dark wooden staff with a slightly textured surface and a small, dark, circular mark near the top.

A vertical dark wooden staff, thinner than the one next to it, with a slightly textured surface and a small, dark, circular mark near the top.

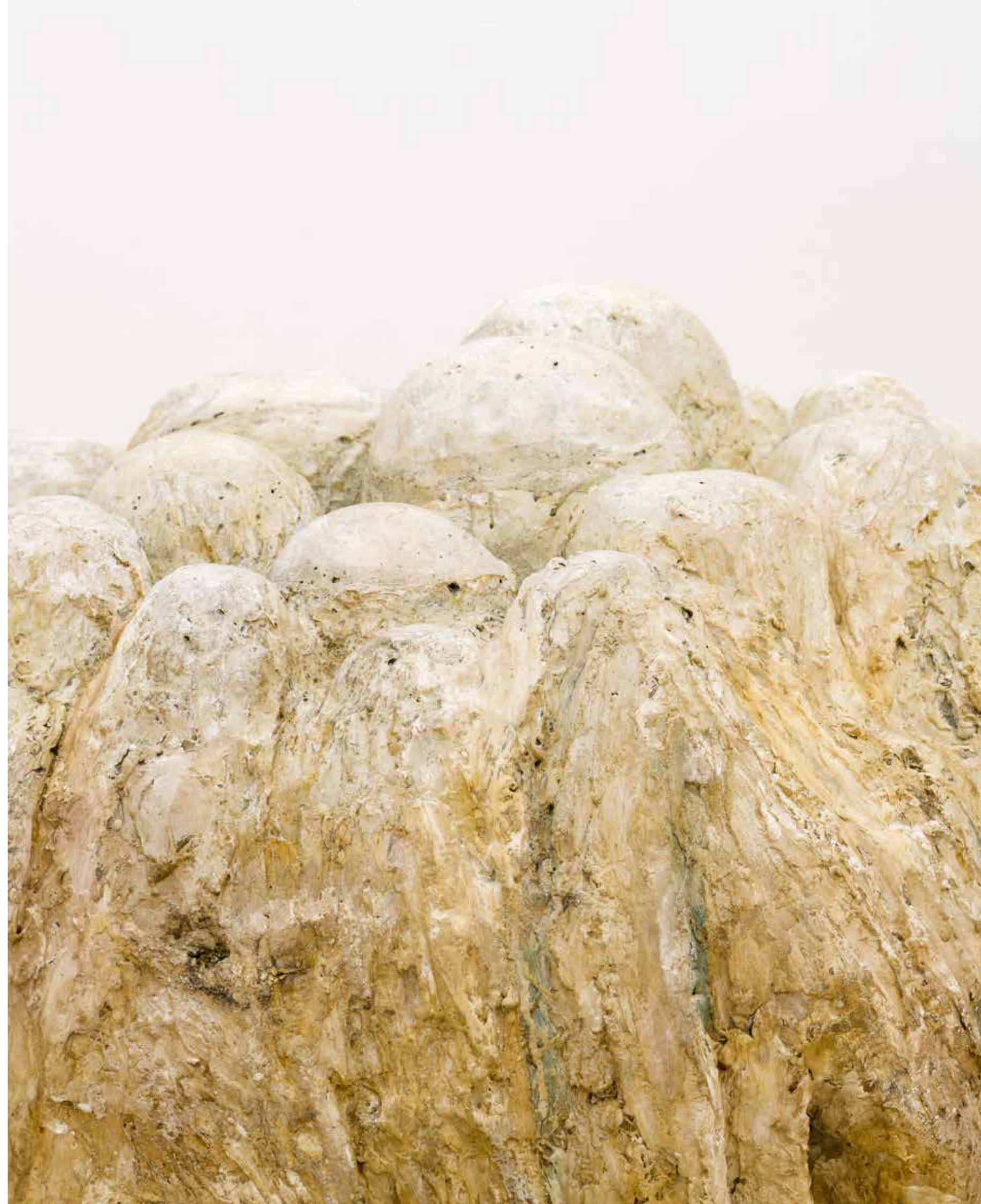
A vertical white staff with a textured surface and a small, dark, circular mark near the top.





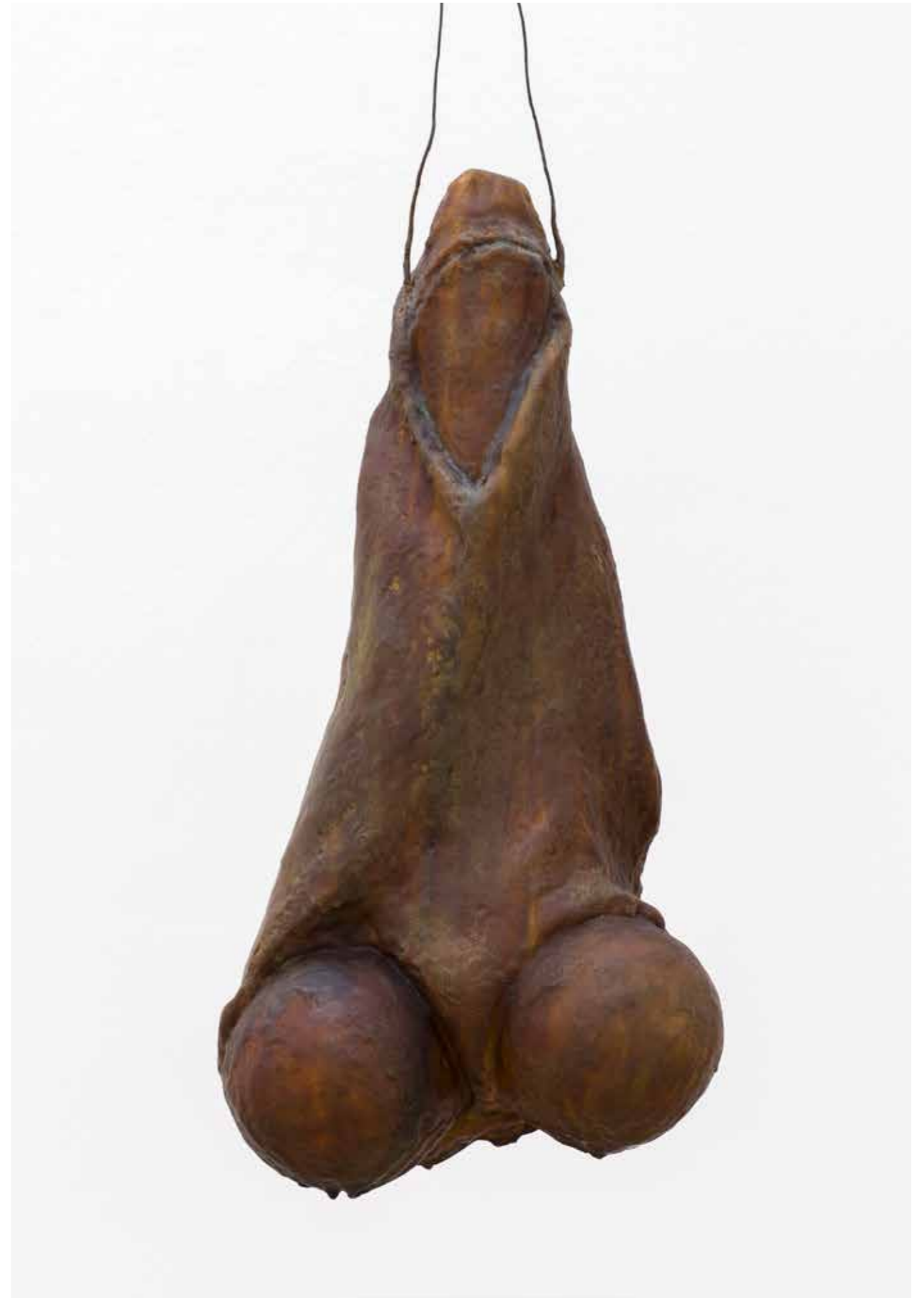














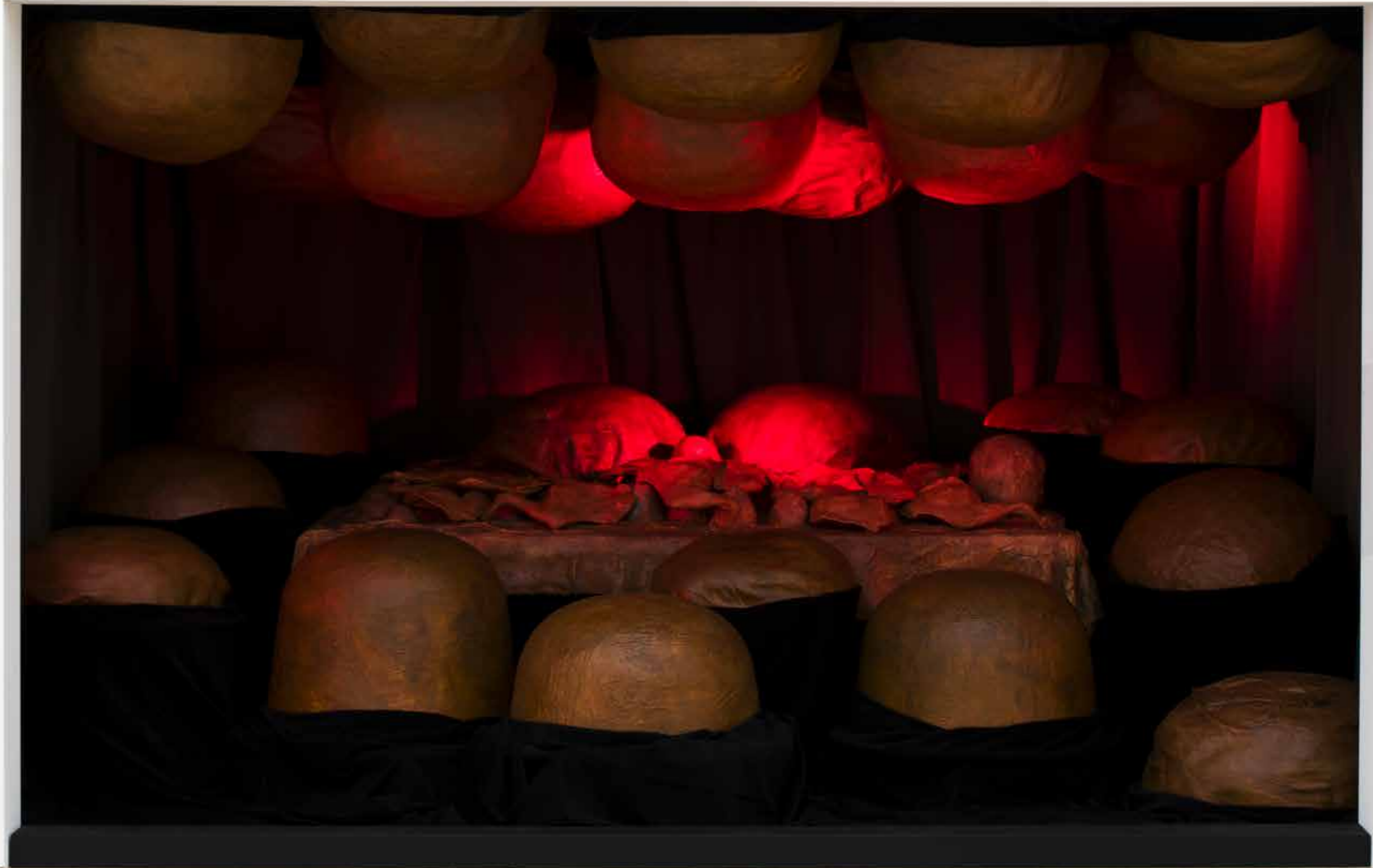










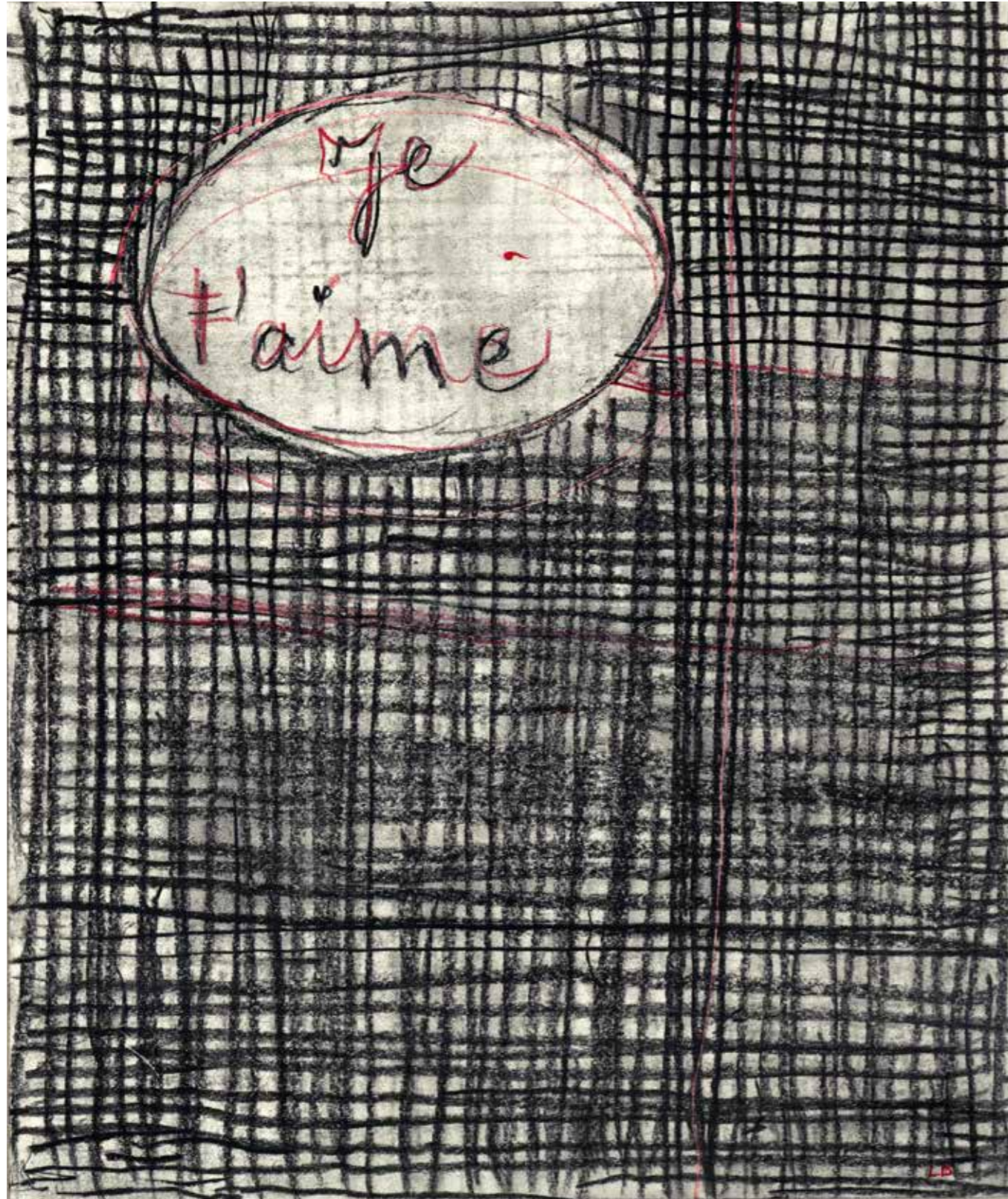






























L  
leave  
the  
nest



## Briony Fer

### Een geschiedenis van de nacht *A History of the Night*

De visuele wereld die in het werk van Louise Bourgeois wordt opgevoerd – haar nachtelijke hersenspinsels, zoals ik ze noem – omvat zowel een fictieve verhaallijn als een aantal vaste vormelementen. Het is altijd lastig om die twee sporen, het fictieve en het formele, allebei in gedachten te houden, omdat Bourgeois' werk voortdurend dreigt de ene of de andere kant op te schieten: naar de autobiografische ervaring van de kindertijd die ingebed is in haar oeuvre, met zijn vele Freudiaanse referenties, of naar de diverse vormtalen van de twintigste-eeuwse beeldhouwkunst. Bourgeois was er een meester in een vorm te vinden die het kunstwerk in een psychische ruimte plaatste. Tegelijkertijd sprak ze zelden over iets in de richting van een esthetica van vormen, technieken en materialen. Misschien is het eenvoudiger om te praten over de narratieven dan om dat werk in zuiver abstracte termen te beschouwen, maar het gaat hier natuurlijk niet om een echte keuze tussen twee alternatieven: samen leveren ze juist creatieve wrijving op.

Ik wil Bourgeois geen literaire esthetica opdringen; daar is haar werk veel te intuïtief en visueel voor. Maar gezien haar idiosyncratische omgang met motieven uit kunst en literatuur, dringt de gedachte zich op dat ze uit de nachtelijke verhalen van het modernisme put: in de eerste plaats natuurlijk Freud en zijn droomtheorieën, maar ook Jorge Luis Borges, aan wiens gedicht *Historia de la noche* ik de titel van dit essay heb ontleend, en vooral Marcel Proust, wiens beroemde met kurk beklede slaapkamer (fig. 1) bijna een soort literaire voorloper is van Bourgeois' *Cells* (1986–2008).<sup>1</sup> Je kunt op zijn minst zeggen dat in beide een sterke innerlijke gerichtheid binnen strakke, bijna claustrofobische buitengrenzen, die zich op obsessieve wijze manifesteert in het motief van de slapeloze, in al haar intimiteit wordt ingehaald door een rigoureuze formele poëtica van de ruimte.

The visual world laid out in Louise Bourgeois's art – I call it her nocturnal imaginary – involves both a fictional narrative and a set of formal imperatives. It's always hard to keep this double action of the fictional and the formal in mind, especially when it constantly threatens to veer off in one direction or another, either toward the autobiographical experience of childhood embedded in Bourgeois's work, so freighted with Freudian reference, or toward the formal languages of twentieth-century sculpture. Bourgeois was remarkable in finding forms for artworks that hold them in a psychic space; meanwhile, she talked relatively little about anything we might recognize as an aesthetic of forms, techniques, and materials. It may be easier to talk about the narratives in the work than it is to think of it entirely abstractly, but of course the point is that therein lies not a meaningful choice of alternatives, but the productive friction.

I don't want to impose a literary aesthetic on Bourgeois – her work is far too viscerally visual for that. But given how distinctively she works with both literary and artistic tropes, there's pressure to think about how she taps into modernism's own nocturnal histories: first and foremost, of course, Freud and his theory of dreamwork; Jorge Luis Borges, from whose poem "History of the Night" I have taken the title of this essay; and, most of all, Marcel Proust, whose famous cork-lined bedroom (fig. 1) could almost be seen as a literary precursor to Bourgeois's *Cells* (1986–2008).<sup>1</sup> At least, in both, an intense interiority that is narrowly confined, even claustrophobic, obsessively acting itself out in the trope of the insomniac, is intimately caught up with a rigorously formal poetics of space.

When artists write we don't always call them writers, but I think it's fair to call Bourgeois a writer as well as an artist. She wrote copiously and constantly: notes, narrative fragments,

Niet altijd wordt een schrijvend kunstenaar ook 'auteur' genoemd, maar in het geval van Bourgeois zou dat mijns inziens gerechtvaardigd zijn. Ze schreef veel en voortdurend: aantekeningen, verhalende fragmenten, lijstjes, kattenbelletjes, langere teksten. Haar aanzienlijke geschreven productie bevindt zich nog grotendeels in het archief, maar ze publiceerde ook, bijvoorbeeld het boek *He Disappeared into Complete Silence*, dat ze in 1947 schreef en van gravures voorzag (p. 20–21). De negen gravures van Bourgeois' hand worden elk vergezeld door één alinea.<sup>2</sup> Die bijschriften beginnen vaak met een variant op de listige openingszin 'Er was eens...', waarna ze een serie vignettes navertellen die over angsten en verwachtingen gaan, soms onderbroken door abrupte uitbarstingen van geweld. Zo snijdt een man in het bijschrift bij plaat 7 zijn vrouw in stukken om een stoof van haar te maken. De figuren op de begeleidende gravure zijn half lichaam, half gebouw.

Misschien vertoont het hele oeuvre van Bourgeois, ook wanneer dat niet expliciet naar architectuur verwijst, wel een sterke psychische connectie met het huis als domein van ervaringen uit de kindertijd. Het concept van het huis als duister verlengstuk van het lichaam was halverwege de jaren veertig, vanaf haar *Femme Maison*-schilderijen uit 1945–1947, al stevig verankerd in haar visuele lexicon. De in stukken gesneden lichamen met het hoofd opgesloten in een gebouw doen niet alleen denken aan het 'cadavre exquis'-spelletje van de surrealisten, maar ook aan de archaische beeldtaal van de zeventiende-eeuwse gravures met karikatuurale beroepskleding van Nicolas de Larmessin (fig. 2). Rond die 'lichaamsarchitectuur' vertelt Bourgeois een verhaal vol sociale en seksuele ambivalentie, waarin een dienend lichaam zich tegelijk in een fantasiewereld bevindt. De gravures in *He Disappeared into Complete Silence* zijn niet alleen verwant doordat ze een serie vormen, maar ook in hun beeldtaal. Steeds weer keren vrijstaande of gegroepeerde torens terug, als om de eindeloze kneedbaarheid van dat idioom van verticale lijnen en zijn psychologische lading uit te buiten, tot de uiteindelijke inwisselbaarheid van lichamen en gebouwen. Een voor Bourgeois typerende paradox is dat de sterke nadruk op de binnenruimte in de etsen vaak verbonden is met de raamloze buitenkant van de anonieme wolkenkrabbers. Het boek verscheen in hetzelfde jaar als *Exercices de Style (Oefeningen in Stijl)* van Raymond Queneau, negenennegentig versies van hetzelfde verhaal over een man die de bus neemt, en het is treffend te zien hoe vergelijkbaar en effectief ook Bourgeois de mogelijkheden

lists, jottings, texts. Although much of her considerable written output still remains in the archive, she also published it – for example, in the book *He Disappeared into Complete Silence*, which she wrote and made engravings for in 1947 (p. 20–21). Bourgeois's short paragraphs face each of the nine engravings she made.<sup>2</sup> Most of them begin with some variation on "Once there was...", as if each were a fictional gambit retelling in fragments a series of vignettes that talk of fear, anxiety, and expectation, occasionally interrupted by abrupt eruptions of violence. In the text for plate 7, for instance, a man cuts his wife into pieces and makes a stew of her. The figures in the accompanying engraving are half bodies, half buildings.

Arguably all of Bourgeois's work, even when it does not explicitly refer to architecture, is powerfully attached psychically to the house as the site of infantile experience. The idea of the home as an uncanny extension of the body was already firmly established in her visual lexicon by the mid-1940s, beginning with her *Femme Maison* paintings of 1945–1947. The cutting up of the body into different sections, with a head encased in a building, recalls not only the Surrealist "exquisite corpse" game but also the archaic imagery of Nicolas de Larmessin's seventeenth-century engravings of the costumes of the trades (fig. 2). Bourgeois transforms such bodily architecture into a narrative of social and sexual ambivalence, in which a body in servitude is also in a space of its own fantasy. As a series, the engravings contained in *He Disappeared into Complete Silence* relate to one another not just sequentially but formally. Towers of one sort or another appear throughout them, either singly or in groups, as if a vocabulary of vertical lines could be endlessly malleable and endlessly psychologically charged, allowing bodies and buildings to become interchangeable with one another. In a paradox typical of Bourgeois, the powerful sense of interiority in the etchings is often a function of the template skyscrapers' blank exteriors. The book was published in the same year as Raymond Queneau's *Exercices de Style (Exercises in Style)*, ninety-nine versions of the same short story about a man catching a bus, and it's striking to see how effectively Bourgeois likewise amplifies the possibilities of the same structure, allowing a vertical form to turn somersaults with meaning as the series unfolds.<sup>3</sup>

The *Personages* (1945–1955) reveal Bourgeois pursuing this logic of repetition and difference even further – as if the way to maximize difference were to focus on a single formal



**Fig. 1** Reconstructie van Marcel Proust's slaapkamer met kurkbekleding in het Musée Carnavalet, Parijs Re-creation of Marcel Proust's corked-lined bedroom installed at the Musée Carnavalet, Paris | Image courtesy: Musée Carnavalet / Parisienne de photographie © Rodolphe Hammadi



**Fig. 2** Nicolas de Larmessin II, Costumes Grotesques, Habit de Meusnier (miller), 1695; ets en gravure met handkleuring op gelegd papier etching and engraving with hand coloring on laid paper, 38,2 x 27,7 cm | Foto Photo © 2018 Museum of Fine Arts, Boston | Image courtesy: Museum of Fine Arts, Boston, The Elizabeth Day McCormick Collection, 44.1086

van een en dezelfde structuur oprekt, door in de loop van de serie één verticale vorm acrobatische toeren met betekenis te laten uithalen.<sup>3</sup>

In Bourgeois' *Personages* (1945–1955) zie je haar die logica van herhaling en verschil verder uitbouwen, alsof de verschillen kunnen worden uitvergroet door scherp te stellen op één vorm. Die lange, dunne, uit balsahout gesneden sculpturen getuigen van haar dialoog met de moderne beeldhouwkunst. Ze reageert ermee op Giacometti's bronzen beelden, zeker, maar transformeert die en creëert haar eigen sculpturale idioom: iel en langgerekt, maar zonder de voor de kunstenaar zo kenmerkende oppervlaktebewerking. *The Tomb of a Young Person*, 1947–1949 (p. 17, rechts) herneemt de raamloze torens van illustratie 2 uit *He Disappeared into Complete Silence* – de afbeelding met als bijschrift 'The solitary death of the Woolworth Building' – en straalt dezelfde monumentaliteit uit, vervlochten met pathos. In *Figure qui apporte du pain* uit 1950 (p. 17, midden) is een sculptuur ontdaan van haar massa tot er een smalle, staande figuur overblijft die alleen iets uitdijt op de plek waar de broden aan zijn of haar zijde zouden hangen. Dergelijke formele transacties worden steeds belangrijker, tegelijk met de vluchtige ruimte tussen de sculpturen, wanneer die samen in één zaal zijn geplaatst.

Een sculptuur zoals *Cell (Choisy)*, 1990–1993 (p. 53–55) is niet te reduceren tot het autobiografische verhaal van de kunstenaar, valt er niet mee samen, maar staat er ook niet helemaal los van. Het (*Choisy*) tussen haakjes uit de titel verwijst naar een herinnering: het roept Bourgeois' kindertijd op in Choisy-le-Roi, net buiten Parijs, waar haar ouders een tapijrestauratieatelier hadden. Geïntegreerd in het strakke raster van de 'cel' in het werk, een kamer-in-een-kamer van metalen traliewerk die een soort psychische architectuur vormt, bevindt zich nog een aandenken, een ouderwets Frans uithangbord met de winkelnaam erop, 'Aux Vieilles Tapisseries' ('Antieke tapijten'). In de cel staat een roze marmeren model van het vroeg-negentiende-eeuwse pand waarin het atelier en de gezinswoning – en daarmee de kindertijd van de kunstenaar – gehuisvest waren. In het halfduister licht het op als de ijl-vlezige geest van het gebouw, als een fletse minerale bloesem of een nachtelijk visioen. Pal boven de toegang tot de cel hangt een guillotinebijl; de delicaatheid van het roze marmer, dat tegelijk hard en zacht lijkt, vormt een bruto contrast met die dreigende aanwezigheid. Onwillekeurig moeten we aan gewelddaden denken, aan de Freudiaanse castratie.

entity. These tall, thin sculptures carved out of balsa wood show how conversant she was with the language of modern sculpture. They show her engaging with Giacometti's bronzes, of course, but also transforming them to create her own distinctive sculptural idiom – etiolated and stretched, but bearing none of the signs and marks of the artist's hand. *The Tomb of a Young Person*, 1947–1949 (p. 17, right) duplicates the blank facades of plate 2 of *He Disappeared into Complete Silence* – the image that carries the text "The solitary death of the Woolworth Building" – and has the same sense of monumentality punctured by pathos. In *Figure qui apporte du pain*, 1950 (p. 17, middle), a sculpture has been stripped of its mass, leaving a thin upright figure that is just a little bulbous, mimicking the molds of the loaves that would be its appendages. These kinds of formal transactions proliferate, and so do the volatile spaces between each of the sculptures when they are installed together in a room.

A sculpture such as *Cell (Choisy)*, 1990–1993 (p. 53–55) is not identical with, or reducible to, the artist's autobiographical narrative – but nor is it entirely separate from it. The parenthetical (*Choisy*) of the title prompts a memory, invoking Bourgeois's childhood in Choisy-le-Roi, outside Paris, where her parents ran a tapestry-restoration workshop. Incorporated into the enclosing grid of the work's "cell" – a room-within-a-room of metal grating, creating a kind of psychic architecture – is another mnemonic token, an old-fashioned sign reading "Aux Vieilles Tapisseries" ("antique tapestries"), in the French verbal formula for a shop sign. Inside the cell stands a pink-marble model of the early nineteenth-century building that housed the workshop and the family apartment (and by extension the artist's childhood), emerging in the dark like a fragile but fleshy ghost of that place, a pale mineral bloom or a nocturnal vision. A guillotine blade hangs prominently over the entrance to the cell, and the delicacy of the rose-colored marble – which somehow appears both soft and hard at the same time – is set cruelly against this menacing threat. We cannot help but feel the violence of it, and the creeping sense of the Freudian cut of castration. Bourgeois is clear about the catastrophic consequences of Freud's family romance: "people guillotine themselves within the family."<sup>4</sup> The drastic fallout, full of threat and fear, frames a vision of her childhood. A marble dollhouse of her home, its miniature double, with blind unseeing walls, is presented as both a sculptural and a psychological *mise en abyme*.

Bourgeois vindt geen doekjes om de rampzalige gevolgen van Freuds 'familieroman' (waarbij het kind al dagdromend zijn ouders door andere vervangt): 'Binnen het gezin guillotineren mensen zichzelf'.<sup>4</sup> De dreiging en angst voor verregaande consequenties omlijsten dit visioen van haar kindertijd. Een miniatuurreproductie van de ouderlijke woning, een marmeren poppenhuis met donkere ramen als niet-zierende ogen, creëert zowel sculpturaal als psychologisch een droste-effect.

Bourgeois' beeldtaal is opgebouwd rond het concept van tijd; haar topologie is altijd tijdgebonden. Dat komt deels doordat haar autobiografische verhaal met haar werk verweven is, al kan dat de complexere omgang met tijd van dat werk niet helemaal verklaren. Bourgeois is niet alleen een Proustiaanse kunstenaar door haar onderwerpkeuze, en zelfs niet door haar belangstelling voor de verlokking van plaatsen uit de kindertijd, maar ook doordat beide kunstenaars een fascinatie delen met wat Julia Kristeva de 'voelbare tijd van onze subjectieve herinneringen' noemt.<sup>5</sup> De overeenkomsten zijn onmiskenbaar; ze onthullen gelijksoortige formele kunstgrepen en strategieën: zo is er de parallel tussen hun ouderlijk huis in respectievelijk Combray en Choisy en het tactiele universum van de textiel, dat voor Bourgeois een fundamentele component van haar sculpturale methodiek is, en daar aan de obsessief gedetailleerde beschrijvingen van kleren en stoffen in *Op zoek naar de verloren tijd* doet denken. Steeds weer keren het nabije gezichtspunt en de binnenruimte terug in Prousts beschrijvingen van de lagen textiel die voor een muur of een deuropening hangen, zoals wanneer Swann toekijkt terwijl een lakei zijn blik 'in de Aubusson-wandtapijten boorde die waren opgespannen voor de salon', alsof het tactiele daarvan hem niet tegenhield, maar juist leidde tot zijn wens erdoorheen te kijken.<sup>6</sup>

Ik geef toe dat een preoccupatie met het verleden hol en vrijblijvend kan klinken. En dit is meer, veel meer dan een preoccupatie. Hier staat een band met het verleden op het spel die de betrokkene volkomen dreigt op te slokken. Het verleden werkt door in Bourgeois als subject, als kunstenaar die er de speelbal van is, maar er ook kunst van maakt, de kunst die zij natuurlijk altijd al creëert. Die logica van retrospectie en projectie, de terugblik als middel om het te maken werk als mogelijkheid te zien, verbindt Bourgeois' werk met de grote literaire projecten van Proust en Freud. Wel meer critici hebben Freud een grote negentiende-eeuwse romancier genoemd; in een variant op dat thema verklaarde de literair theoreticus Leo Bersani dat 'Proust heel goed

Bourgeois's formal language functions through the perspective of time: her topology is always temporal. Partly this has to do with the way her own autobiographical narrative is woven into the work, but it doesn't explain entirely the artwork's more complex temporalities. It's not just the subject matter, or even the lure of a childhood sense of place, that makes Bourgeois a Proustian artist, but a shared fascination with what Julia Kristeva calls the "felt time of our subjective memories."<sup>5</sup> The correspondences are undoubtedly there, and reveal similar formal ploys and strategies: the childhood homes of Combray and Choisy as the doubles of one another, for example, and the haptic realm of textiles, which Bourgeois makes so fundamental a part of her sculptural method, and which recalls the obsessively detailed descriptions of clothes and fabrics in *In Search of Lost Time*. A proximity of vision and interiority is encountered again and again in Proust's descriptions of the textile layers that line a wall or an entrance, as when Swann watches as a footman's eye "pierced the Aubusson tapestries that screened the door of the room," as if the haptic didn't hinder but propelled his desire to look through.<sup>6</sup>

To talk about a preoccupation with the past is, I admit, rather empty and generic. And it's more than a preoccupation, much more. At stake here is a sense of a past that threatens to engulf the subject entirely. The past works through Bourgeois as a subject (in her case an artist) who is both in thrall to it but is also making work out of it – work, of course, that she is always in the process of creating. It is this logic of retrospection and projection – of looking back as a means to conjecture the possibility of the work to be made – that links Bourgeois's work with the great literary projects of Proust and Freud. Many commentators have drawn attention to Freud as one of the great nineteenth-century novelists; in a variation on that theme, the literary theorist Leo Bersani claimed that "Proust might well be Freud reborn as a novelist."<sup>7</sup> To this discussion I would add Bourgeois as an artist who continued that larger project but took it in new directions, not least by placing a feminine subject at the very core of it.

Perhaps even more significant than the general sense of a past in Bourgeois's work is the precise way in which she sets in train the formal ploy of a fictional protagonist. This is a simple but important point: Louise Bourgeois makes "Louise Bourgeois" ("LB" hereafter) her own narrator – that is, the fictional narrator of her own life. On this basis we can ask what kind of narrator she is in the fictional *mise-en-scène*

Freud zou kunnen zijn, herboren als romanschrijver!<sup>7</sup> Aan die discussie zou ik Bourgeois willen toevoegen, als kunstenaar die datzelfde grote project voortzette, maar het een nieuwe richting uit stuurde, niet in het minst door een vrouwelijk subject in het middelpunt te plaatsen.

Misschien nog veelzeggender dan de meer algemene omgang met het verleden in Bourgeois' werk is de precisie waarmee ze de kunstgreep van de fictieve hoofdrolspeler inzet. Dat is een simpel maar belangrijk punt: Louise Bourgeois maakt van 'Louise Bourgeois' (hierna 'LB') haar eigen vertelstem, de fictieve verteller van haar leven. Daarbij kunnen we ons afvragen wat voor verteller ze is, in de fictieve mise-en-scène die in haar werk verschijnt: hetzelfde type als Prousts verzonnen 'Marcel', die we de roman zien schrijven die we zelf zitten te lezen? De introductie van die kunstgreep in Bourgeois' visuele lexicon, die misschien wel het duidelijkst terug te zien is in haar 'cellen', is meer dan typerend, is zelfs baanbrekend in de context van een twintigste-eeuwse artistieke loopbaan. Door het fictieve personage 'LB' op te voeren, wordt een andere omgang met de tijd in het kunstwerk mogelijk. Die moet niet worden verward met surrealistische precedents als het *objet trouvé* of de verbeelde droom, of met een toneeldecor. Haar visie op tijd is, zoals gezegd, uniek en gedraagt zich als een fictieve monoloog. Dat getuigt van een werkwijze die wringt met de modernistische conventie waarin de kunstgeschiedenis in termen van vormvernieuwing wordt gezien en dichter aanleunt tegen het dieper zetelende modernistische project van Freud en Proust, ontginners van de breuklijn tussen binnen- en buitenwereld.

Net als Prousts 'innerlijke toeschouwer' beweegt LB zich langs meerdere assen heen en weer door de tijd en richt ze zich op voorwerpen die herinneringen herbergen, maar ook in het heden een ontmoetingsruimte creëren voor vreemden, dat wil zeggen: voor ons, toeschouwers. De visuele ontmoeting is op zich een vruchtbaar onderwerp voor Bourgeois, en veel van het formele denkwerk dat in haar kunst zit, is gericht op het neerzetten van de complexe dynamiek van het kijken en bekeken worden. De buitengewoon diverse vormen en materialen die ze gebruikt, brengen die dynamiek tot uiting, alsof ze zelf ook een rol spelen – of hun rol spelen. Rasters, zoals de kooi in *Cell (Choisy)*, sluiten het werk in en stellen het tegelijk tentoon, met hun openingen, hun gaten om doorheen te kijken. Elders reflecteert een spiegel niet-zierende en ongeziene ogen en vermenigvuldigt zo de perspectieven op het werk. Het gevoel iets onprettigs te zullen aantreffen,

that is made manifest in her work – a narrator of the same kind as Proust's invention of "Marcel," whom we see in the process of writing the novel that we ourselves are reading. The introduction of this formal ploy into Bourgeois's visual lexicon – in ways perhaps most vividly encapsulated in the *Cells* – is not just distinctive but, within a twentieth-century artistic trajectory, game-changing. The mobilization of a fictional subject "LB" allows a different kind of temporality into the artwork. This is unlike the Surrealist precedents of the found object or the dream image, unlike a theatrical stage set; it is, as I say, singular, and takes the form of a fictional monologue. It points to a way of working that never fits easily within the modernist framework conventionally described as a history of formal innovation, but belongs instead to the more deep-rooted modernist project of Freud and Proust, which always mined the fault line between inner and outer worlds.

Like Proust's "inward spectator," LB is highly mobile in time, lurching back and forth along multiple temporal axes, and fixing on objects that harbor memories but also open a scene of encounter to strangers – that is to say, us, its viewers – in the present moment. The visual encounter is itself a vital subject for Bourgeois, and much of the formal thought that goes into the work is directed at setting up the intricate dynamic of looking and being looked at. The extremely diverse forms and materials she uses act out this dynamic, as if they were themselves actor-agents. A grate – like the cage in *Cell (Choisy)* – both shuts the work in and opens it to view, containing apertures or gaps through which we can see. Elsewhere, a mirror reflects unseeing and unseen eyes, multiplying the possible perspectives on the work. The feeling of coming upon something – of seeing images we should not see – coexists with the sense of being ambushed. There is often a strong vertical axis; the up-down orientation that had proven so adaptable in Bourgeois's work since the 1940s, from the *Femme Maison* paintings on, now animates the whole space of a room. The imminent fall of a guillotine is a repetition of all the other things that descend to the floor: *Fillette (Sweeter Version)*, 1968–1999 (p. 31), for example, which drops like a carcass from the ceiling, plummeting to eye level, or the stuffed hanging piece *Single I*, 1996 (p. 48), which makes a headless, headlong dive. The space between floor and ceiling is stiff with tension, even when there are no visible hooks and wires to accentuate the gravitational field. Other works, such as *Avenza*, 1968–1969 (fig. 3), its multiple phallic molds straining toward the ceiling, push up from the floor, only to run down into a sort of lava flow of plaster in the partner piece *Avenza Revisited II*, 1968–1969 (p. 26). Libidinal

beelden te zullen zien die niet voor onze ogen bestemd zijn, gaat gepaard met het gevoel in de val te zijn getrappt. Vaak is er een sterke verticale as aanwezig; die noord-zuidoriëntatie, die al in de *Femme Maison*-schilderijen uit de jaren veertig in Bourgeois' werk zo toepasbaar bleek, bezielt nu de hele ruimte. De dreiging van de valbijn verwijst naar alles wat naar beneden valt: bijvoorbeeld *Fillette (Sweeter Version)*, 1968–1999 (p. 31), dat tot op oogniveau naar beneden getuimeld lijkt en als een karkas aan het plafond hangt, of het opgevulde hangende werk *Single I*, 1996 (p. 48), dat halsoverkop maar zonder hoofd naar beneden duikt. De ruimte tussen vloer en plafond zindert van de spanning, ook als haken of draad de zwaartekracht niet zichtbaar beklemtonen. Een werk zoals *Avenza*, 1968–1969 (fig. 3), reikt met zijn vele fallische bollen naar het plafond, terwijl de pendant van dat werk, *Avenza Revisited II*, 1968–1969 (p. 26), zich van de grond verheft om uit te lopen in een lavastroom van gips. Libidineuze landschappen wisselen hier tussen harde en zachte materialen, tussen stijgen en dalen.

Die psychodramatische aspecten worden tot in hun uiterste consequenties doorgevoerd: de vormelementen van het werk geven psychische processen weer en werken zo op elkaar in. Zo vormt de gapende holte vol bolle vormen en bulten van *The Destruction of the Father*, 1974 (p. 40), die door een vaalrode gloed wordt verlicht, een 'oraal drama', zoals Bourgeois het noemde.<sup>8</sup> De oorspronkelijke titel was *The Evening Meal*, en wat de kunstenaar erin zag was 'de afschuwelijke, angstaanjagende eettafel met het hele gezin eromheen geschaard en met de vader verlekkerd aan het hoofd', waarna die vader bruut verslonden werd door LB en haar broer en zus.<sup>9</sup> Het tafereel suggereert uiteengereten ledematen en is bedoeld als krachtige weergave van een disfunctioneel gezin en als symbolische onttakeling van het vaderlijke gezag. De gebruikte materialen zijn tegelijk afstotelijk en onverwacht intrigerend; de latex vormen, gecombineerd met gips en textiel, dragen bij aan het melodrama en verbeelden psychische processen. De uiterst theatrale omlijsting versterkt nog de ravage die de formele compositie heeft ondergaan: de botte bijl in het verleden. Dat wil zeggen dat de formele economie hier geen emotie uitdrukt in de conventionele picturale zin, maar een psychische economie imiteert.

In 1980 vestigde Bourgeois haar atelier in een ruim industrieel pand in Brooklyn, waardoor ze op grotere schaal kon werken en aan het eind van dat decennium aan de *Cells* kon beginnen. (Uiteindelijk zou ze er meer dan zestig maken.)

terrains alternate between hard and soft materials, rising and falling.

Such psychodramatic aspects are played out with extreme rigor: the formal components of the work act out psychic processes, becoming agents interacting with one another. The gaping recess that is *The Destruction of the Father*, 1974 (p. 40), for example, filled with bulbous humps and lit by a lurid reddish glow, presents us with what Bourgeois described as an "oral drama."<sup>8</sup> It was originally called *The Evening Meal*, and the artist envisaged it as "the awful, terrifying family dinner table headed by the father who sits and gloats" only to be violently devoured by LB and her siblings.<sup>9</sup> It is a scene of violent dismemberment, conceived of as both a powerful narrative of familial dysfunction and a part-by-part taking-to-pieces of paternal authority. The material surfaces – the latex molds in combination with plaster and fabric – are both repellent and strangely alluring, acting out a melodrama of their own and giving form to psychic processes. The highly theatrical framing only exacerbates the havoc wreaked on formal composition. Remembering also means dismembering. That is to say, rather than express emotion in the conventional pictorial sense, a formal economy here mimics a psychic one.

In 1980, Bourgeois moved her studio to a large industrial building in Brooklyn, which allowed her to work on a bigger scale and, toward the end of that decade, to start making the *Cells*. (She would go on to make over sixty of them.) The building she had acquired was a former textile factory full of stuff, and she would use its doors and panels – the old fabric of the building – as well as the textiles that she found there in numerous *Cells*. Of course, there is a temptation to read into the remnants of the textile factory a narrative of the tapestry workshop of her childhood. But the one is not a picture of the other – rather, the mobilization of LB as a fictional protagonist allows us to see the work's layers of memories not as an unfolding personal story but as a scene we might have come upon in a dream but can't fix to a particular time. Instead, the work is caught in retrospection, drawn back to a past that then erupts again in the experience of the present, like the experience of Proust's madeleine. Rather than nostalgic, the work feels fraught with danger, as if the fictional subject who may be entrapped in it is not at all a free agent but is threatened by her past.

In *Untitled*, 1996 (p. 41), a few old clothes that the artist had kept for many years hang from a steel stand, with



Het gebouw dat ze kocht was een onontruimde voormalige textielabriek, waarvan ze de deuren en panelen – de vroegere ‘stofferij’ van het pand – en de aangetroffen stoffen in meerdere van haar *Cells* zou gebruiken. De verleiding is groot om in de afgedankte textielabriek het verhaal van het tapijrestauratieatelier van haar kindertijd te zien. Maar de een is geen afspiegeling van het ander; juist door het opvoeren van LB als fictieve hoofdrolspeler zien we de gelaagde herinneringen van het werk niet als een zich ontwikkelend persoonlijk verhaal, maar als een tafereel uit een verre droom dat aan ons tijdsbesef ontsnapt. In plaats daarvan zit het werk gevangen in de terugblik, keert het steeds terug naar een verleden dat weer opduikt in de ervaring van het heden, net als bij Proust met zijn madeleine. Alleen ademt het geen nostalgie maar gevaar, alsof het fictieve subject dat er misschien in opgesloten zit onvrij is, bedreigd wordt door haar verleden.

each element – displaced from a body that might wear it – dangling limply on cow bones from the rigid structure. There is something ghostly about these cast-off garments, standing in for absent bodies like so many death shrouds. Flimsy, intimate undergarments from dusty drawers remind us of a body’s attic – but they are also strong sculptural elements, falling to the ground, obeying the law of gravity. The movements of a few old petticoats and chemises – downward, backward – are part of a lexicon that echoes the formal language of sculpture at the same time that it transforms it into a multilayered temporal medium. As such, it makes the inner world the object of the outer world – an external object-world that is inherently as unstable as the fictional narrator LB is an unreliable witness to her own past. “The dangers for the self hidden in the world,” as Bersani observes in discussing Proust, are never made safe or still.<sup>10</sup> The artwork participates in the impossible predicament of the subject by abstracting it – that is, by applying to it a

*Zonder titel*, 1996 (p. 41), bestaat uit oude, jarenlang bewaarde kleren van de kunstenaar aan een metalen kapstok; elk kledingstuk bungelt aan een runderbot opgehangen aan de rigide structuur, los van het lichaam dat het zou kunnen dragen. De afgedankte spullen hebben iets spookachtigs, alsof ze de plaats innemen van afwezige lichamen, als lijkwaden. De tere, intieme onderkleden uit stoffige laden lijken afkomstig van de zolder van het lichaam, maar vormen tegelijk sterke sculpturale elementen die door de zwaartekracht naar beneden worden getrokken. De bewegingen van die paar oude onderrokken en hemdjes, naar beneden, naar achteren, horen bij een idioom dat aan de vormentaal van de beeldhouwkunst herinnert, waardoor die tegelijk in een veellagig, door de tijd geregeerd medium verandert. Zo maakt het de binnenwereld tot het object van de buitenwereld, een uiterlijke wereld van objecten die inherent net zo onstabiel is als de fictieve verteller LB een onbetrouwbare getuige is van haar eigen verleden. ‘De gevaren voor het ik die zich in de wereld verbergen’, zoals Bersani opmerkt over Proust, worden nooit afgewend of tot zwijgen gebracht.<sup>10</sup> Het kunstwerk draagt bij aan de onmogelijke situatie waarin het subject zich bevindt door die te abstraheren, te onderwerpen aan een aantal dwingende vormeisen, waarna het werk het onmiddellijk moet afleggen tegen de specifieke kenmerken van het particuliere.

In 1991 was Bourgeois klaar met haar eerste serie van zes *Cells*, die volgens haar elk een ander aspect van psychische of emotionele pijn verbeelden. Ze zei erover: ‘Wat met mijn lichaam gebeurt, moet een formele, abstracte uitdrukking krijgen. Je zou eigenlijk kunnen stellen dat pijn het losgeld is van formalisme.’<sup>11</sup> Het gefragmenteerde verhaal van de kunstenaar, dat onveranderlijk rond lijden en trauma draait, verschilt hemelsbreed van het melancholieke terugblikken van Proust: zeker op het eerste gezicht is het veel intuïtiever en rauwer, minder esthetiserend en precieus. Als LB is Louise Bourgeois niet zomaar teleurgesteld; ze lijdt. In haar korte, enigmatische aforisme is het alsof pijn en vorm alleen in dialoog met elkaar kunnen treden tegen een torenhoge prijs: de pijn is de tol die je betaalt, de tol van de artistieke abstractie en het enige middel om de vorm uit haar gevangenis van ‘louter vorm’ te bevrijden. En toch is de pijn persoonlijk, niet alleen een abstract concept van pijn. En de vorm die hij aanneemt is glashelder.

In zijn laatste lezingen, later gepubliceerd als *La préparation du roman (De voorbereiding van de roman)*,

stringent set of formal demands – only to be immediately defeated by the specifics of the particular.

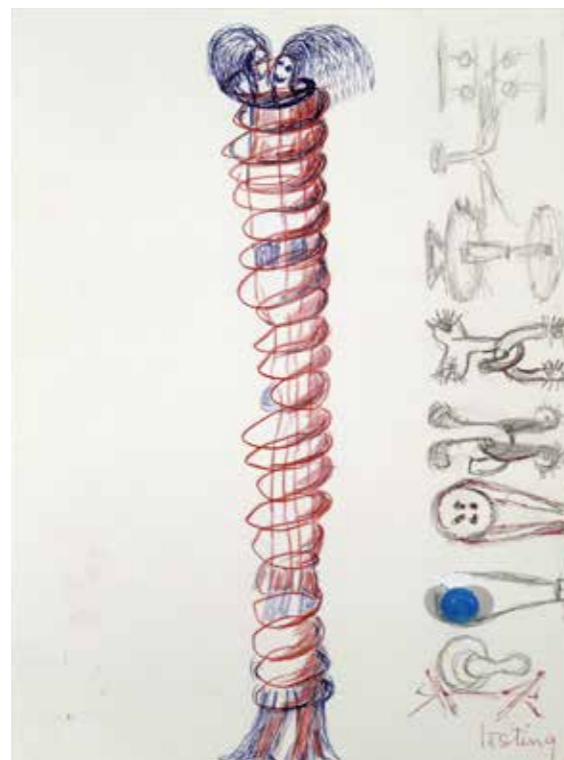
By 1991 Bourgeois had completed a first series of six *Cells*, of which she claimed that each dealt with a different aspect of psychic or emotional pain, adding, “What happens to my body has to be given a formal abstract shape. So you might say, pain is the ransom of formalism.”<sup>11</sup> The artist’s fragmentary narrative, constantly revolving around suffering and trauma, is very different from the melancholic retrospection of Proust – at least superficially far more visceral and raw, less aestheticized and precious. Louise Bourgeois as LB suffers far more than she is merely disappointed. In her short but enigmatic aphorism, it’s as if pain and form can enter into an exchange with one another only at an enormous price: pain is what you pay in, both as the cost of art’s abstraction and at the same time as the only means to release form from its captivity as “mere form.” And yet the pain is personal – it’s not just an abstract idea of pain. And the form it takes has intense clarity.

When Roland Barthes gave his final lectures, eventually published as *The Preparation of the Novel*, he focused much of his attention on Proust’s lifework: the novel into which he had inserted the fictional narrator “Marcel”. Concerned not with the retrospective, melancholic image of Proust addressed by so many commentators, Barthes was interested in what propels the writer to write. And he saw in *In Search of Lost Time* a crucial dialectic between the *mise en abyme* of “Marcel” is writing the novel that we are reading” and what Barthes calls the “work-as-maquette” – which is to say, the work as an experiment in its own making, and the prospective aspect of the work that points toward a future.<sup>12</sup> It is hard to think of an artist who encapsulates this double action more strongly than Louise Bourgeois. The theatrical *mise-en-scène* that is so often invoked in her sculptural installations is in fact constantly edging closer to one or the other of these conditional states.

Finally, I return to Bourgeois’s process. As Bourgeois herself said of *Cell (Choisy)*, the guillotine also splices past and present. Her procedure is to cut things up – narratives, garments, buildings, rooms – and then to reassemble them differently in order to construct something new. Her preoccupation with textiles and clothing is a vivid demonstration of this, especially in fabric works such as *Untitled*, 2005 (p. 85). It’s perhaps a little too tempting to make the comparison with Proust’s technique of building his



**Fig. 3** *Avenza*, 1968–1969, latex en glasvezel latex and fiberglass, 53,3 x 76,2 x 116,8 cm | The Easton Foundation | Foto Photo Christopher Burke



**Fig. 4** *The Insomnia Drawings*, 1994–1995 (detail), een van 220 werken op papier van verschillende afmetingen; inkt, potlood, kleurpotlood en knoop genaaid op papier one of 220 mixed-media works on paper of varying dimensions; ink, pencil, colored pencil, and button sewn on paper | Daros Collection Foto Photo Christopher Burke

besteedde Roland Barthes speciaal aandacht aan Prousts levenswerk: de roman waarin hij de fictieve verteller 'Marcel' opvoerde. Barthes was niet geïnteresseerd in het terugblikkende, melancholieke beeld van Proust waar zoveel critici bij bleven hangen, maar in wat hem ertoe dreef te schrijven. In *Op zoek naar de verloren tijd* zag Barthes een cruciale dialectiek tussen de raamvertelling van "Marcel" die de roman schrijft die we lezen', wat Barthes het 'werk als maquette' noemt – het werk als zijn eigen wordingsexperiment – en het vooruitblikkende aspect, dat naar de toekomst vooruitwijst.<sup>12</sup> Zoals Louise Bourgeois die twee sporen heeft gevolgd, doen maar weinig kunstenaars haar na. De mise-en-scène van haar sculpturale installaties, die zo vaak het theatrale oproept, neigt in feite voortdurend naar een van die twee voorwaardelijke toestanden.

Tot slot wil ik graag terugkeren naar Bourgeois' werkwijze. Zoals ze zelf al in verband met *Cell (Choisy)* zei, verdeelt de guillotine ook heden en verleden. Haar werkwijze is om iets in stukken te snijden, een verhaal, een kledingstuk, een gebouw, een ruimte, en het daarna weer anders in elkaar te zetten, er iets nieuws mee te maken. Daar is haar preoccupatie met stoffen en kleren een levendige getuige van, vooral in textielwerken zoals *Zonder titel*, 2005 (p. 85). Het is misschien wat al te verleidelijk om de vergelijking te trekken met Prousts techniek om zijn manuscripten net zo op te bouwen als een kleermaker met patronen werkt, er werkende weg delen en passages aan toe te voegen, met een procedé dat Barthes *marcottage*, 'zijtakken afleggen', noemt.<sup>13</sup> Maar er is een verwantschap. Bourgeois snijdt haar eigen kleren aan stukken om er kunstwerken van te maken; ze recyclet voortdurend en zoekt naar een manier om spullen te bewaren, om ze niet overboord te gooien. Stukken aan elkaar lappen is de rode draad, naast het veellagige effect van detail op detail stapelen. Daarbij moeten we bedenken dat 'detail' etymologisch van *détailler* komt, in stukken snijden; van *tailler*, snijden, komt ook het Engelse *tailor*.

Eerder dan een uitputtende vergelijking van Bourgeois en Proust te geven, of zelfs maar aan te tonen dat ze door hem is beïnvloed, heb ik een verkennende en misschien bij vlagen impressionistische beschrijving van Bourgeois willen geven als een veelzijdige kunstenaar en auteur bij wie minder brede kunsthistorische vergelijkingspunten blijven knellen. Haar nachtelijke hersenspinsels, heb ik willen suggereren, volgen eerder een Proustiaanse draad in het modernisme dan de surrealistische draad waar kunsthistorici haar vaak mee associëren. Er wordt vaak op gewezen dat veel

manuscripts as if they were a tailor's pattern, adding parts and segments as he went along, in a process that Barthes described as marcottage, or "grafting."<sup>13</sup> But there is a resonance there. Bourgeois herself cut her own clothes up to make works out of them, constantly recycling, finding a way of keeping things rather than jettisoning them. Piecing things together is the crux of it, but so is the cumulative effect of layering detail upon detail (and we should remember that the etymology of "detail" is *détailler*, to cut into parts, from *tailler*, to tailor or cut into shape).

Rather than provide a comprehensive comparison of Bourgeois and Proust, or even for that matter show that she was influenced by him, I have tried to offer a preliminary – and often perhaps impressionistic – account of Bourgeois as a wide-ranging artist and writer for whom narrower art-historical referents simply fail to be adequate. Her nocturnal imaginary, I have suggested, taps into a Proustian thread within modernism far more than the Surrealist thread with which historians often associate her. In Proust's long, multivolume novel, it is often remarked, many characters who begin as heterosexual end up as homosexual. By the end, it's as if the tightly oppressive family unit of Freud's family saga has been shot to pieces – even though we haven't noticed it happening as it unfolded. If not a strong or deliberate parallel, there is surely a compelling structural affinity in Bourgeois, especially if we consider the whole body of her work as it traverses much of the last century into the present one. If she often starts with Freud's model of the family, the normative unit that only thinly veiled its internal terrors and violence, she also doesn't stop there. As the work yields itself up over time, it opens onto a field of strikingly fluid and mobile sexualities.

I have been trying to describe the peculiar combination of excessive narrativity – fragmentary, for sure, but always insistent – with a formal rigor that comes so close to abstraction in Bourgeois's work. I don't mean by this that she uses rational compositional methods to express irrational psychic states. On the contrary, her whole body of work is tantamount to an assault on the belief in that opposition, requiring us to shift perspective onto a much less stable temporal axis. This point of view is vividly plotted in *The Insomnia Drawings, 1994–1995* (fig. 4), made at night over long wakeful periods, which have little obvious narrative content apart from a serial compulsion to cover page after page with constantly changing graphic configurations. The polymorphous impulse evident in *The Insomnia Drawings*

personages uit Prousts lijvige romancyclus als heteroseksueel beginnen en als homoseksueel eindigen. Aan het einde is het keurslijf gevormd door het kerngezin uit Freuds familiesaga in feite aan stukken gereten, ook al hebben we er tijdens het lezen niets van gemerkt. Misschien is het geen sterke of bewuste parallel, maar Bourgeois' werk bevat zonder twijfel een intrigerende structurele verwantschap, zeker als we haar hele oeuvre beschouwen, dat een groot deel van de vorige eeuw overspant en tot in deze eeuw loopt. Ze begint weliswaar vaak met Freuds model van het gezin, de normatieve eenheid die haar onderhuidse gruwelen en geweld onder een dun vernisje verbergt, maar daar houdt ze het niet bij. Naarmate haar werk zich in de loop der tijd blootgeeft, biedt het zicht op een landschap van opmerkelijk fluïde en veranderlijke seksualiteiten.

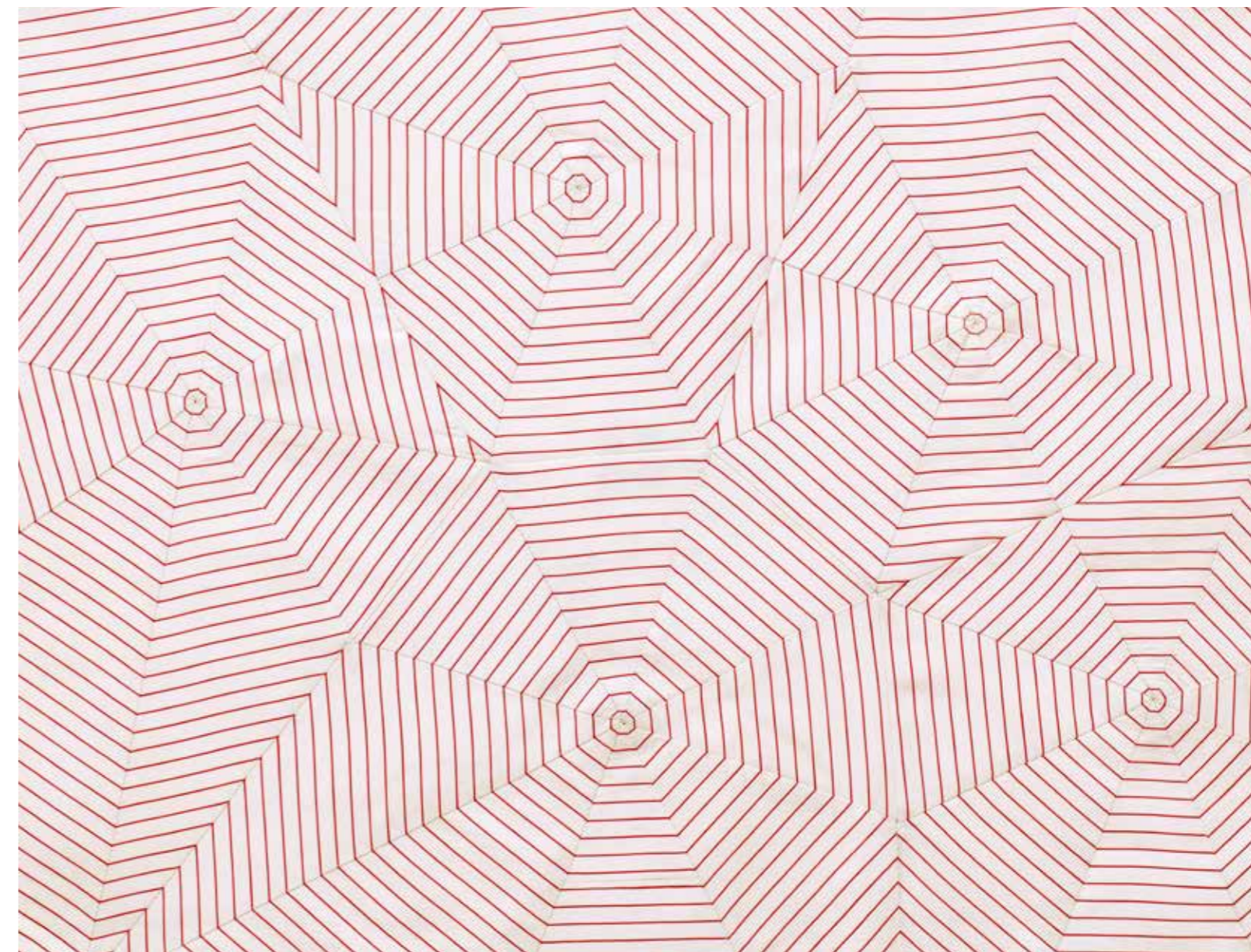
Ik heb getracht de bijzondere combinatie te beschrijven van een overdaad aan verhalen, weliswaar fragmentair, maar altijd indringend, met een formele strengheid die in Bourgeois' werk dicht tegen bij abstractie brengt. Daarmee bedoel ik niet dat ze rationele compositieprocedures gebruikt om irrationele psychische toestanden uit te drukken. Integendeel, haar hele oeuvre is samen te vatten als een aanval op het geloof in die tegenstelling, waardoor wij ons perspectief moeten wijzigen naar de veel minder stabiele as van de tijd. Dat gezichtspunt wordt treffend in kaart gebracht in *The Insomnia Drawings, 1994–1995* (fig. 4), die ze 's nachts maakte tijdens lange perioden van slapeloosheid en die een weinig duidelijk verhaal of inhoud weergeven, hoogstens een zich herhalende neiging om bladzijde na bladzijde te overdekken met steeds wijzigende grafische composities. De meevormige impuls waarvan *The Insomnia Drawings* blijken geven, is niet heel anders dan de uiteenlopende verschuivingen en variaties op één simpele verticale structuur die de gravures uit *He Disappeared into Complete Silence* aanjagen, of de vele variaties op de ingesloten kamer in de *Cells*. Het resultaat zijn nachtelijke hersenspinsels die kringetjes draaien rond wat we denken te weten.

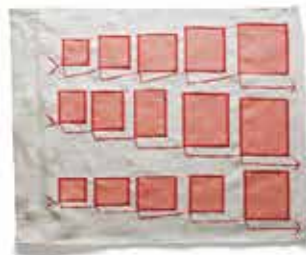
is not so different from the self-differentiating shifts and variations on a basic vertical structure that had fueled the engravings in *He Disappeared into Complete Silence*, or the many permutations on the enclosed room in the *Cells*. This is a nocturnal imaginary that turns rings around what we think we know.

**Briony Fer** (1956) schrijft als kunsthistoricus veelomvattende stukken over moderne en hedendaagse kunst. Haar onderzoek richt zich op de geschiedenis van de avant-garde en de werken van hedendaagse kunstenaars, waaronder David Batchelor, Tacita Dean, Roni Horn en Gabriel Orozco. Fer is professor kunstgeschiedenis aan het University College London en onderzoeker aan de British Academy. **Briony Fer (1956) is an art historian who has written extensively on modern and contemporary art. Her research focuses on the history of the avant-garde and the works of contemporary artists, among them David Batchelor, Tacita Dean, Roni Horn, and Gabriel Orozco. Fer is a professor of the history of art at University College London and a fellow of the British Academy.**

**Notes** 1. Jorge Luis Borges, "History of the Night," in Borges, *Selected Poems*, trans. Charles Tomlinson (London: Penguin Books, 2000), 415. | 2. Bourgeois made two editions of this portfolio. The first, released in 1947, was accompanied by nine engravings, while the second edition, dated 1947–2005, featured eleven engravings. | 3. Raymond Queneau, *Exercices de style* (Paris: Editions Gallimard, 1947). | 4. Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois* (Paris: Flammarion, 1996), 140. | 5. Julia Kristeva, *Proust and the Sense of Time* (New York: Columbia University Press, 1993), 7. | 6. Marcel Proust, *Swann's Way*, vol. 1 of *In Search of Lost Time*, trans. Lydia Davis (London: Penguin, 2002), 328. | 7. Leo Bersani, "Preface to the Second Edition," *Marcel Proust: The Fictions of Life and of Art* (Oxford: Oxford University Press, 2013), xvii. I owe a great deal to Mignon Nixon's reading of psychoanalytic narratives of subjectivity in her book *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005). Nixon refers to Bersani's essay "The Death of Literary Authority: Marcel Proust and Melanie Klein," in *The Culture of Redemption* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990). | 8. Bourgeois, as quoted in "Louise Bourgeois," in Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists* (New York: Simon and Schuster, 1979), 166. | 9. Nixon, *Fantastic Reality*, 258. Nixon discusses this work brilliantly in terms of Klein's definition of the inside of the mother's body; *ibid.*, 254–60. | 10. Bersani, *Marcel Proust: The Fictions of Life and of Art*, 25. | 11. Bourgeois, quoted in "Louise Bourgeois," in *Carnegie International 1991*, ed. Lynne Cooke and Mark Francis, exh. cat. (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991), 1:60. | 12. Roland Barthes, *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978–1979 and 1979–1980)*, trans. Kate Briggs, ed. Nathalie Léger (New York: Columbia University Press, 2011), 169–70. | 13. Barthes, *Preparation*, 150.

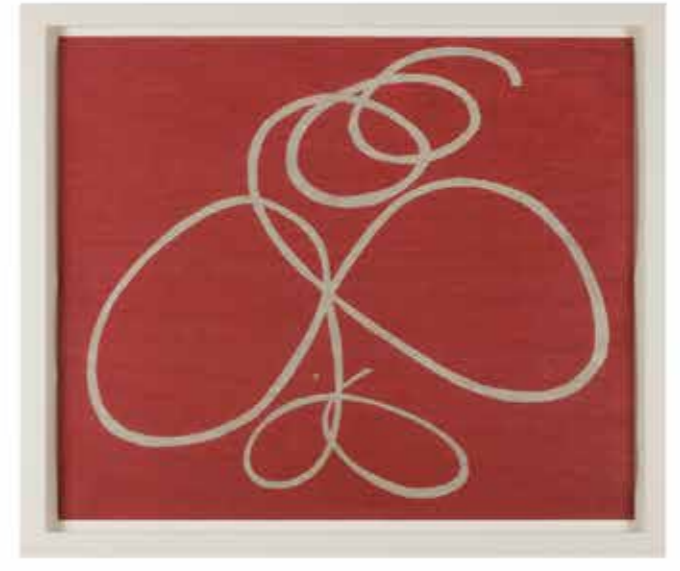










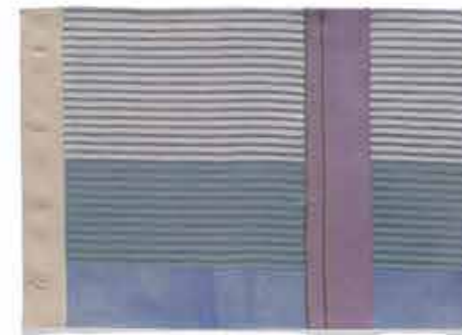
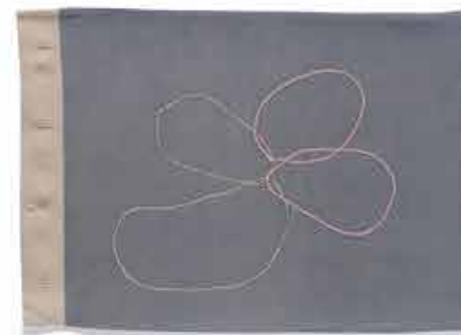
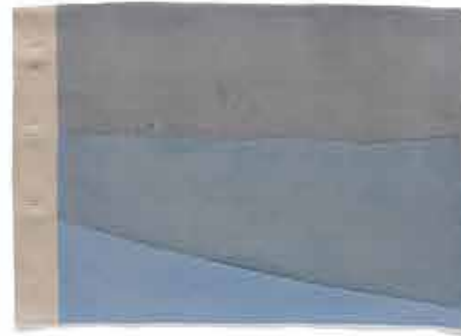
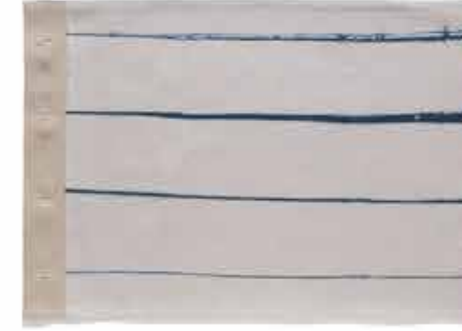






ODE  
A  
LA  
BIÈVRE

The Bièvre flows  
It was because of that river that we bought the  
house in Antony. The Bièvre cut across the garden  
in a straight line. With the soil from that river  
we planted geraniums, masses of geraniums,  
and beds of squillings. There were hawthorns,  
pink and white, and purple hawthorn,  
and trees of cherries. Pears and apples  
gave us squillings on the stone wall.  
There were hawthorns. And hawthorn  
that smiled so sweet in the rain.



I had gone back to  
Antony with my children  
to see the house where I had grown up  
and where the river Bièvre flowed  
through the backyard.  
But the river was gone.  
Only the trees  
that my father had planted  
along its edge  
remained as a witness.

Laura Ruppener  
Ode à la Bièvre  
Edition 400 exemplaires  
Edition 2011 with 1 Art signed and numbered  
Published by Blaudes Editions  
Paris 14, France  
New York, NY  
1 800 270 7222  
Laura Ruppener

## Philip Larratt-Smith

### Toelichting bij de dagboeken van Louise Bourgeois

Louise Bourgeois hield vierentachtig jaar lang, in uiteenlopende vormen, een dagboek bij. Het eerste jaar dat ze in een dagboek heeft vastgelegd is 1923, het laatste is 2006. Wat ze opschreef, deinde mee op de golven van haar behoeften van het moment en vertoonde daarmee een grote variatie in frequentie en intensiteit. In sommige jaren (eind jaren veertig, begin jaren vijftig en begin jaren negentig) schreef ze enorm veel. In andere jaren (begin jaren veertig) schreef ze wel regelmatig, maar wat ze schreef was niet erg veelzeggend. Ook zijn er jaren die grotendeels ontbreken. In de late jaren vijftig en vroege jaren zestig, toen ze zich terugtrok uit de wereld om haar heen om zich te verdiepen in de psychoanalyse, lijkt Bourgeois grotendeels te zijn gestopt met schrijven in haar dagboeken. Voor de jaren 1957, 1958, 1959, 1962 en 1963 hebben we alleen kleine zakagenda's om die hiaten op te vullen. In die tijd schreef ze meestal op losse vellen, die tot op zekere hoogte de plaats van haar dagboeken innamen (net zoals psychoanalyse de plaats van het creëren van kunst leek te hebben ingenomen), hoewel ze die vaak gebruikte voor langere teksten die meer geëngageerd van aard waren en zelden betrekking hadden op het dagelijks leven. Daarnaast kreeg Bourgeois vanaf midden jaren negentig de neiging te schrijven op de achterkant van tekeningen (zoals in haar *Insomnia Drawings*, 1994–1995).

Bourgeois geeft in al haar geschriften tegenstrijdige opvattingen over de mogelijkheid van verbale communicatie; soms wekt ze zelfs de indruk dat ze er helemaal niet in gelooft. Het is daarom opvallend dat ze zo veel geschreven werk heeft achtergelaten, waaronder niet alleen maar dagboeken en losse vellen, maar ook notities, verslagen van dromen, brieven, lijsten, kunstenaarsverklaringen en interviews. Daarnaast staat taal vaak centraal in haar kunst. In de late jaren veertig stelde Bourgeois de teksten op voor *He Disappeared in Complete Silence* (1947), een vroeg portfolio waarin woord en beeld samenkomen, en *The Puritan* (1947/1990), een ander portfolio dat later met nieuwe gravures is gepubliceerd. Tijdens haar retrospectief van 1982–1983 in het MoMA schreef ze de tekst

### A Note on the Diaries of Louise Bourgeois

Louise Bourgeois kept a diary, in one form or another, for eighty-four years. The first year for which there is an extant diary is 1923, and 2006 is the last. The ebb and flow of her entries correspond to the needs of the moment, and display great variation in frequency and intensity. In some years (the late 1940s, early 1950s, and early 1990s) there is a flood of activity. In others (the early 1940s) the entries are regular but not revelatory. Still others are lacunae. In the late 1950s and early 1960s, as she withdrew from the world and immersed herself in psychoanalysis, Bourgeois seems to have largely stopped writing in her diaries altogether, with only small pocket agendas standing in for those missing in 1957, 1958, 1959, 1962, and 1963. At that time, she was writing mostly on loose sheets, which to some extent took the place of the diaries (much as psychoanalysis seems to have taken the place of artmaking), though they tend to be longer and more involved, and to omit the day-to-day. Similarly, from the mid-1990s onward Bourgeois developed a proclivity for writing on the backs of drawings (as in *The Insomnia Drawings*, 1994–1995, for example).

In all of her writings, Bourgeois expresses conflicting attitudes toward the possibility of verbal communication, and sometimes gives the impression that she doesn't believe in it at all. So it is curious that she left such an extensive written record, including not just diaries and loose sheets, but also process notes, dream recordings, letters, lists, artist's statements, and interviews. Further, in much of her art, language is a central component. In the late 1940s, Bourgeois composed the texts for *He Disappeared into Complete Silence*, 1947, an early portfolio juxtaposing word and image, and *The Puritan*, 1947/1990, another portfolio published later with new engravings. At the time of her 1982–1983 retrospective at MoMA, she wrote the text for the slide show *Partial Recall*, 1983, which she also adapted for a related insert in *Artforum* titled *Child Abuse* (published in the December 1982 issue). Late in life, she cannibalized phrases from past writings in fabric wall texts, lead plaques,

voor de diavoorstelling *Partial Recall* (1983), die ze daarna bewerkte voor een publicatie in *Artforum*, getiteld *Child Abuse* (gepubliceerd in het decembernummer van 1982). Later kannibaliseerde ze eerdere stukken tekst en verwerkte die in haar wandkleden, loodplaten, geborduurde teksten op kleding, liedteksten, stoffen boeken zoals *Ode à la Bièvre* (2002), en panoramische meerluiken met unieke varianten van printen zoals *I Give Everything Away* (2010). Over het geheel genomen vormen haar verschillende geschriften een parallel werk dat concurreert met, en niet onderdoet voor, de zeggingskracht van haar beeldende werk, terwijl haar ongebruikelijke schrijftalent en unieke kijk op de wereld haar plaatsen in het gezelschap van Cellini, Delacroix en Van Gogh.

De dagboeken verschillen van Bourgeois' andere geschriften doordat de afspiegeling van haar innerlijke psychische wereld is verweven in de textuur van haar dagelijks leven. Ze bevatten een schat aan informatie die vrijwel geheel afwezig is in de losse vellen: telefoonnummers, namen, afspraken, kwitanties, verkoopdocumenten, van werken waarvoor is getekend of die verzonden zijn, gastenlijsten voor haar zondagse salon. Hun praktische karakter is onder de oppervlakte altijd aanwezig, zelfs wanneer het anders is dan het lijkt te zijn. Zo zijn de aantekeningen vanaf 2003, die uitsluitend bestaan uit namen van mensen en plaatsen, niet altijd een registratie van een daadwerkelijk bezoek (vanaf 2001 ging ze nog maar zelden het huis uit, en met minder afspraken dan voorheen had ze weinig behoefte aan een dagboek), maar dienden ze soms als *aides-mémoire* (ze was bang voor geheugenverlies als gevolg van de slaapmiddelen die ze gebruikte en testte zichzelf graag om te zien of ze zich alles nog kon herinneren).<sup>1</sup> Zoals Bourgeois op een geborduurd stuk textiel schreef: "Ik heb mijn herinneringen nodig. Dat zijn mijn documenten." Af en toe duiken er schetsen op van kunstwerken die ze al had gemaakt en ideeën voor nieuw werk, maar over het algemeen bevatten haar dagboeken geen uitleg bij haar kunst. Ze verschaffen wel inzicht in haar symbolische denken en geven duidelijk blijk van haar talent voor metaforen. Bourgeois was van mening dat haar kunst geen verklaring of verdediging nodig had: "Er is geen woord van mij nodig."<sup>2</sup>

De zelfopgelegde taak een dagboek bij te houden leerde Bourgeois zichzelf te onderzoeken en woorden te vinden voor ongreepbare emotionele en psychische gemoedstoestanden die zich eigenlijk niet in woorden laten vatten. Haar dagboek uit 1923, een document dat pas in de jaren negentig werd teruggevonden, laat zien dat Bourgeois ook destijds al een

embroidered texts on garments, lyrics for songs, fabric books such as *Ode à la Bièvre*, 2002, and panoramic suites of unique variant prints such as *I Give Everything Away*, 2010. Taken as a whole, her various writings add up to a parallel body of work that rivals and even equals the significance of her visual output, while her unusual writerly gifts and unique perspective on the world place her in the company of Cellini, Delacroix, and Van Gogh.

The diaries differ from Bourgeois's other writings in that the revelation of her inner psychic landscape is embedded in the texture of her everyday life. They contain a wealth of information – telephone numbers, names, appointments, receipts, records of sales, of works signed for or consigned, lists of visitors to her Sunday salon – which is almost entirely absent from the loose sheets. Their practical character is never far from the surface, even when it is other than what it appears to be. For instance, those entries from 2003 onward that consist solely of names of people and places are not always records of an actual visit (by 2001 she left her house only very rarely, and with fewer engagements than before she had less need of a journal), but sometimes served as *aides-mémoire* (she was afraid of losing her memory as a side effect of the sleep medication she was taking, and liked to test herself to see if she could remember).<sup>1</sup> As Bourgeois wrote in an embroidered textile: "I need my memories. They are my documents." Sketches of artworks already realized as well as ideas for future pieces occasionally appear, but in general the diaries do not really explain her art, though they do give insight into her symbolic thinking and provide ample evidence of her gift for metaphor. Bourgeois felt her art required no apology or defense: "Not a word out of me is needed."<sup>2</sup>

The self-imposed task of keeping a diary trained Bourgeois in the practice of examining herself and finding words for elusive and well-nigh-incommunicable emotional and psychological states. The 1923 diary, a recovered document that only came to light in the 1990s, shows that from the beginning Bourgeois was a sensitive child already habituated to articulating her problems to herself. More than a mere record of what happened and (sometimes more important) did not happen to her, her diaries helped her to understand more clearly why she felt and behaved as she did. They held a therapeutic function for Bourgeois, offering a private space in which she was free to vent her fears, desires, anxieties, insecurities, resentments, jealousy, anger, despair, and loneliness. In so doing she was actuated by her belief in the validity of the French proverb *tout comprendre*

gevoelig kind was dat zich reeds had aangeleerd om haar problemen voor zichzelf onder woorden te brengen. Haar dagboeken waren meer dan een verslag van de dingen die ze wel en (soms misschien nog wel belangrijker) niet meemaakte: ze hielpen haar om duidelijker te begrijpen waarom ze zich zo voelde en gedroeg. Ze dienden een therapeutisch doel voor Bourgeois en boden haar een geborgen plek waar ze haar angsten, wensen, zorgen, onzekerheden, ongenoegen, jaloezie, wanhoop en eenzaamheid de vrije loop kon laten. Daarbij werd ze niet alleen gedreven door haar geloof in de waarde van het Franse spreekwoord 'tout comprendre c'est tout pardonner', maar vooral door de sterke behoefte om haar gekwelde ziel te ontlasten door alles eruit te gooien. Tegelijkertijd beschouwde ze de impuls om zich uit te spreken echter ook als een dubieuze drang die in feite misschien wel diende als een rookgordijn om de waarheid te verhullen: "spreken is verontschuldigen, het is verbergen."<sup>3</sup> Die ambivalente houding ten aanzien van nut en effect van deze variatie op gesprekstherapie hield ze tot het einde toe vol.

De tegenstellingen en tegenstrijdigheden die zo duidelijk naar voren komen in haar kunst, karakteriseren ook haar dagboeken. Zo zijn sommige aantekeningen weloverwogen en analytisch, terwijl andere veel meer een vorm van vrije associatie zijn, een ongeremd uitstorten van emotie. Hoewel ze plichtsgetrouw was in haar gewoonten, stond Bourgeois soms onverschillig tegenover een goede vorm en als ze werd gegrepen door een inzicht of worstelde met een probleem, schreef ze vaak over meerdere bladzijden heen zonder op de datum te letten. Zoals haar fascinatie voor het syndroom van Gilles de la Tourette lijkt te suggereren, voelde Bourgeois zich het slachtoffer van een oncontroleerbare dwang om haar diepste gedachten eruit te gooien. Tegelijkertijd is de afstand die het dagboek biedt troostend: het stelt haar in staat om haar vluchtige emoties te externaliseren en zichzelf te beschouwen met een zekere onthechtheid en een kritische blik.

De dagboeken bevatten uitgesproken en ondoorgroendelijke noties van tijd. Net als haar Janus-sculpturen kijken ze achteruit en vooruit, hoewel het juist deze dubbele oriëntatie was die haar vermogen om in het heden te leven in de weg zat. Zo wordt de focus op het hier en nu vaak gekleurd door een fixatie op het verleden of zorgen over de toekomst. De lineaire progressie van chronologische tijd bestaat naast de onregelmatige ritmes van haar psychische leven, en de rustige stroom van alledaagse informatie kan abrupt worden verbroken door het oprakelen van een trauma of obsessie

*c'est tout pardonner*, as well as by an acute need to relieve her torment by spilling her guts. Yet the very impulse to speak is viewed as a questionable compulsion that may in fact serve as a screen to conceal the truth: "to speak is to apologize, it is to hide."<sup>3</sup> Her ambivalence about the utility and efficacy of this variant of the talking cure would remain consistent until the end.

The oppositions and contradictions that inform her art also characterize her diaries. Thus some entries are more premeditated and analytical, while others are closer to stream of consciousness, to the uninhibited outpouring of emotion. Though conscientious in her habits, Bourgeois was at times indifferent to good form and, when seized by an insight or grappling with a problem, would frequently continue writing across several pages regardless of the date. As her fascination with Tourette's syndrome would seem to suggest, Bourgeois felt herself the victim of an uncontrollable compulsion to blurt out her innermost thoughts. At the same time, the distance the diary affords is comforting: it enables her to externalize her volatile emotions and to look back at herself with detachment and criticality.

The diaries comprehend distinct and incommensurable conceptions of time. Like her Janus sculptures, they look backward and forward, though it was precisely this double-faced orientation that tended to impinge upon her ability to live in the present. Thus the focus on the here and now is often adumbrated by a fixation on the past or apprehensions about the future. The linear progression of chronological time coexists with the irregular rhythms of her psychic life, and the placid stream of mundane information may abruptly be broken by the recrudescence of a trauma or obsession that expands to fill page after page. (The section dedicated to *The Destruction of the Father* is an example of how Bourgeois would spiral back to a given theme over the course of several decades.) In later life she would occasionally revisit earlier entries, and even add to or elaborate on what she had written. To the elliptical entry for 24 July 1973, in which Bourgeois equates sex with murder, was added a paragraph transcribed in 1997 by her assistant Jerry Gorovoy, in which she reveals the real-life circumstances – a kind of primal scene involving her sister Henriette – that lay behind it. Here as elsewhere, autobiography and mythology, memory and fantasy, subjective truth and objective fact are merged in the narrative that Bourgeois, a self-described Scheherazade, felt condemned to rehearse over and over.

waarover ze uitweidt en pagina na pagina mee vult. (Het onderdeel gewijd aan *The Destruction of the Father* is een voorbeeld van hoe Bourgeois gedurende tientallen jaren telkens terugkeerde naar een bepaald thema.) Op latere leeftijd kwam ze af en toe terug op eerdere aantekeningen en voegde ze er zelfs notities aan toe of ging ze dieper in op wat ze had geschreven. Aan de elliptische notitie van 24 juli 1973, waarin Bourgeois seks gelijkstelt aan moord, werd een paragraaf toegevoegd die in 1997 werd opgetekend door haar assistent Jerry Gorovoy, waarin ze de werkelijke omstandigheden onthulde – een soort oerscène waarin haar zus Henriette een rol speelde – die daaraan ten grondslag lagen. Hier en daar worden autobiografie en mythologie, geheugen en fantasie, subjectieve waarheid en objectieve feiten samengevoegd in het verhaal dat Bourgeois, een zelfverklaarde Sjeherazade, voor haar gevoel steeds opnieuw moest vertellen.

We krijgen meer inzicht in de complexe relatie tussen psychische gesteldheid en lichamelijke toestand door een overvloed aan alledaagse details. Bourgeois noteerde geestdriftig haar lichamelijke kwalen, registreerde elke verkoudheid of aanval van slapeloosheid en markeerde stevast haar menstruatie met 'Maman' of 'M.' Die nauwkeurigheid was gedeeltelijk een erfenis uit haar jeugd, toen Bourgeois haar zieke moeder Joséphine verpleegde en trouw haar temperatuur, nachtrust, eetlust of gebrek daaraan, indigestie, klyasma's, toediening van medicijnen en doktersbezoeken noteerde. Het getuigt ook van het geloof van Bourgeois in het primaat van het lichaam en in de symptomen die het vertoont als uiterlijke manifestaties van het onderhuidse leven van het onderbewustzijn. Meer in het algemeen beschouwde ze het bijhouden van een dagboek als een plicht, een heilzame rituele handeling van geestelijke hygiëne:

*Mijn dagboek is mijn redder – heb je interesse? in je dagboek? is het au courant, volledig up-to-date, interessant, nuttig, noodzakelijk, stelt het je in staat om de overgang te maken tussen bevestigingen en terugtrekken, hoog en laag, ambitie en depressie, liefde en haat, vergeving en beschuldiging, de zetel van de rede.*<sup>4</sup>

Bourgeois kreeg een uitstekende klassieke opleiding, en haar leven lang behield ze de gewoonte veel te lezen en verdieping te zoeken. Ze was bijzonder thuis in de

*An abundance of quotidian detail fleshes out our understanding of the complex relationship between psychic life and bodily states. Bourgeois noted down her physical ailments sedulously, recording every cold or bout of insomnia, and marking the advent of her period with “Maman” or “M.” Such diligence was in part a legacy from her youth, when, as the nurse of her sick mother Joséphine, Bourgeois documented her temperature, quality of sleep, appetite or lack thereof, indigestion, enemas, dosages, and doctors’ visits. It also attests to Bourgeois’s belief in the primacy of the body, and in its symptoms as the outward manifestations of the subterranean life of the unconscious. More broadly, diary-keeping itself is viewed as a duty, a salutary ritual act of mental hygiene:*

*My diary is my savior— do you have an interest? in your diary? is it au courant, complete up to date, interesting, useful, necessary, does it allow you to carry out the passages from affirmation to withdrawal, from high, to low, from ambition to depression, from love to hatred, from forgiveness to accusation, the seat of reason.*<sup>4</sup>

Bourgeois received a splendid classical education, and throughout her life she kept up the habit of reading widely and deeply. She was particularly well steeped in psychoanalytic literature, yet ecumenical in her tastes. Allusions to Marcel Proust, Karen Horney, and Greek mythology sit cheek by jowl with references to *Do the Right Thing*, Klondike ice cream bars, and Roberta Flack. Bourgeois is especially partial to animal metaphors, and it comes as no surprise that both Jules Renard and Jean de La Fontaine are touchstones for her. The diaries are replete with the slang, idioms, hackneyed phrases, and clichés of her second language, which she clearly relished: *Little Orphan Annie, sob sister, crybaby, blow job, and fussybucket*. She possesses a biting wit, and there is gallows humor galore. She switches fluidly between French and English, sometimes within the same word (bilingual portmanteau words abound). She is fond of making lists, of conjugating verbs, of running through the shifting configurations and attitudes of family, friends, and rivals, whom she observes and assesses with cold-eyed acuity.

The present selection from the diaries has been made especially for this publication. The majority of the entries have never been published before. In addition, a section

psychoanalytische literatuur, maar toch oecumenisch in haar voorkeuren. Zinspelingen op Marcel Proust, Karen Horney en de Griekse mythologie gingen hand in hand met *Do the Right Thing*, de ijsrepen van Klondike en Roberta Flack. Bourgeois had een sterke voorliefde voor metaforen met dieren, en het is dan ook geen verrassing dat zowel Jules Renard als Jean de La Fontaine voorbeelden voor haar zijn. De dagboeken staan bol van jargon, idiomatische uitdrukkingen, zegswijzen en clichés in haar tweede taal, waarvan ze zichtbaar genoot: *Little Orphan Annie, sob sister, crybaby, blow job en fussybucket*. Ze beschikt over een bijtend sarcasme, en grossiert in galgenhumor. Ze wisselt vloeiend tussen Frans en Engels, soms binnen hetzelfde woord (tweetalige portmanteauwoorden kom je in overvloed tegen). Ze is dol op het maken van lijstjes, het vervoegen van werkwoorden en het langslopen van de gewijzigde samenstellingen en attitudes van familie, vrienden en rivalen die ze observeert en beoordeelt met een afstandelijke, scherpe blik.

De huidige selectie uit haar dagboeken is speciaal voor deze publicatie samengesteld. Het merendeel van deze notities is nog nooit eerder gepubliceerd. Daarnaast is een deel toegevoegd dat gewijd is aan het magnum opus van Bourgeois, *The Destruction of the Father*. Twee kunstenaarsverklaringen, samengesteld uit oude interviews, zijn opgenomen als voorwoord bij een selectie van tien dagboek aantekeningen waaraan een annotatie is toegevoegd die bestaat uit een relevante passage uit haar losse vellen. Met uitzondering van deze selectie zijn de dagboeknotities in chronologische volgorde gerangschikt en in bepaalde gevallen bewerkt met het oog op helderheid en relevantie. Passages die zijn vertaald uit het Frans zijn cursief weergegeven. De annotaties zijn strikt feitelijk, met weinig interpretatie, en zijn bedoeld om de dagboek aantekeningen waar relevant aan het werk van de kunstenaar te koppelen.

Over de dagboeken zelf: het grootste deel van haar leven in de Verenigde Staten kocht en gebruikte Bourgeois elk jaar een dagboek van hetzelfde merk, een Dailyaide Journal. In de vroege jaren 1970 week ze kortstondig van deze gewoonte af en stapte ze over op dagboeken uit de MoMA-kunstserie. Die waren lichter en makkelijker mee te nemen op haar reizen naar Italië. In 1974 kwam er echter een eind aan deze reizen en pakte de kunstenaar haar vertrouwde merk weer op. Voorbij een bepaald punt zou het te veel van het goede en eigenlijk alleen maar administratief handig zijn om te veel betekenis toe te kennen aan het soort hulpmiddelen dat ze gebruikte.

dedicated to Bourgeois’s magnum opus, *The Destruction of the Father*, has been added. Two artist’s statements excerpted from interviews have been included as a preface to a selection of ten entries, each of which is supplemented by an annotation consisting of a relevant passage from her loose sheets. With the exception of this section, the entries have been arranged in chronological order and, in certain cases, edited for clarity and relevance. Text in italics indicates passages that have been translated from the French. The annotations are strictly factual, with little interpretation, and are intended to tie the entries to the artist’s work wherever relevant.

A word about the journals themselves. For most of her life in the United States, Bourgeois bought and used the same brand every year, the Dailyaide Journal. The early 1970s witnessed a brief lapse from custom when she started using diaries from the MoMA art series, which were lighter and easier to carry on her trips to Italy. By 1974, however, these trips were discontinued and the artist resumed her previous practice. Beyond a certain point, it would be otiose and merely administratively convenient to read too much into the category of support.

An erstwhile student of mathematics and philosophy who wrote her thesis on Pascal, Bourgeois preferred the oval to the circle because it had two centers. For Bourgeois, the self is defined in relation to the Other; outside of this relationship, she claimed, she could not exist. She conceived of her diary as “a distinct / and living entity,” a kind of silent partner or secret sharer with whom she maintained a lifelong relationship. Her dialogue with it (which both is and is not a dialogue with herself) is an ongoing encounter “with something unknown, completely unknown, not / partially unknown, like a lake that one / knows but very little.”<sup>5</sup> A suggestive image of the unconscious, of negative capability, of the double-sided profile of her psyche – the diary as an unknown lake that extends down to hidden depths and yet reflects the upper world.

*I never got tired of looking at you, without saying anything. I never got tired of thinking about you wondering what you are doing I never got tired of waiting, perhaps in vain I never got tired of creating and writing to you, it is the raison d’être of my diary.*<sup>6</sup>

Als voormalig student wiskunde en filosofie die haar scriptie over Pascal schreef, gaf Bourgeois de voorkeur aan het ovaal boven de cirkel omdat die twee brandpunten heeft. Voor Bourgeois wordt het Zelf gedefinieerd in relatie tot de Ander; buiten deze relatie, beweerde ze, kon ze niet bestaan. Ze vatte haar dagboek op als 'een aparte / en levende entiteit', een soort stille partner of geheime deelgenoot met wie ze een levenslange relatie onderhield. De dialoog met haar dagboeken (die wel en niet een dialoog is met zichzelf) is een voortdurende ontmoeting "met iets onbekends, volledig onbekend, niet / deels onbekend, zoals een meer dat men / nauwelijks kent."<sup>5</sup> Een suggestief beeld van het onbewuste, van negatief vermogen, van het dubbele aangezicht van haar psyche – het dagboek als een onbekend meer dat verborgen diepten kent en toch de bovenwereld weerspiegelt.

*Ik werd het nooit zat om naar je te kijken zonder iets te zeggen. Ik werd het nooit zat om aan je te denken en me af te vragen wat je aan het doen was, ik werd het nooit zat om te wachten, misschien tevergeefs, ik werd het nooit zat om te creëren en naar jou te schrijven, het is de raison d'être van mijn dagboek.<sup>6</sup>*

## Selectie uit de dagboeken van Louise Bourgeois

### Selections from the Diaries of Louise Bourgeois

**Philip Larratt-Smith** (1979) is schrijver en curator. Hij schreef uitgebreid over naoorlogse en hedendaagse kunst, over kunstenaars als Roni Horn, Guillermo Kuitca, Anna Maria Maiolino, Jenny Holzer en Philip Guston. Larratt-Smith was Bourgeois' literaire archivaris van 2002–2010. **Philip Larratt-Smith** (1979) is a writer and curator. He has written extensively on postwar and contemporary art, including artists such as Roni Horn, Guillermo Kuitca, Anna Maria Maiolino, Jenny Holzer, and Philip Guston. Larratt-Smith was Louise Bourgeois's literary archivist from 2002–2010.

---

**Notes** 1. She also frequently recalled nursery rhymes, children's chansons, and elaborate rhyme-games in the last decade of her life. | 2. 8 January 1992, line 5. | 3. 21 February 1991, line 10. | 4. 11 November 1990. | 5. 10 November 1990. | 6. 28 November 1996.

**14 December 1923**

*I despair but can't find  
the strength to think things through  
and yet I have quite a lot of things to think about  
The people who will read  
this diary will certainly think  
that this child is too nervous  
she has nothing else to do  
but sleep play eat, but  
not at all I have things to think about  
to reflect upon mysteries to dig up  
all these worries are not  
important to you  
but for me it isn't the same*

**28 June 1926**

*Here is the dream.*

*As in all my dreams I am an  
18-year-old young woman<sup>1</sup> I am the most happy happy  
so I was leading in Paris a delicious life of  
parties and pleasures. Being tired, for  
2 months I vanished into the country where life for  
me took a real turn. I frequently  
walked alone in the woods, so one day  
during one of my walks I found in  
a clearing an exquisite little shepherd who was about  
the same age as I, it was Simone<sup>2</sup> as a man, we talked  
for a long time and every day we would see each other  
Since I was soon to go back to Paris I offered my  
beloved shepherd to come along and in the  
big city life with him was for me  
charming and peaceful.  
One day one of my friends off invites us to  
a masquerade, right away I suggest to my friend  
a shepherd costume, with me coming as  
a shepherdess. The whole evening we danced  
and we were so gorgeous that very soon  
everyone noticed us. A large circle formed  
around us and we were twirling  
round and round. All of a sudden the vaulted ceiling opened up and  
as we ascended we remained in each other's arms until  
slowly descending back to earth we  
ended up where we first met...  
the ending is easy to imagine*

*I woke up, really this time what joy  
to have had this dream it seemed that for a  
long time I had been one with Simone.*

1. Bourgeois would have been fourteen years old at the time she wrote this. | 2. Simone Pourry was one of Bourgeois's childhood friends.

**16 April 1927**

*The maxims that then represented  
my way of thinking can no longer  
paint my feelings now  
because I have changed – so much  
I was then in an ebullient dark hole  
with my passions my ideas  
sometimes good, often bad –  
now today 16 April 27 I have  
gone through various stages before reaching  
the point that I have reached today  
I suffered being separated from my  
dear maman,<sup>3</sup> she always has been  
my guardian angel reining me in  
pacifying me with a look then she  
left for Paris for 2 months her health  
forced her to do so my hot-headed character  
engulfed me wholly  
A vast reserve of love that  
I wasn't able to expend  
after maman left submerged  
me  
I reflected, I thought, my  
mind my heart have seen the light I  
believed I loved God*

*love and hope  
sum up happiness*

*The sweetest of memories always are  
mixed with some sadness*

**25 December 1928<sup>4</sup>**

*Tuesday 25  
At 1:00 in the morning – We start  
eating the contents of our basket.  
maman goes back to sleep calmly  
but Pierre<sup>5</sup> can't stop bouncing around in  
his couchette that puts me on hot  
coals in Dijon which we cross around 12am  
the countryside is covered with snow  
it is beautiful, but doesn't produce an  
impression of sadness like pine trees  
covered with snow ordinarily do. on the contrary  
this white coat exudes  
a serene atmosphere comparable  
to the calm that a sleeping young child  
projects around her him.  
In marseille we wake up*

**8 March 1929**

*bath Friday 8  
maman is rather  
well. I draw my  
chairs and go out with  
Papa<sup>6</sup> we get along  
quite well I have to  
say – car  
show (superb cars)  
promenade des anglais<sup>7</sup>  
loads of people and  
a superb sun –  
Papa rents Pompeiana<sup>8</sup>  
for 3 years  
trip to Cannes What  
a pleasure to  
see le Cannel<sup>9</sup> again It  
seems it is crying the  
sun is setting it is deserted  
but each plant  
is whispering to me*

3. Joséphine Bourgeois (1879–1932) was born into a family of tapestry restorers. She married Louis Bourgeois in 1905. Joséphine was a feminist who took care that Bourgeois received an excellent education. She came down with what may have been the Spanish influenza after World War I, and eventually died of complications from the illness in 1932. During the late 1920s, Bourgeois frequently nursed her sick mother in the South of France. The monumental spider sculpture *Maman*, 1999, was conceived as a homage to her mother.

4. Louise Joséphine Bourgeois was born Christmas Day in Paris at 174 Blvd. St. Germain-des-Prés. This entry was written on her seventeenth birthday. | 5. Pierre Bourgeois (1913–1960) was Bourgeois's younger brother. After a severe breakdown in 1945, he spent the last fifteen years of his life in a mental hospital in Villejuif, France. | 6. Louis Bourgeois (1884–1951) was a landscape architect who later went into his wife Joséphine's family business and ran a tapestry gallery on the Boulevard St. Germain-des-Prés. He was a pleasure-loving philanderer who had numerous affairs. Bourgeois was named after him and resembled him physically, and she was clearly his favorite child. His death in 1951 pushed Bourgeois into a deep depression that led to her lifelong immersion in psychoanalysis. In 1974, Bourgeois created *The Destruction of the Father*, a ghoulish tableau vivant depicting the aftermath of a scene of murder, dismemberment, and cannibalism. | 7. Road along the Mediterranean between Nice and Cannes, made famous by the Cannes Festival and its starlets. | 8. The Bourgeois family rented the Villa Pompeiana in Cimiez from 1929 to 1932, spending the winters there. | 9. Le Cannel is a town in the vicinity of Cimiez.



**25 September 1933**<sup>10</sup>

*This is my diary. I do not start it with the intention of ever letting anyone read it not even to reread it myself – no literary or educative pretension.*

*I am currently living a hectic life, rich with the most varied impressions – I very often need to confide – I didn't suffer from it when maman was with us – since her departure this need of expansiveness is harmful to me in that I am tempted to confide in people who perhaps do not deserve it or with whom I can get angry and who do not need to know all the details of my life and my thoughts.*

**1 January 1938**<sup>11</sup>

*I am coming out of a long torpor I do not want to say illness because my health is strong and I want to keep it and to believe it strong.*

*During this vacation I have suffered too much from loneliness – I am finished loving Y.B.<sup>12</sup> completely finished but there has been a depression whose reason I only understand now – I want to write a few lines so that next crisis my heart aches less. Pain does not frighten me as long as it is an enrichment but I am so afraid to use my strength for nothing I feel time elapse elusive and so fast that I am afraid.*

*when I take stock of my life, judging myself without pity I am always dissatisfied. I would like to always run faster than I can so I cry I pray and life comes back through the tears from the bottom of my despair hope and joy slowly rise peace and confidence too and I fly away once more until next fall.*

*but how much pain do I have to go through how deep must misfortune bury me in order for me to discover my real base of optimism and health. today and after each depression I feel at bottom solid young and pure by pure I mean it has its roots only within me always stronger because enriched by past experiences.*

**4 July 1940**

*rather good night, in the morning  
5 o'clock (not before) pains  
start they are back every  
5 minutes from the beginning Robert<sup>13</sup> gets  
me some tea. At six we  
get dressed as does the Michel<sup>14</sup>  
Mother<sup>15</sup> calls a village  
driver and we leave in the  
big car. Rodgers<sup>16</sup> also comes  
from the country. at 10am we  
arrive at the hospital rm. 911 (3 windows)  
the pain continues stronger, Rodgers  
breaks my waters at 12 I am taken  
down to the labor room (salle de travail) in a  
bed with bars all around I am in  
unbearable pain so I am put under  
my arms and also my legs are tied  
down. there are 5 people around  
me, icy, looking at me  
Jean Louis Thomas<sup>17</sup> makes his entry  
8 pounds 7 ounces = since I can't sleep  
I get up to get the  
book in the closet scandal  
very beautiful evening and very beautiful night  
I am not sick at all  
Robert is happy, perhaps, I don't know*

10. Excerpt from a loose collection of diary entries, 1933–1938 (LB-1281). | 11. Excerpt from a loose collection of diary entries, 1933–1938 (LB-1294). | 12. Bourgeois took an oil painting course with Yves Brayer at the Académie de la Grande Chaumière in Paris. At Bourgeois's request, Brayer became her godfather, and she worked for him as an assistant at the Académie, hiring the models and corresponding with students.

13. Robert Goldwater (1907–1973) met Bourgeois in August 1938 on a visit to Paris. They were married on 12 September, and that fall she joined him in the United States, where she became a citizen in 1957. A celebrated art historian, Goldwater was a professor at NYU's Institute of Fine Arts (1957–1973), the author of *Primitivism in Modern Art* (1938) and *Symbolism* (1979 [published posthumously]), and founding director of the Museum of Primitive Art (1957–1973), which was later incorporated into the Metropolitan Museum of Art. | 14. Michel Olivier Bourgeois (1936–1990) was Bourgeois's eldest son, adopted by Goldwater and Bourgeois in Bordeaux in 1939. He arrived in New York in May 1940. | 15. Clara Aub Goldwater (1874–1958), Robert's mother. | 16. Dr. Rodgers was Bourgeois's obstetrician. | 17. Jean-Louis Thomas Bourgeois (1940–) was Bourgeois's first biological son. She later said that his birth was the most important day of her life. He was the inspiration for Bourgeois's wood wall sculpture *Portrait of Jean-Louis* (1947–1949), a headless torso with windows carved in it as if it were a building.

**7 July 1940**

*Very quiet and warm day  
in New York  
I would like for Jean Louis  
to resemble Papa – All day  
I think about France. The  
little one is beautiful – in the evening Michel  
comes to visit with Robert and Mary,<sup>18</sup> he is un-  
aware and self-centered. I wish  
I could work and forget it all  
I continue Jules Renard<sup>19</sup>*

**11 July 1940**

*Robert arrives in his beautiful white jacket –  
Rodgers comes the stitches are healed  
and my sinusitis is better – Jean-Louis is doing  
well he is putting a little weight on every day, I don't give him  
lots of milk and he must have little hidden  
teeth that are hurting me terribly. He is becoming  
more beautiful every day and when he is  
lying by my side and I am looking at his  
blond hair in the light it is  
as if a peaceful wave were overcoming  
my mind and the future*

**13 December 1945**

*When the son returned everything  
had disappeared fat  
calf parents house –*

*He saw numbers on  
the doors  
the child from the floor  
below had become a girl  
and the fifteen candles in  
the stairway spilled  
gold on her hair  
1942  
the prodigal son<sup>20</sup>*

**20 September 1947**

*Coming into the dark  
room I put the light on  
and saw 2 dogs making love  
on my bed – I said: I am  
sorry and closed the door softly  
then I went down the stairs  
across the street and into  
Petes tavern<sup>21</sup> to sit and wait write  
a letter*

**28 November 1947**

*still in bed  
I saw and  
look at  
drawings of mine*

*bottomless sadness of days  
without work –*

**27 July 1948**

*I work for an hour, it is  
hard to sit down and begin –  
line drawings very loose and small  
in size – almost automatic motion  
little by little I go back to the right  
state of mind – order and cleanness in  
the house  
helps –*

18. Mary M. Goldwater (1911–1985), Robert's sister. | 19. Jules Renard (1864–1910) was a French author whose stories often features animals who act like humans and humans who act like an animals. | 20. Circa 1942, Bourgeois made a print called *The Return of the Prodigal Son*. Its current status is unknown.

21. A tavern on the northeast corner of Eighteenth Street and Irving Place in Manhattan, on the same block as the building known as Stuyvesant's Folly (at 142 East Eighteenth Street) where Bourgeois lived with her family from 1941 to 1958.

**15 August 1950**

weeding out of  
notions irrelevant to  
the problem  
psychological investiga-  
tion + intellectual +  
emotional will lead out  
to new forms  
the shivering quality  
of a drop of rain making  
its way down the pane  
the starting of an ice box  
suddenly in the night  
water pump

**8 February 1952**

atrocious day  
I pick on everyone dead or  
alive – lot of writing done

Reread in 1993

**4–11 May 1952<sup>22</sup>**

Freud says =  
art is a form  
of neurosis vs/  
neurosis is a form  
of art – for the sake  
of discussion  
novelty routine  
if you are caught  
into the problem of  
a technique you  
cannot go ahead –  
there is obsession  
difference between  
the neurotic + the  
artist

L.<sup>23</sup> is a snake  
the snake is afraid  
and frightening at  
the same time  
you want to be a  
snake (in your  
dreams you are a  
snake because you  
are afraid of snakes)

–  
a child is afraid of  
the dentist next day  
he plays that he is a  
dentist –  
he is afraid of a cop  
then plays cop

–  
if you are afraid  
of man with  
a gun  
you buy and  
eventually use  
a gun

22. This entry is taken from one of the tiny agendas that Bourgeois sometimes used. Hence these short sentences were written across a week's worth of pages. | 23. L. was Bourgeois's shorthand in her writings for the Freudian psychoanalyst Dr. Henry Lowenfeld, whom she saw for over thirty years – most intensively from 1952 to 1967, and then intermittently until his death in 1985. Born in Germany, Lowenfeld studied under Freud in Vienna. He later fled the Nazi regime for the United States in 1938, coincidentally the same year that Bourgeois emigrated to New York.

**16 June 1952**

dreams

I find a photo of Choisy<sup>24</sup> – the mystery we  
are after is closer  
to us now

my mother gives advice to  
women house in the country  
phony self-esteem character  
*Seine valley green grass and*  
white cliff horrible ride  
downhill – we are looking  
in the car for Choisy  
turn left instead of right  
beauty of the country  
wine conservers – in round  
tunnel –  
my mother and me are preparing  
visit of my father to a very young  
girl – message to the girl,  
message from the girl in a large  
bag with 2 containers of white  
flowers reads – *battle – come*  
Louise – I apprehend death

**23 June 1952**

train at 8AM Westport<sup>25</sup>  
sit in the door: drought<sup>26</sup>  
get off at 125th –  
a bubble comes up from  
the deep  
deep deep mud – relief

L. has a crowbar and he works  
at a rock to uplift it  
after three days of insom  
nia the stone is turned  
Children protected from the  
ignorance of their parents  
*a profession for my sons –*

*“the methane burns above the swamps”*

**7 November 1952**

*Matter doesn't exist for  
me – I am inhabited by a concept  
and this concept is forced out of my head  
into a shape  
matter makes itself indispensable  
because by definition one cannot  
create a shape or a  
volume without matter but it  
is not at the heart of the problem*

**17 December 1952**

get off your knees  
mother, the crap game  
is over–

**12 March 1953**

*to suck hickey leeches*  
lolly pops

depression is connected with my  
father on the analytical situation –  
the rage is connected with my  
mother – *to suck* got me out of  
depression into rage –  
a heavy boat charged with emo  
tions even conflicting emotions  
is difficult to stir right.  
danger of crushing ahead

tension with neck ache revolt  
work *anger* – no sleep  
depression – no pain – no work  
no fight – no hope – no interest  
in work or appearance

24. From 1912 to 1917, the Bourgeois family rented a house in Choisy-le-Roi. On the property was a two-story atelier for tapestry workers, and the Seine River ran nearby. Bourgeois would re-create the family house in bronze and marble replicas, which she then incorporated into some of her *Cells*, such as *Cell (Choisy)*, 1990–1993, *Cell (Choisy Two)*, 1995, and *Cell VII*, 1998. | 25. Westport was the closest train stop to Easton, Connecticut, where the Bourgeois-Goldwater family purchased a country home in 1941. | 26. Though Bourgeois wrote the word “drought” here, she likely meant “draft.”

**28 July 1953**

*Becoming aware of a buried self.  
Relationship of the self to the object  
dualism then constitution  
of the self distinct from the object*

*short of substituting a person for  
"the mother" the object becomes an object  
house – profession, idea, ideal  
animals mothers.  
ownership omnipotence –  
and welding remains indispensable  
and necessary – put your teeth in –  
Margat,<sup>27</sup> mother [...]  
inability to detach*

**26 February 1954**

*if I had a penis says the little  
girl I could defend myself  
laments the little girl –  
Alain's<sup>28</sup> story = Henry the IV when  
Louis the XIII was born (see the book)  
the heir apparent has a penis so the  
King is happy, he touches his son's  
penis then he lifts him the  
baby is hanging + he goes all the  
way to the floor, then Alain  
hangs his P on his belt then  
from the belt he holds it like  
a lasso and makes it turn  
then he squirts everybody  
around like a machine to  
sprinkle the lawns –*

*if a woman is afraid to be attacked  
by the penis weapon  
the little girl wants a penis to defend  
herself against what – in both  
cases it is a weapon, offensive or  
defensive*

**22 October 1954**

*unconscious symbolism  
of suffering with creativity –*

*if worse comes to worse, this  
morning I will not do  
the laundry and I will  
not put out (in a row)  
Alain's slacks for tonight's  
dance –  
I am afraid of an imminent  
danger hanging over my  
head, unless I start  
working at top speed. After  
writing this sudden  
nausea. I have to go in the  
back  
I have roses on my table, they  
make me feel guilty –  
I liked dead, dry flowers  
the only permitted ones.*

**1 January 1955**

*whom did you think of positively  
today [...]*

*claim [...]  
against Robert want a job  
no feeling of love or desire for  
neighboring L. or Moreno<sup>29</sup>  
tight closed against L.*

*The "claim" is a feminist claim  
against Pierre, the lucky one.*

*the hour is devoted to revenge  
is an ultimate goal – an end  
in itself*

*I have worked on my  
monolith, have noticed swords*

27. Bourgeois here references Marga (short for Margaret) Barr (1901–1987), an Italian-born art historian married to Alfred H. Barr Jr. (1902–1981), founding director of MoMA from 1929 to 1967. The Barrs and the Goldwaters were on friendly terms, and in 1951 Alfred Barr purchased Bourgeois's *Sleeping Figure*, 1950, from her second exhibition of wood *Personage* sculptures at the Peridot Gallery in New York for MoMA's collection. Bourgeois's writings suggest that she had an unrequited crush on Barr, which served as the basis for her print portfolio called *The Puritan*, 1947/1990, featuring eight engravings juxtaposed with eight short texts written by the artist. | 28. Alain Matthew Clément Bourgeois (1941–), Bourgeois's second biological son. Alain was the inspiration for Bourgeois's late tableau *The Reticent Child*, 2003.

29. Jacob L. Moreno was a practitioner of group psychotherapy. The Bourgeois–Goldwater family would participate in group therapy in the late 1960s.

**10 February 1956**

Activity + Dynamism

I want to know – questions –

I want to look, will turn everything  
upside down

I want to find out

Searching on and on and on this is the  
source of energy –

to understand, to grasp, to take apart  
when coupled with guilt to destroy

Guilt

I have to pay for, to atone for.

**4 January 1960**

aggressiveness + guilt back +  
forth rather *anger* + guilt  
descending progression where  
*the anger against the other*  
*turns against myself* –

**1960, last page**

*The Plague-stricken*

every body avoids them

if I am abandoned

again I am going to set

the house on fire

**2 September 1961**

I want my mother

to take away my

despair

partial insomnia

**21 December 1965**

sea of faces versus

sea of faeces

**26 December 1965**

*If you give a party* because

of compulsion, if you give a

present or if you clean or

whatever, go to parties or “write letters”

there is a deception, a boomerang effect

a *bitterness* afterwards. I have

been jipped, of course because you were

not clear about the why you did

it – it was a symbolic action, so

how can it bring the anticipated

pleasure – come back to this

unexplained *anger*

This phenomena cannot be emphasized

too much – of course compulsion can be

put to the service of useful duties, but the

unconscious symbolic motivation is

still there

19 June 1971<sup>30</sup>

marriage  
of  
Anne  
d'Harnoncourt<sup>31</sup>

---

reaction  
formation  
to  
envy is  
withdrawing  
or falling  
asleep

to be a cop is a  
reaction formation  
to stealing –

---

self defeatism  
and  
suicide is  
a formation  
reaction  
to envy  
to show or  
not to  
show

26 June 1972

I take it as a criticism so I defend  
myself  
to be first  
to be preferred  
to be encouraged  
to be

to be struck immobile –  
to become catatonic –  
to be struck dead –  
to be struck on the verge of tears  
to be unhinged, where, between my work  
~~to be~~ and myself  
to fall into a depression  
not to be left alone

this is the way I felt when I came to  
Pietrasanta<sup>32</sup> leaving everything behind  
I left everything behind and went to  
America to start the same process all  
over again

22 May 1973

need for  
blue + white  
+ *straw-colored*<sup>33</sup>

bad sleep

*indigestion of black*

black hole *teddy bear*, my *teddy bear*, hole in  
the lawn

keep to one self – for me  
is very difficult

black: milk  
the tension mounts  
mounts + suddenly I  
let go and fold up or  
throw up or get to bed

30. This entry extends through 20 June 1971. | 31. Anne d'Harnoncourt (1943–2008) was the daughter of René d'Harnoncourt (1901–1963), director of MoMA (1949–1968) and, from 1957, vice-president of the Museum of Primitive Art, where Goldwater was director. She later became the director of the Philadelphia Museum of Art (1982–2008).

32. From 1967 until 1970, and again in 1972 (the year before her husband died), Bourgeois traveled to Italy, often for several months at a time, to work in the foundries and with the stone carvers of Pietrasanta, Carrara, and other Tuscan quarry towns. She would return in 1981, 1983, and 1989 with her assistant Jerry Gorovoy. | 33. Bourgeois used Prussian blue, usually mixed with a touch of ochre, to paint some of her *Personage* sculptures.

**16 December 1973**

*Robert was the darling of the ladies  
Establishment of a document Reality  
as opposed to a work of art which is the materialization  
of an impulse*

**12 June 1974**

atrocious + murderous  
allergy – the need for constant reassurance  
from Robert

the perception of the inner  
void gives me vertigo; an  
anxiety uncontrollable – when  
in Pietrasanta before lunch  
when I would leave the workshop and  
change activity  
when the attention is stopped the  
vertigo hangs at the edge of the abyss, at the  
edge of the well enters one's  
consciousness  
when I stop reading  
when I stop talking  
on the phone  
before going out. When I  
look at my interlocutor and  
let him or her talk

**14 June 1974**

*the empty house<sup>34</sup>  
means that I am identified with  
the void, it isn't out there any longer  
I am the void, quite  
tiring but I become active  
instead of passive – Then it's a matter  
of filling it up collecting  
is stupid taste of ashes*

*The children on 21st street are playing  
in their chicken wire cages. They shout  
and are happy.  
myself I see them like insects  
moving about in a void*

**15 August 1974**

Robert loved to be trusted, entrusted with – he did not  
leave a single “personal” paper apart from his family –  
no diary. I left a mountain of it ego for me  
no collection – *he would live  
for the present moment I live  
in the past or in the future  
the horror of the present*

*Place all papers (mostly bills from  
Pietrasanta) in a box; closed file  
as opposed to open file put everything in  
a tin box and throw them away if you want.  
I cannot see what use they could be to  
anybody  
Nixon, so proud to go down in History, was  
incriminated by his own loved talk, why  
did he love so much the sound of his voice  
to clean, to wash away, to empty, to get rid of,  
to kick the traces, to welcome a new day – is a  
real pleasure, to be spotless, to look ahead, to try  
again*

34. In 1981 Bourgeois bought an abandoned house in Staten Island, which she cleared out and renovated, calling it the Maison Vide. *Maison Vide* was also the title of one of Bourgeois's *Personage* sculptures from the 1940s.



26 August 1974<sup>35</sup>

subject of the show: Crashing glass if it does  
not denotes the  
presence of anger  
I do not know who will

The ritual of the waking up at 5.45  
I cannot go back to sleep because I am  
raring to go and I feel wonderful  
my day is over at 10 AM!! that  
is the trouble  
false ritual when I close the window  
and doors upstairs I feel sorry for  
myself, thinking I have to  
abandon, the open air of  
the night open windows I  
am sad to let go bull shit, open  
the window downstairs. The  
windows of the music room, work rooms  
all the windows opened are waiting  
for you, what kind of nostalgia is  
that. It is the fear of the day  
that makes sense, the fear of the day  
another bullshit. The bronzes of soft sculpture  
are laying on the floor gathering dust  
Rationalization, sculpture has to be lived with  
displayed for collectors and daily  
soul lifting – bullshit do you live with  
yesterday's hamburgers – an experience  
has a beginning, middle and end  
you are not responsible for your kick

we are touching the crux of the matter (guilt)  
talk to Dorothie Seiberling<sup>36</sup> about her  
husband attitude I do not want to accept  
because I do not [want] to accept the responsibility  
I do not [want] to accept this dog or pet because  
what my gratitude would lie me down  
I do not want to accept the life of the artist  
because I do not want to work, ever again –

12 March 1975

*ashamed like a fox  
caught by a hen*

27 August 1978

*disasters = accumulation  
knitting =*

*Killing or being  
killed = fear to  
deprive oneself of everything =  
lids stolen or  
found  
to accuse or be  
accused to steal  
or be stolen from*

*to search, to search  
by elimination or  
accumulation*

*accumulation is  
the absence of strategy*

*the game of renunciation  
the marbles have renuncia  
ted in Easthampton,<sup>37</sup> left out in the  
cold (abandonment) I abandoned  
or I am abandoned – by LB + Sadie<sup>38</sup>  
Little orphan Annie –*

35. This entry extends through 27 August 1974. | 36. Bourgeois is referring to Dorothy Seiberling, who wrote an essay called "The Female View of Erotica" (*New York*, February 11, 1974, 54–56). The article featured a photograph of Bourgeois at home surrounded by several sculptures, as well as an extended quote by the artist under the heading, "Louise Bourgeois: A Merging of Male and Female."

37. Bourgeois is referring to the property she and Goldwater purchased in Bridgehampton, Long Island. Though they never built a house on the property, Bourgeois stored several of her large marble pieces in the dunes. The marbles were retrieved in 1980 for an exhibition at Xavier Fourcade Gallery. | 38. Sadie Gordon Richmond was Bourgeois's English tutor for almost a decade and, according to Bourgeois, her father's mistress. It is thought that she was six years older than Bourgeois.

**6 May 1980**

*My passion for buildings (which are  
always doomed to be abandoned),* stands for  
an attempt to leave home and find  
another lair. Guilt to get rid of the  
mother (cocktail + stew story)<sup>39</sup>  
She has stolen my                    from me

**20 February 1982**

Horror Transfix about  
Jerry<sup>40</sup> + Debby<sup>41</sup>  
strategy game. I little Louissette  
maneuver them on the chess board  
to a corner  
when they are trapped; Sledge hammer  
does the rest  
absolution transfiguration in  
happiness – I got it + this is ~~my~~  
the answer to left out, abandoned  
and it is not sexual, it is survival –

I am not cruising ground, do your  
pick up on 11th ave.

**3 October 1983**

ignore it  
*she doesn't exist*  
*Refusal to admit* is extremely costly in  
energy – *Refusal to disappear*  
disappear  
*The empty mirror,*  
*reflects the other – it is the medusa*  
*the absolute horror*

**21 April 1984**

one hour early  
Sitting in the sun waiting for Jerry  
on the steps; woke up at 7, had  
time to dress, put house in order  
prepare the day, bills paid, mail ok  
during breakfast tea + honey I actually  
meditate about human condition!!  
and from far away, I perceive a *memory*  
coming:

It is not loneliness, but it is a need  
for a presence, all knowing, wise,  
infallible, and I remember with  
persistent accuracy, the car, not the  
Zedel, but a closed car  
my father driving, silence, I hold hand  
with my Mother – She sees me as  
a body guard – I see her as a refuge.  
Today my only company is  
the yellow pages, I look and look  
for expertise. I am entitled to  
a free estimate. this is my chance  
to learn + find: what?  
look them up + move on.  
These reminiscences are so strong  
and clear that my heart is throbbing  
Sunday, Sunday climate.

I can ask my question, she has all the  
answers.

39. Bourgeois is referring to the text of plate 7 from her portfolio *He Disappeared into Complete Silence*, 1947: "Once a man was angry at his wife, he cut her in small pieces, made a stew of her. Then he telephoned to his friends and asked them for a cocktail-and-stew party. Then all came and had a good time." The portfolio, made at Stanley William Hayter's Atelier 17, pairs nine engravings of isolated architectural forms with nine terse, trenchant, parabolic texts. | 40. Jerry Gorovoy (1953-) was the artist's assistant from 1980 until her death in 2010, and is currently president of The Easton Foundation. Gorovoy served as the model for many of Bourgeois's sculptures, including *Arch of Hysteria*, 1993. | 41. Deborah Wye (1945-) was the curator of Bourgeois's retrospective at MoMA in 1982, which was the first exhibition to bring the artist's work to a wider audience. Wye also curated two other exhibitions of Bourgeois's work at MoMA: *The Prints of Louise Bourgeois* (1994) with Carol Smith, and more recently, *An Unfolding Portrait* (2017), an exhibition of the artist's work in multiples.

**27 August 1984**

I love all artists and I understand them (flock of death mutes in subway) They are my family and their existence keeps me from being lonely

To be an artist is a guarantee to your fellow human, that the wear + tear of living, will not let you become a murderer God invented art (including all forms) as a regulating device, as a survival device audience is bullshit, unnecessary. Communication is rare art is a language, like the chinese language, who gets it.

The deaf mutes in the subway Reconciliation is the sweetest feeling.

**28 February 1985**

my velvet eyes softness comes from my real gratitude. I want to thank, to pay, to kiss, to love + say thank you. – not before in anticipation after the fact in gratitude<sup>42</sup>

**4 March 1985**

Manipulation dangers of a seductive Satan temptations

Ransom of a shot of cocaine

Branding of L.S.<sup>43</sup> with his "own" motif abandonment trauma? castration trauma? you made me fail, revenge spurned trauma preferred trauma

too much for your limited ability – I played and I lost (gambling) – the one thing you cannot you yourself do is to make another person love you you simply fail – you cannot have your way Can you? no I cannot – I am beat. I admit it. Branding is my answer

psychoanalysis of *the pig's feast* of a *purge* – of *the clean plate* to liquidate to clean

no  
no  
yes  
no  
no –  
yes  
yes

Corruption of the dealer greed (*Bulimia*) of the artist.

42. In 1984, Bourgeois made a marble sculpture called *Nature Study (Velvet Eyes)*.

43. Livio Saganic was an artist and friend of Bourgeois's.

**8 May 1985<sup>44</sup>**

*Language of forms; directly I am re-  
making the original pink  
marble  
all day I confronted the rival and my  
object locked up all day  
together, Othello, my jealousy which  
is deadly and active has been muzzled  
subjugated because I am strong  
enough to contain myself, I am not  
depressed I have lived with this for  
30 years but this time the  
depression does not want to get me  
it is not sexual it is Karen Horney<sup>45</sup>  
need for protection not need for sex*

*the cradle satisfies me  
and the triangle is perceived as a  
wedge to separate me from my  
object and the triangle itself is  
a wedge  
the negative form of the  
arcades repulses me as  
if it was carved out of me  
curettage, I'm not sure that  
it is castration it's more  
like laying eggs, the protective instinct  
of the mother being robbed!!!!  
the robbed woman they carve  
out of me my husband child or  
friend and I am left abandoned  
nothing sexual*

**19 March 1986**

Normality –  
*Homesickness. Memories flash as if on a  
screen – the script for the film (moma)<sup>46</sup>  
(exorcism), relive these 24 years in  
prose and in image – Don't do your St  
Sebastian<sup>47</sup> – nostalgia + topology – the 3  
Rivers. the Bièvre and the Creuse<sup>48</sup> become  
the Hudson, Acting out again + again.  
Remember, psychoanalysis, exorcism  
nothing works – not a thing – theater  
the void anxiety is the only one*

**17 February 1987**

The long goal  
Attempt at creating new order  
A successful work of art is a glimpse  
into a new possible order  
is it possible or hopeless  
after all will have several geometries

**18 June 1987**

*quality of energy varies throughout the day.  
don't disapprove of the high know how to use it.  
I want to hire workers to imitate my mother. I want to  
sell tapestries to imitate my father. I want  
to recreate, recreate the past. Why. to be  
active instead of passive, to look for to find  
is my obsession.*

44. This entry extends through 9 May 1985. | 45. Karen Horney (1885–1952) was a psychoanalyst who emigrated to the United States in 1932. In contradistinction to Freud, she grasped gender differences as the product of socialization and culture rather than the expression of inherent and biologically given traits. Broadly speaking, her psychoanalytic orientation was more melioristic than Freud's, and in this sense was perhaps better suited to American sensibilities than his pessimism. Horney was a pioneering feminist who modified and critiqued many of Freud's concepts – positing, for example, that men suffered from womb envy, just as women suffered from penis envy. Her name appears with some frequency in Bourgeois's writings.

46. Bourgeois is referring to the film *Partial Recall*, 1983, a slideshow-format presentation that she made for her 1982–1983 MoMA retrospective. | 47. Bourgeois articulated the motif of St. Sebastian, always under the feminine name of Ste. Sébastienne, in various forms: an early drawing in watercolor (1947), an ink drawing on paper (1998), and a sculpture in pink fabric (2002), among others. | 48. The river Creuse ran close to Bourgeois's mother's family property in Aubusson, where Bourgeois spent many of her childhood years during World War I. Like the Bièvre, the tannins in its waters were well-suited to the rinsing and dyeing of tapestries.

**5 August 1987**

1 the slimy approaching  
of anxiety  
2 the coagulating into  
fright  
3 the explosion.

*The blind and the Cripple*  
*the legs under the table cloth*<sup>49</sup>

If you start from scratch you cannot miss it  
back to square one *tabula rasa*

**27 September 1987**

there is no reference in the whole  
of my work to history, philosophy  
religion myth; except for those  
that appeared in my early life personally  
+ education

they are all personal references  
experiences  
private vocabulary of the 20th century

**19 February 1988**

unconscious  
glasses fall off, where, can you recall, the sound of  
the glasses hitting the floor. imperceptible  
imponderable, *the forgotten ones*, they have registered  
somewhere the imponderable tensions, the effects  
are crucial. no glasses, I stop functioning.  
*The erotic imponderables!!* where, when, why,  
*The indiscriminate ones*, hit or miss, *whatever*.

**21 February 1991**

*the color blue or the contemplation*  
*of the void, the freedom, of absolution.*  
*more debts, I have no more debts*  
*finito, I do not owe anything to anyone*  
*I'm going to liquidate, throw everything*  
*in the garbage, get rid of the*  
*cheap help (out with parasites)*  
*I am clean therefore I am free. I no longer*  
*have anything to hide*  
*to speak is to apologize, it is to hide*  
I do not want the house to be *clean* I want  
more, I want it to be *empty*  
room for affirmation

**19 August 1991**

inside the secret door:  
Point of no return refers to:  
a vow made is forgotten, and remains  
operative, unconsciously operative, and it  
can be denied and procrastinated until  
death, then it is absorbed by your  
children + continues to eat its way through  
generations. are you a good pacifier

*all the* handicapped are howling  
for attention, buildings, *tapestries*,  
children, dogs, students, neurotics  
of all shades = saving the world  
to save, save, save, save, save.

49. This probably refers to Bourgeois's wood sculpture *The Blind Leading the Blind* (1947–49).

**25 August 1991**

what motivates me  
my work, is about me here, now, today –  
it is not about history, giants  
politics or museum –  
For me – history is history, obsolete  
art is a *guarantee* of sanity, you cannot  
ask for more.

decision making, matching, evalua  
ting  
some mental operations (some only)  
leave me exhausted. I cannot recover  
unless I rest for (how many days, or hours  
or minutes) only a different operation  
will allow me to relax.

**29 September 1991**

1°) *What was said? when I jump into the River  
in 1933. Germaine is there in the garden  
Spare us the grief?  
I cannot remember  
in Luchon: I jump out of Majda's car*  
2°) *and swallow a vial of Gardenal. Henriette is there  
why<sup>50</sup>*  
  
3°) *Miss Goody-two-shoes*

**28 November 1991**

I feel *deprived* (nothing to show for) I  
want to fill the room with bringing friends  
to show the emptiness  
*The deprived woman = the empty house.*  
to fill the *empty house*  
*The bags of are empty houses*  
addicted to filling empty houses, *amassing*  
the empty, and cold house.

begin from top down or down up.  
[...]

*The empty house, horror of emptiness, compulsion*  
to fill or collect, or show off, or argue, or  
avoid looking at: Medusa cold, without  
door, window. Push the door open,  
The first time I saw your face  
by Roberta Flack

**8 January 1992**

The piece speaks for itself and needs  
no explanation  
my intentions are not the subject  
the object is the subject  
not a word out of me is needed

*The confession (to respect the regulation your  
conscience) gives you permission  
to forget the bad and to remember  
the good The masochist hears the opposite*

**27 May 1994**

I am abandoned, Put a match to  
the whole thing. Red, red, red, red,

50. This entry refers to Bourgeois's two suicide attempts in the 1930s. In 1932, when her mother died, she tried to drown herself in the river Bièvre. In 1933, in Luchon, she swallowed Gardenal in an attempt to overdose, when her father tried to induce her to marry his business associate Henri Smadja (1898–1974). Germaine Martin was her father's secretary. Henriette (1904–1980) was Bourgeois's older sister by seven years, and her marriage to Georges Bonnotte in 1927 occasioned great jealousy in Bourgeois. Henriette inherited the family property in Montchauvet. Henriette's stiff leg inspired Bourgeois's hanging bronze sculpture *Henriette*, 1985.

**6 June 1994**

The unraveling of a torment: you have to  
begin somewhere:<sup>51</sup> the color blue, the

damage is repairable. I cannot throw  
it away because I do not want to  
put it on the back burner. It is worth  
saving. I have gone through this one  
hundred times + any piece of tapestry is  
worth (not saving, cherishing) result: mountains  
of unusable *clothes* *buried under*  
*torn clothes.* *(I cannot renounce*  
*the past. I cannot and do not want to forget it.)*

*imitation + homage to the mother.* lucky to “enjoy” it duress  
resist new clothes. *Le Printemps*<sup>52</sup>

**4 September 1994**

*I suddenly recognize in*  
*you all that I was looking for everywhere*  
*Like a needle all my life*<sup>53</sup>

**29 October 1995**

*I am nothing.*  
*I have nothing, I have nothing, I have nothing*  
*Fertility cult: Henriette's rabbits:*<sup>54</sup> *nothing*  
*battled by the lady-collector*  
*Spinsters: fertility – social outcast*  
*empty boxes, empty bags.*  
*100 empty houses won't a full house*  
*dried fruit.* *make*  
sterility + depression (post natum) unused,  
unseen, unheard, unappreciated

**5 December 1997**

your sudden perception of beauty is what keeps you  
step by step along the day. going

Lady be good. be ready. lady in waiting.<sup>55</sup>

Let us keep on track Jack, I need a map of the 2 Koreas  
MAPS, MAPS, MAPS, MAPS, MAPS, MAPS, MAPS, MAPS.

**20 June 1998**

are you going to abandon me  
is he going  
is she  
are we  
are you  
are they

I miss my mother desperately

51. Bourgeois would paraphrase these lines in a lead plaque called *Torment*, 1999. | 52. A department store in Paris. | 53. One of the wood *Personage* sculptures was called *Needle Woman*, 1947–1949, and in the early 1990s, Bourgeois made a series of large curved sculptures called *Needle (Fuseau)*. | 54. Henriette raised rabbits and never had children, facts which would find expression in Bourgeois's iconography of empty sacs as well as her bronze sculpture *Rabbit*, 1970, and the Cell *Peaux du Lapins*, 2006.

55. Bourgeois made a wall relief (1999) and a Cell (2003) both titled *Lady In Waiting*.





**2 December 2003**

I said yes with my eyes

Nick Serota<sup>57</sup>

I held his eyes  
within my gaze  
and I would not  
let them go.

**21 March 2004**

square  
breathing

**Louise Bourgeois on *The Destruction of the Father***

There is a dinner table and you can see all kinds of things are happening. The father is sounding off, telling the captive audience how great he is, all the wonderful things he did, all the bad people he put down today. But this goes on day after day. A kind of resentment grows in the children. There comes a day they get angry. Tragedy is in the air. Once too often, he has said his piece.

The children grabbed him and put him on the table. And he became the food. They took him apart, dismembered him. Ate him up. And so he was liquidated.

It is, you see, an oral drama! The irritation was his continued verbal offense. So he was liquidated: the same way he had liquidated his children.

The sculpture represents both a table and a bed. When you come into a room, you see the table, but also, upstairs in the parents' room, is the bed. Those two things count in one's erotic life: dinner table and bed. The table where your parents made you suffer. And the bed where you lie with your husband, where your children are born and you will die. Essentially, since they are about the same size, they are the same object.

And all those things of latex are actually casts of animal limbs. I went down to the Washington Meat Market on Ninth Avenue and got lamb shoulders, chicken legs and cast them all in soft plaster. I pushed them down into it, then turned the mold over, opened it, threw away the meat and cast the forms in latex.

I built it here in my house. It is a very murderous piece, an impulse that comes when one is under too much stress and one turns against those one loves the most.<sup>1</sup>

*The Destruction of the Father* (1974) deals with fear – ordinary, garden-variety fear, the actual, physical fear that I still feel today. What interests me is the conquering of the fear, the hiding, the running away from it, facing it, exorcising it, being ashamed of it, and finally, being afraid of being afraid. This is the subject.

I'm not an expert, but I know what fear is; I know what fear will make you do. The fear – garden-variety fear – what do you do about it? Do you run away? There is a long, long list of what you can do. The way immature people can conquer – they don't conquer it, but they feel that they make the fear disappear – is by falling in love. Right? You deceive yourself, you pretend to yourself that you love in order not to feel that pang of the fear. You "fall in love" with somebody that you are afraid of, and it short-circuits the fear; you do not feel the fear. If you take a snake and a bird – the bird is fascinated, right? It's exactly the same. It's mesmerized. He doesn't suffer, he's not afraid – in fact he's thrilled – and the snake gobbles him up. That's it! All my thinking is in terms of images. This is my trouble. But the difference from real love is that it does not come to sex; there is no real desire. I think that the test of being in love – real love – is that you want to give. But you cannot "love" everybody to obscure the fear – it is completely time-consuming and unproductive. You'd never grow up! So you go from puppy love to puppy love, and you don't feel afraid; you feel that you have conquered something. But you have conquered nothing! And the years pass, you have not experienced love – since that kind of love usually does not materialize – and you have wasted your time. And that waste of time is expressed by a great anger, because you feel that you have not lived, that life has passed you by. This is what *The Destruction of the Father* is about.<sup>2</sup>

57. Sir Nicholas Serota (1946–) was director of Tate from 1988 to 2017.

1. Bourgeois quoted in "Louise Bourgeois," in *Originals: American Women Artists*, ed. Eleanor Munro (New York: Simon and Schuster, 1979), 166–67. | 2. Donald Kuspit, *An Interview with Louise Bourgeois* (New York: Elizabeth Avedon Editions / Vintage Contemporary Artists, 1988), 21–22.

### 7 March 1952

insomnia

a little child is laying  
in a crib (*nutshell*)  
a man comes, puts his big  
foot in the crib. the child  
is afraid and he bites the  
foot coming down on him  
Then the man beats the  
child to death – he stays  
dead for 38 years  
then he is not quite dead  
and the doctor wiggles him  
out of the crib  
next in the next crib  
another child cannot be  
wiggled out and dead he  
lays there with his  
eyes still opened –  
the name of the second  
one is Pierre Bourgeois<sup>3</sup>

dinner at Italian restaurant  
anger because  
it is a dinner in Antony<sup>4</sup>  
I am my Father

### 16 June 1953

When repressed material comes out of  
repression the renewal of **emotion**  
the forbidden + unacceptable wishes  
create a neurosis, a wish for the  
impossible – the trauma of seeing  
again someone that you have  
“forgotten”<sup>5</sup>

### 5 February 1954<sup>6</sup>

*The return to the Father. His tastes, garden  
his books Diderot his profession anti  
quarian – conflict about a book  
shop (substitute for the shop) –  
need to be approved of by the Father  
my father loves me, I work for  
him to love me –  
[...]  
The return to the real father is blocked  
need of approval from the 2nd father.  
[...]  
The need to be loved by the father –  
The desire to please the father  
The need for support, for  
compliments, for affection –  
The need for approval, the  
desire to conform, to be in  
the group, be included, to be  
caressed, to be admired, to be  
warmed up, to be loved, passivity –  
need for compliments, for gifts*

*Impulsive initiatives, abrupt  
decisions, forms of anxiety<sup>7</sup>*

### 8 May 1954

destruction of the loved object =  
visible of sadism vs. masochism

destruction of what you  
loved most is a way to  
appease of guilt feeling<sup>8</sup>

3. "the son is going to dispossess the / father of what he has / fear of losing – / Miss Mérandon – / to be able to let oneself be robbed / castration." (Loose sheet, c. 1960; LB-0432) |

4. The Bourgeois family purchased a home in Antony in 1919 and established a tapestry restoration studio on the property. The river Bièvre flowed through the property; its waters were high in tannins and thus ideal for rinsing and dyeing tapestries. The "dinner at Italian restaurant" may refer to the visit Bourgeois made with her father in 1948 to the nightclub Leon & Eddie's in midtown Manhattan. | 5. "I prefer a world of guilt to a / world of women to which I belong / Refusal to be a woman why / at 15 it cannot be the miscon / ception of the childish penis, it is dange / rous; to be a woman is dangerous – / expressed in my sculpture by the / penis, spearhead, knife, sword – / to be a woman is to be defenseless / The fear of adolescence reinforces / the envy for the father's penis – // Consequently The refusal of which brings depression / I want, I want – I want brings ambition / exaltation. then it is necessary to continue to / live to accept the facts, no I refuse / I despair but I will not accept / withdrawal; hope hopelessness from / the ashes hope rises then hopelessness / the same problem has its nights and its / days, its mornings and its dawns, its twi / lights and its dark nights." (Loose sheet, c. 1959; LB-0250)

6. This diary entry extends through 6 February 1954. | 7. "This plan needs to be explored again and again because / this might be the source of the guilt // in envy and Gratitude, does Melanie Klein / talk about this. // If I want to rob my mother of what she possesses that is to say / Papa and eliminate her in order to succeed evidently I / am guilty // it is too vague to say that guilt comes from aggres / sion. What aggression why am I aggressive / I am aggressive because I want (challenge) and / that I have to do something bad to obtain / what I want – There is essentially no difference / between the Penis envy and the oedipus complex, seen from / that angle // it is not him that I love it is what he has." (Loose sheet, c. 1963; LB-0385) | 8. "I wish I identified with the / victim but it excites me to sadism of which / I am ashamed – certain situations / awaken sadism. [...] // People who are "vulnerables" inspire / aggressions of which I am ashamed and that are lite / rally unbearable. I identify with the / headman and I don't like doing it." (Loose sheet, 28 September 1957; LB-0224)

24 July 1973

I did not deserve to be loved so  
that I turned people against me  
I did not dare to be loveable  
to be loveable means to be killed  
to be fucked means to be killed  
I thought they were killing each other

1997<sup>9</sup> (I had witness the encounter of my sister with  
a neighbor's son when he was fondling her  
she resisted for the simple reason that she was menstruating  
so blood appeared on the scene. I thought he was killing her – the point of view  
of the young child – my sister was boy-crazy<sup>10</sup>)

21 January 1974

My father said in 18th Street  
Do you remember how beautiful  
was our past – I said I do not  
know what you mean<sup>11</sup>

9 March 1974

it is a loss of balance more than a  
break down:  
when my father died I lost my equili  
brium –  
when Robt died I fell in a state of  
shock for a year<sup>12</sup>

9. The 1997 paragraph was transcribed by Jerry Gorovoy on the bottom of pages 24–26 July 1973. | 10. "A flash back to the age of ten or twelve maybe / later, shows the transposition. // Two snails are found mating in the ground by / a child – She pulls them apart and kills them / both. Then she is taken by a depression (shame / and sadness) that lasts a lifetime – // Later when she smells a mating she wants to / kill; Taken by a 'dysentery' for days – // 'Dysentery' was the symptom that appeared at / my father's death. He left me for a better / companion – Each one, in a couple, has the / other – they have each other and I have / nothing. *I am abandoned – I am deprived / It is the eternal and horrible castration complex.* / Today it shows the will to kill (total despair)." (Loose sheet, c. 1958; LB-0409) | 11. "Does one love what one fears – yes – one is afraid of / one's father but one loves him because one has to later / on one can only love or be attracted to what / one is afraid of (morbid and very unfortunate / attitude)." (Loose sheet, 17 August 1963; LB-0377) | 12. "I am ashamed not to / be able to leave the house / I am afraid that someone will leave me / I am afraid to be left – / I anchor myself I do not think I will / go out any more – / when I have to relinquish / I start doggedly / to insist, to want at all / cost to desire with my / life – // when my father left me / 1915 I wanted a Penis to / replace him" (Loose sheet, c. 1959; LB-0374)

4 May 1985

*to be devoured by the elders, parents,  
and above all by the rivals, and even by  
parasites –  
the castration symptoms of believed  
terror operates on these 3  
planes – Be very aware.<sup>13</sup>*

*instantaneous and dazzling  
metamorphosis*

27 June 1991

*I get sick in restaurants where  
I am unconsciously seduced. Fear of death  
appears after the devouring  
to eat is to make everything equal to devour is the  
same as to copulate, example, to kill by  
devouring Lamb chop syndrome  
The spittoon, color of the spittle*

28 June 1991

The lambchop syndrome  
The lamb chop *is devoured by me, I kill it  
and project on the visitor fan my desire  
to devour what I love most* it is definitely  
a killing scene. *sleep after eating  
sleep after copulating  
I am afraid to kill: sleep (oblivion) after killing  
have to be killed  
Restaurant Sacher attack of Fear  
how does fear express itself? by accusing the others<sup>14</sup>*

13. "Perhaps the dead can be robbed / so I only have to kill him / the soldiers rob the boots of the dead. / and the birds eat the heart and the / entrails of the dead. we eat / dead animals // phallic statues done with the butcher's / cleaver of antony to incorporate by / eating (the bread of Lowenfeld) the P / of the pig – my hunger of the past days / was a desire to castrate – when I woke / up this morning I have a craving ≠ loathing / for smoked pork tongue – / In a projection I accused Janet and Robt of / wanting to kill their mother because she cost / them too dearly the earlier the better / because we will not be able to pay her / 4 people a day for too long. / at the same time I identified with mother / victim of a homicidal entourage / the cannibals, the 2 bears who eat each other / a crumb the children tales have been / taken at face value ways to achieve my aim / to get a P" (Loose sheet, c. 1958; LB-0264) | 14. "I run to the periphery – This pulling / together is good (the digestive is perfect / and I am hungry all the time) but this desire / for freedom brings on the guilt of wanting / to kill my father – liberate from help / means killing the helper – // yesterday reference to my suicide blamed / Jean Louis + tell him that he wants it / (at the dinner table) – // I cannot forget the dream of the whole / in the shelter cave // I had a bad conscience about getting / away from fixation – / loathing for the measure in the arse (and / accuracy / in the eye)" (Loose sheet, 16 September 1957; LB-0140)

## Over About Louise Bourgeois



Louise Bourgeois in haar studio in 1964 werkend aan *The Quartered One*. Louise Bourgeois in her studio in 1964 working on *The Quartered One*.

Louise Bourgeois (1911–2010) werd geboren als dochter van tapijtrestoreurs in de buurt van Parijs. Ze studeerde kort wiskunde in de Franse hoofdstad voordat ze zich volledig aan de kunst wijdde. In 1938 ontmoette Bourgeois de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Goldwater, met wie ze drie weken na hun eerste ontmoeting zou trouwen. Een kleine maand later emigreerden zij naar New York, waar Bourgeois vanaf 1949 exposeerde met haar houten figuren en sculpturen. Hoewel haar werk al vroeg werd aangekocht door het Museum of Modern Art (MoMA), opereerde ze lange tijd buiten de canon van de kunstgeschiedenis en ontving ze pas in de jaren tachtig erkenning van het grote publiek. In 1982 kreeg ze als eerste vrouwelijke beeldhouwer een grote solotentoonstelling in dit New Yorkse museum. Pas toen liet ze zich uit over haar jeugd, die een sterke stempel op haar oeuvre drukte – een oeuvre dat ze tot haar 98ste zou blijven uitbouwen. Haar relatie met haar ouders heeft een tekenend effect gehad. De twintigjarige Bourgeois verliest haar moeder aan de gevolgen van de Spaanse griep, nadat ze lange tijd voor haar heeft gezorgd. Haar dominante en tegelijkertijd charmante vader heeft tijdens haar jeugd een affaire met het kindermisje. Bourgeois voelt zich verraden en in de steek gelaten. Het overlijden van haar vader in 1951 heeft veel impact op haar en roept gevoelens van depressie, verlatingsangst, schuld en verraad in haar op. Ze gaat in psychotherapie, een vorm van zelfanalyse waarmee ze haar leven lang een haatliefdeverhouding blijft houden. Thema's als angst, eenzaamheid, seksualiteit, herinneringen en trauma's spelen tot haar dood een belangrijke rol in haar werk.

Louise Bourgeois (1911–2010) was born in Paris to parents who ran a tapestry gallery and restoration atelier. Before dedicating herself fully to her art, she briefly studied mathematics at the Sorbonne. In 1938, Bourgeois met the American art historian Robert Goldwater and married him only three weeks after their first encounter. Less than a month later, she immigrated to New York. After two solo painting shows, in 1945 and 1947, she exhibited her first sculptures, made of wood, in 1949. While her work was acquired by the Museum of Modern Art (MoMA) early on, she generally operated outside the canon of art history. It was not until the 1980s that she received major recognition. In 1982, she became the first female sculptor to have a retrospective exhibition at MoMA. At that time, she also presented an autobiographical narrative, outlining the childhood experiences and traumas which would leave a strong mark on her oeuvre – an oeuvre that she would continue to develop until her death at 98 years old. The relationship with her parents had a significant impact on her life. When Bourgeois was 20, her mother died from the after-effects of the Spanish flu. Her death followed a lengthy illness during which the artist frequently acted as her mother's caregiver. Bourgeois's father was charming, domineering, and frequently unfaithful. His death in 1951 had a major impact, exacerbating her feelings of depression, abandonment, guilt, and betrayal. She underwent psychoanalysis intensely from 1952 to the mid-60s, but continued to engage with its theories throughout her life. Themes such as fear, loneliness, sexuality, memory, and the unconsciousness play an important role in her work.

## Index van de werken

### Index of works

**Maman**, 1999, brons, roestvrij staal en marmer **bronze, stainless steel, and marble**, 927,1 x 891,5 x 1023,6 cm | Collection The Easton Foundation | Met acht enorme pezige poten bakent *Maman* haar territorium af. Bij zich draagt deze spin van brons en staal haar marmere eieren. Met *Maman* ('Mammie') brengt Bourgeois een ode aan haar moeder – een Parijse tapijtwever en haar beste vriendin. Ze beschrijft haar moeder als slim, bedachtzaam, geduldig, onmisbaar en nuttig – net als een spin. Voor Bourgeois is de spin een metafoor voor de restaurator die in haar moeder huisde. De spin weeft haar web en restaureert geduldig wanneer het beschadigd raakt. Zoals de spin haar eieren beschermt, moet ook een moeder haar kinderen beschermen tegen gevaar van buitenaf. Maar tegelijkertijd zag Bourgeois de spin ook als een zelfportret: het maakt zijn eigen constructies vanuit zijn lichaam, net zoals ze zelf uit haar interne en psychologische wereld sculpturen maakte. Hoewel spinnen al vanaf de jaren veertig in verschillende vormen in haar oeuvre opduiken,



maakte Bourgeois deze grote werken pas aan het einde van haar leven. In 1995 publiceerde ze ook een boekje met de titel *Ode à ma mère* ('Ode aan mijn moeder'). **With eight enormous, wiry legs, Maman marks her territory. In her abdomen, this bronze and steel spider carries a clutch of marble eggs. Bourgeois created Maman ('Mummy')**

**as an ode to her mother, a tapestry-weaver, whom she described as her best friend, and as clever, dainty, and as useful as a spider. For Bourgeois, the spider was a metaphor for reparation: it weaves its web and patiently restores it when it gets damaged. Like the spider protecting her eggs, a mother must shield her children from all outside dangers. Yet at the same time, Bourgeois also saw the spider as a self-portrait: it makes its own architecture out of its body, just as she created sculpture from her internal and psychological landscape. While spiders have appeared in her oeuvre in various forms since the 1940s, Bourgeois created the sculptural series that includes this work towards the end of her life. In 1995, she also published a portfolio of prints entitled *Ode to my Mother* ('Ode à ma Mère').**

**zonder titel untitled**, 1947–1949, beschilderd hout **Painted wood** | 162,6 x 10 x 7,5 cm | **zonder titel untitled**, 1954, beschilderd hout **Painted wood**, 185,4 x 20 x 20 cm | **Figure Qui Apporte du Pain**, 1950, hout **wood**, 154,3 x 13 x 9 cm | **Figure Regardant une Maison**, 1950, hout **wood**, 169,2 x 16,5 x 12 cm | **The Tomb of a Young Person**, 1947–1949, beschilderd hout **Painted wood**, 116,9 x 9 x 10,5 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Bourgeois maakte tussen 1945 en 1955 haar eerste sculpturen van hout, die de overkoepelende naam *Personages* dragen. Ze ogen lang en smal, sober en rank, fragiel en gespannen. Ze balanceren op een punt, niet in staat op zichzelf te staan. Hiermee weerspiegelen ze Bourgeois' eigen gevoel van instabiliteit en emotionele kwetsbaarheid tijdens haar eerste jaren in New York. Ze hield van de stad, maar had ook heimwee. Terwijl haar man furor maakte als kunsthistoricus, wachtte Bourgeois nog op erkenning. Op



van instabiliteit en emotionele kwetsbaarheid tijdens haar eerste jaren in New York. Ze hield van de stad, maar had ook heimwee. Terwijl haar man furor maakte als kunsthistoricus, wachtte Bourgeois nog op erkenning. Op

het dak, in de open lucht, bevrijd van de sleur van het dagelijks leven, maakte ze haar werken. De *Personages* zijn zowel een ode aan de skyline die haar omringde als een verbeelding van enkele van haar dierbaren, die Bourgeois in Frankrijk achterliet. Ze staan bij elkaar als op een feestje, ons uitnodigend ons bij hen aan te sluiten. **Bourgeois created her earliest sculptures between the mid-1940s and mid-50s. These vertical monoliths, which bear the overall title of Personages, are slender and tense. Often carved to a point, they cannot stand on their own, and in this way reflect Bourgeois's own sense of unbalance and emotional fragility during her first years in New York. Though she loved the city, she was also homesick. While her husband made a name for himself as an art historian, Bourgeois was still waiting for recognition. She created many of the sculptures in the open air, on the roof of the family's apartment building, freed from the daily grind of life as a wife and mother. The Personages are both an ode to the skyline that surrounded her, and a representation of the family and friends she had left behind in France. They are grouped together as an environmental installation as if they were at a party, inviting us to join them.**

**He Disappeared into Complete Silence**, 1947–2005, boek van elf gravures op papier met aquatint en met de hand ingekleurd, voorzien van letterpress-tekst in portfolio **book of eleven engravings on paper with aquatint and hand coloring accompanied by letterpress text in portfolio**, 25 x 36 cm (plates 1–9), 25 x 17 cm (plates 10–11) | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Deze serie van elf gravures ontstond terwijl Bourgeois aan haar *Personage*-sculpturen werkte. Langgerekte gebouwen veranderen in mensfiguren, als personificatie van onze menselijke staat van zijn. Ze verbeelden Bourgeois' zoektocht naar emotionele stabiliteit: waar mensen wankelen, staan gebouwen fier overeind. Tegelijkertijd hebben deze gebouwen geen ramen en deuren, waardoor ze ontoegankelijk blijven. De gravures worden begeleid door kleine tragedies van menselijke teleurstelling. Schrijven was voor Bourgeois een belangrijk onderdeel van haar creatieve proces gedurende haar hele leven. In the mid-1940s, Bourgeois began working at Atelier 17, the renowned printmaking studio run by Stanley William Hayter. Bourgeois mostly pursued engraving at the workshop, and produced her portfolio *He Disappeared into Complete Silence* there in 1947. (A second edition, serving in part to complete the unfinished edition of the first, was issued in 2005.) Made at the same time as her *Personage* sculptures, the prints represent Bourgeois's quest for stability and communication. She was fascinated by architecture as the personification of the human condition. Each image is accompanied by a short parable which expresses a small tragedy of human disillusionment. For Bourgeois, writing was an important element of her creative process throughout her life.



portfolio *He Disappeared into Complete Silence* there in 1947. (A second edition, serving in part to complete the unfinished edition of the first, was issued in 2005.) Made at the same time as her *Personage* sculptures, the prints represent Bourgeois's quest for stability and communication. She was fascinated by architecture as the personification of the human condition. Each image is accompanied by a short parable which expresses a small tragedy of human disillusionment. For Bourgeois, writing was an important element of her creative process throughout her life.

**The Quartered One**, 1964–1965, gips met schellak **plaster with shellac**, 158,1 x 61 x 50,8 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | *The Quartered One* is een van Bourgeois' eerste hangende sculpturen. De karkasachtige vorm met holen en gaten is afkomstig uit de serie *Lairs*. Deze serie maakte Bourgeois halverwege de jaren zestig,

experimenterend met nieuwe materialen als gips en rubber. De *Lairs* uit de titel zijn schuilplaatsen, waar we ons veilig en geborgen wanen. Bedoeld om buiten te hangen, bewoog het werk mee met de wind, wat



een sfeer van ambivalentie en kwetsbaarheid met zich meebrengt. **The Quartered One was among the first of Bourgeois's hanging sculptures. The carcass-like shape with holes and cavities can be considered part of her series of works referred to as Lairs. Created in the mid-sixties, during her experimentation with new materials such as plaster and rubber, these sculptures are like hiding places or nests, and represent safety and shelter. Intended to hang outdoors, The Quartered One would move in the breeze, conveying a state of ambivalence and fragility.**

**Avenza Revisited II**, 1968–1969, gips, schellak, verf, plastic en touw op houten sokkel, **plaster, shellac, paint, plastic, and wire on wood base**, 149,9 x 141,9 x 240 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Dit werk markeert de nieuwe weg die Bourgeois in de jaren zestig, na tien jaar psychoanalyse, insloeg. Haar langgerekte *Personages* maakten toen plaats voor fluïde, organische vormen in gips, rubber en marmer. De vorm lijkt te vloeien en te groeien, als een antropomorf landschap met heuvels en valleien, openingen en uitstulpingen. *Avenza Revisited II* heeft iets dierlijks, alsof het zichzelf voorttrekt. De geclusterde bolvormen keren in deze periode



regelmatig terug in Bourgeois' werk. *Avenza* verwijst naar de marmergroeve in Italië waar Bourgeois vaak werkte in de tweede helft van de jaren zestig. **This work marks a new direction that Bourgeois took in the mid-sixties, after a decade of psychoanalysis. The rigid and phallic forms of her elongated Personages were replaced by more fluid, organic forms in plaster, rubber, and marble. Avenza Revisited II seems to flow and grow, like an anthropomorphic landscape with hills and valleys, openings and bulges. The form has an animal-like quality, as if it were pulling itself forward. Clustered and bulbous shapes recur regularly in Bourgeois's work of this time. Avenza refers to the marble quarry in Italy where she often worked in the mid-to-late sixties.**

**Noir Veine**, 1968, marmer **marble**, 58,4 x 61 x 68,6 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Rechtopstaande, ronde vormen, staan dicht tegen elkaar aan, samengebracht door gebeeldhouwde gedrapeerde stof als basis. Bourgeois beschreef deze en soortgelijke composities van opeengehoopte vormen als symbool



voor de protestmarsen van de burgerrechtenbeweging van de jaren zestig, en zag ze als de bescherming die een groep biedt tegen het isolement van het individu. De golvende vormen doen denken aan natuurlijke groei en herhaling, alsook aan zachte bolvormige lichaamsdelen, zoals borsten, tepels en vingers. *Noir Veine* verwijst naar de

zwarte kleur van het marmer, dat contrasteert met de witte aders die zich over het oppervlak vertakken. The cylindrical elements of *Noir Veine* stand tightly clustered against one another, unified by carved drapery at the base. Bourgeois has described this and similar compositions of huddled forms as symbolic of the Civil Rights protest marches of the 1960s, and saw them as representing the protection provided by a group versus the isolation of the individual. Sculpted in black marble, the undulating mounds are also evocative of natural growth and repetition, as well as the human body's breasts, nipples, or fingers. The work's title refers to the black color of the marble, which contrasts sharply with the branching white veins that pattern its surface.

**Hanging Janus with Jacket**, 1968, brons **bronze**, 27 x 52,4 x 16,2 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | De Romeinse god Janus wordt vaak afgebeeld met twee gezichten, die ieder een tegenovergestelde kant op kijken. Die symmetrie keert terug in dit werk, waarin lichaamsdelen als knieën of borsten worden beschermd door een metalen huls. In één jaar tijd maakte Bourgeois vijf versies van dit beeld. Tegengestelde vormen en associaties gaan in *Hanging Janus with Jacket* in elkaar over: hard en zacht, hoekig en rond, mannelijk en vrouwelijk, machtig en kwetsbaar. The Roman god Janus is often depicted as having two faces staring off in opposite directions. That symmetry can also be found in *Hanging Janus with Jacket*, in which forms resembling body parts, such as knees or breasts, are protected by a metal sleeve. In the span of a single year, Bourgeois created five versions of this sculpture. In all, opposing forms and associations merge into one another; the work is at once hard and soft, angular and round, masculine and feminine, powerful and vulnerable.



forms resembling body parts, such as knees or breasts, are protected by a metal sleeve. In the span of a single year, Bourgeois created five versions of this sculpture. In all, opposing forms and associations merge into one another; the work is at once hard and soft, angular and round, masculine and feminine, powerful and vulnerable.

**Fillette (Sweeter Version)**, 1968–1999, gepigmenteerd urethaan-rubber, **pigmented urethane rubber**, 59,7 x 26,7 x 19,7 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | In *Fillette (Sweeter Version)* versmelt mannelijke en vrouwelijke elementen met elkaar. De rechtop hangende fallusvorm kent overduidelijk een seksuele connotatie; de testikels zouden net zo goed borsten kunnen zijn. Het rubber versterkt de associatie met menselijke huid. Bourgeois, moeder van drie jongens, zag mannelijkheid en de fallus als iets kwetsbaars, die zij als vrouw moest beschermen. Die kwetsbaarheid wordt versterkt door het feit dat de sculptuur hangt, niet ondersteund door de grond of een sokkel. Bourgeois liet zich door de beroemde fotograaf Robert Mapplethorpe vastleggen met een variant van dit werk als een kind onder haar arm; de titel betekent 'klein meisje' in het Frans. In *Fillette (Sweeter Version)*, male and female elements merge into one another. The sculpture's upright phallic shape clearly has sexual connotations, but its testicles may just as well be breasts. The rubber enhances the association with human skin. Bourgeois, who had three sons, viewed masculinity and the phallus as something fragile



connotations, but its testicles may just as well be breasts. The rubber enhances the association with human skin. Bourgeois, who had three sons, viewed masculinity and the phallus as something fragile

that she had a duty to protect. This vulnerability is reinforced by the fact that the sculpture hangs: it is not supported. She posed for the famous photographer Robert Mapplethorpe with a version of this work tucked under her arm like a child; the title of the piece means "little girl" in French.

**Forêt (Night Garden)**, 1953, beschilderd hout **painted wood**, 94 x 47,9 x 37,2 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Het idee voor *Forêt (Night Garden)* ontstond tijdens de nachtelijke tuinwandelingen die Bourgeois als kind maakte. In het donker leken planten zich in groepjes te hebben verzameld, zich samen wapenend tegen de nacht. Anders dan bij haar individuele *Personages*, waar je tussendoor kunt



lopen en zo fysieke ruimte ervaart, staan deze figuren als een hechte familie bij elkaar en symboliseren zo juist de psychologische ruimte. *Forêt (Night Garden)* was born out of observations during Bourgeois's nocturnal garden walks as a child. In the dark, plants seemed to have gathered in groups, arming themselves together against the night. Unlike her individual *Personages*, in which the viewer is allowed to walk amidst and between the works, experiencing physical space, the forms in *Forêt (Night Garden)* stand clustered together like a close-knit family, and are symbolic of psychological space.

**zonder titel untitled**, 2005, stof en roestvrij staal **fabric and stainless steel** 190 x 45 x 45 cm | Collection Voorlinden | Bourgeois werkte vanaf de jaren negentig veel met textiel, een materiaal dat van zichzelf geen volume heeft. Textiel was voor Bourgeois onlosmakelijk verbonden met haar ouderlijk huis. Stoffen vulden er de kasten en bedekten er de tafels, wanden en bedden. In Bourgeois' ogen was



textiel daardoor bij uitstek driedimensionaal. Dit werk, een topzware toren van gestapelde blauwe kussens, doet sterk denken aan haar latere, gestapelde *Personages*-sculpturen, waarin aparte elementen samen werden gebracht tot een geheel. From the 1990s onwards, Bourgeois frequently worked with textiles, which have no real shape of their own. For her, fabric was irrevocably linked to her childhood, and her family's tapestry restoration business. In the house in which she grew up, tapestry filled the cupboards and covered the tables and walls. This work, a top-heavy tower of stacked blue pillows, is strongly reminiscent of her later stacked *Personage* sculptures, in which separate elements were assembled to make a unified whole.



**Ste. Sébastienne**, 1998, inkt op xeroxpapier op doek **ink on Xerox paper mounted on canvas**, 197,5 x 160 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | *Ste. Sébastienne* is een vrouwelijke verbeelding van de christelijke heilige en martelaar Sebastiaan. Waar de heilige Sebastiaan vaak met zijn handen op de rug, doorboord door pijlen, wordt afgebeeld, heeft

deze vrouwelijke variant geen armen. Ook het hoofd ontbreekt. Met gebogen blauwe arceringen benadrukte Bourgeois de vrouwelijke vormen, als drukgebieden op een landkaart. De pijlen lijken in de huid te prikken; waar ze het lichaam raken, is het oppervlak rood. *Ste. Sébastienne* verbeeldt een lichaam dat wordt aangevallen. De pijlen symboliseren externe, oncontroleerbare krachten die op een mens kunnen worden uitgeoefend. *Ste. Sébastienne* is a feminine image of the Christian saint and martyr Sebastian. Whereas Saint Sebastian is often depicted with his hands bound behind him and pierced by arrows, this female variation has no arms, and lacks a head. Instead, Bourgeois emphasised the feminine aspects of the form, drawing the curves of the body in long blue lines like a topographical map. *Ste. Sébastienne* depicts the body under attack, its arrows representing external, uncontrollable forces on the self.

**Legs**, 1986, rubber en staal **rubber and steel**, 312,4 x 17,8 x 7,6 cm (rechterbeen **right leg**), 311,8 x 14 x 7,6 cm (linkerbeen **left leg**) | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Lange, sprookjesachtig dunne benen leunen tegen de muur. Het ene been is net iets langer dan het andere, maar geen van beide voeten raakt de grond.



Benen zijn in Bourgeois' werk zelden geschikt om op te leunen of te lopen: ze zijn fragiel en vertegenwoordigen de angst van de kunstenaar om te vallen. Daarnaast verbinden ze het verticale lichaam met de architecturale vorm. Long, thin, fairy-tale-like legs hang against the wall. One leg is a bit shorter than the other, but neither foot touches the ground. The legs depicted in Bourgeois's work are unstable and vulnerable, and represent the artist's fear of falling. They also associate the vertical body with architectural form.

**Le Défi IV**, 1994, beschilderd hout, glas, spiegel en elektrische lichten **painted wood, glass, mirror, and electric lights**, 186,7 x 165,1 x 61 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Al deze jampotjes, karaffen, vazen en glazen – alsook de botjes en knopen – op de planken van *Le Défi IV* waren ooit van Bourgeois. Deze glazen objecten zijn symbolen van transparantie – Bourgeois zei dat ze een vrouw zonder geheimen was. De kwetsbaarheid wordt versterkt door de onstabiele wielen van de blauwe kast. Bourgeois fantaseerde over het omver duwen van dit werk als een daad van zelfvernietiging en opstandigheid. De spanning tussen tegenstellingen, die in veel van haar werk terug te vinden is, wordt hier duidelijk tot uitdrukking gebracht: de zorgvuldige balans van breekbare elementen wordt voor altijd afgezet tegen de mogelijkheid van hun versplintering en onmiddellijke ondergang. All of the jelly jars, carafes, flower vases, and drinking glasses (as well as the small bones and buttons) on the shelves of *Le Défi IV* once belonged to Bourgeois. These glass elements are symbolic of transparency – Bourgeois said she was a woman without secrets – but are assembled in precarious balance, their fragility heightened by the unstable, wheeled base of the blue cupboard. Bourgeois fantasized about pushing this work over as an act of self-destruction and defiance. The tension



van breekbare elementen wordt voor altijd afgezet tegen de mogelijkheid van hun versplintering en onmiddellijke ondergang. All of the jelly jars, carafes, flower vases, and drinking glasses (as well as the small bones and buttons) on the shelves of *Le Défi IV* once belonged to Bourgeois. These glass elements are symbolic of transparency – Bourgeois said she was a woman without secrets – but are assembled in precarious balance, their fragility heightened by the unstable, wheeled base of the blue cupboard. Bourgeois fantasized about pushing this work over as an act of self-destruction and defiance. The tension

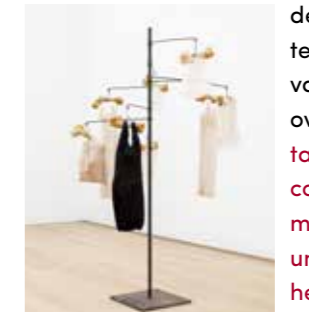
between opposites, found in much of her work, is clearly articulated here: the careful balance of fragile elements are forever juxtaposed with the possibility of their shattering and immediate demise.

**The Destruction of the Father**, 1974, latex, gips, hout, stof en rood licht **latex, plaster, wood, fabric, and red light**, 237,8 x 362,3 x 248,6 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | *The Destruction of the Father* is een sleutelstuk uit Bourgeois' oeuvre. Het is haar eerste installatie. Het werk biedt ons een kijkje in een donkere grot, bedekt met ronde vormen. Ze baden in rood licht, alsof we naar een theaterpodium kijken. De intense kleur heeft een dramatiserend effect. De vormen representeren de moeder en de kinderen, volgens Bourgeois zittend aan een tafel of bed, met haar dominante vader aan het hoofd. Dreigend buigen zij zich voorover, klaar om hem te verslinden. Het werk verbeeldt een van Bourgeois' kinderfantasieën, waarin ze wraak neemt op haar vreemdgaande en dominante vader. Ze was haar vaders lieveling, maar voelde zich tegelijkertijd verraden en door hem in de steek gelaten. In *The Destruction of the Father* drukt



ze haar diepe woede uit, niet alleen naar haar vader, maar ook tegenover de onderdrukkende patriarchie in al zijn vormen. *The Destruction of the Father* is a keystone of Bourgeois's oeuvre, and is considered her first installation piece. Presented as a theatrical tableau resembling a dark cave, the work is populated with round and molded latex forms bathed in dramatic red light. The scene depicts the results of a childhood fantasy in which Bourgeois, with help from her mother and siblings, extracted vengeance on her adulterous and tyrannical father by dismembering and devouring him at the dinner table. Though Bourgeois was her father's favorite, she often felt betrayed and abandoned by him. In *The Destruction of the Father*, she expressed deep anger not only at her father, but at oppressive patriarchy in its many forms.

**zonder titel untitled**, 1996, kleding, bot en staal **cloth, bone, and steel** 300,4 x 208,3 x 195,6 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Kledingstukken, dekens en handdoeken die Bourgeois in de loop van haar leven had verzameld, worden in de jaren negentig haar favoriete materiaal. Bourgeois gebruikte voor deze installatie zijden en satijnen ondergoed en korte jurken die ze zelf had gedragen. De kledingstukken zijn gemaakt door de naaister van haar ouders en zijn opgehangen aan runderbeenderen. Op de voet van het werk zijn de woorden SEAMSTRESS, MISTRESS, DISTRESS, STRESS gelast. Voor Bourgeois was kleding als een dagboek: het zijn belangrijke 'wegwijzers' uit haar hele leven, en een symbool van mensen, plaatsen, gebeurtenissen en herinneringen uit het verleden. Door



deze kledingstukken in haar kunstwerken te integreren, probeerde ze de tijdspanne van haar eigen vergankelijke bestaan te overstijgen. In the nineties, clothing, towels, table cloths, and napkins that Bourgeois had collected over the years became her favorite material. For this installation, she included undergarments that had belonged to her in her youth, handmade by a seamstress her

parents employed. The clothes hang from cattle bones connected to metal branches suspended from a central pole. Welded on the base of the sculpture are the words: SEAMSTRESS, MISTRESS, DISTRESS, STRESS. For Bourgeois, clothing was like a diary: it was comprised of significant 'signposts' from throughout her life, and was redolent of past people, places, events, and memories. By incorporating these garments into works of art, she strove to transcend the time span of her own transient existence.

**Single I**, 1996, stof *fabric*, 213,4 x 132,1 x 40,6 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Ondersteboven hangt een lichaam in de ruimte. De armen zijn gestrekt; handen, voeten en hoofd ontbreken. De sculptuur is gemaakt van aan elkaar genaaid stof in treurigstemmend donkergrijs en zwart. De titel van het werk benadrukt de afzondering van de figuur. Over diens hangende staat zei Bourgeois: "Horizontaal is de wens om op te geven, te slapen. Verticaal is een poging te ontsnappen. Hangen en zweven zijn ambivalente toestanden."<sup>11</sup> A figure hangs inverted in space, its arms extended. The hands, feet, and head are missing. The stuffed body is sewn together with sobering shades of dark grey and black fabric. The title of this work emphasises the solitary nature of the figure. As Bourgeois said: "Horizontality is a desire to give up, to sleep. Verticality is an attempt to escape. Hanging and floating are states of ambivalence."<sup>11</sup>



the figure. As Bourgeois said: "Horizontality is a desire to give up, to sleep. Verticality is an attempt to escape. Hanging and floating are states of ambivalence."<sup>11</sup>

**zonder titel untitled**, 1972, beschilderd hout en karton *painted wood and cardboard*, 68,6 x 58,4 x 50,8 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Dit werk is een voorbode op Bourgeois' ruimtelijke installaties. Het verbindt haar vroege sculpturen met haar sleutelwerk *The Destruction of the Father*, dat ze twee jaar later zou voltooien. De twee werken vertonen opvallende overeenkomsten: dicht opeengepakte vormen binnen een beperkte, claustrofobische ruimte. Deze houten vormen, die zowel zweven als van anderen komen, verenigen het hangende en staande werk van Bourgeois.



Kleuren waren vaak van grote betekenis voor Bourgeois: voor haar was zwart een symbool voor tragiek, rouw, pijn en schuld. This work is a precursor of Bourgeois' spatial installations. It bridges the gap between her earlier sculptural compositions and her seminal installation, *The Destruction of the Father*, which she would complete two years later. Both works display densely packed forms within a constricted, claustrophobic space. Both suspended and sprouting from below, these wooden forms unite Bourgeois's hanging and standing work. Colors were often deeply significant for Bourgeois; for her, black had a tragic quality, and represented mourning, regret, and guilt.

**Je t'aime**, 2005, houtskool, inkt, potlood, roodkrijt en gouache op papier, serie van 60 dubbelzijdige tekeningen *charcoal, ink, pencil, sanguine, and gouache on paper, suite of 60 double-sided drawings*,

24,1 x 20,3 cm (each) | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Bourgeois werkte dag en nacht aan haar tekeningen: ze leed aan slapeloosheid en vulde zo de donkere uren. Geometrische vormen maakten Bourgeois rustig en werkten meditatief: de voorspelbaarheid en herhaling hadden een helende kracht, alsook de gerasterde compositie. Bourgeois was eerst van plan om wiskunde te studeren in Parijs, maar, overdonderd door de vroege dood van haar moeder,



trok ze zich terug uit haar studie en wendde zich tot de kunst. De helft van dit werk blijft voor ons onzichtbaar: op de achterkant van ieder stuk papier is een tekening te vinden. Bourgeois worked during the day and at night. She suffered from insomnia throughout her life, and often filled sleepless hours by drawing. Geometric forms had a calming and meditative effect on Bourgeois: their predictability and repetition had a curative force, as did the gridded composition. Bourgeois had first planned to study mathematics but, overwhelmed after her mother's early death, she withdrew from the programme and turned to art. Half of this work remains hidden from view, as there is a drawing on the back of each sheet in this group.

**Cell (Choisy)**, 1990–1993, marmer, metaal en glas *marble, metal, and glass*, 306,1 x 170,2 x 241,3 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Op een negentiende-eeuwse werkbank staat Bourgeois' ouderlijk huis in Choisy-le-Roi, exact op schaal nagemaakt in marmer. De familie Bourgeois woonde er tussen 1912 en 1917 en in de vleugel bevond zich het tapijtenatelier. Het bord 'Aux Vieilles Tapisseries' hing buiten de tapijten galerie van haar vader in Parijs. Hoewel Bourgeois goede herinneringen had aan haar tijd in Choisy, is er een dreigende en onheilspellende aanwezigheid. Het roze marmer van het huis lijkt



op vlees en de guillotine hangt er recht boven: volgens Bourgeois symboliseert het zwevende mes het verleden dat door het heden wordt afgesneden. In *Cell (Choisy)*, a scale model of Bourgeois's childhood home in Choisy-le-Roi sits atop a nineteenth-century workbench. The Bourgeois family lived there from 1912 to 1917 and also operated a tapestry workshop from the building. The 'Aux Vieilles Tapisseries' sign is the actual placard hung outside her father's tapestry gallery in Paris. Though Bourgeois had fond memories of her time in Choisy, there is a threatening and ominous presence. The pink marble of the house resembles flesh, and a guillotine is positioned directly above: according to Bourgeois, the hovering blade symbolizes the past being cut off by the present.

**Cell I**, 1991, beschilderd hout, stof, metaal en glas *painted wood, fabric, metal, and glass*, 210,8 x 243,8 x 274,3 cm | **Cell III**, 1991, beschilderd hout, beschilderd metaal, marmer, staal, spiegel en glas *painted wood, painted metal, marble, steel, mirror, and glass*, 281,9 x 331,5 x 419,4 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Bourgeois begon in 1991 met het maken van een serie grootschalige architecturale installaties. De naam *Cells* verwijst naar eenzame opsluiting, maar ook naar de deeltjes waaruit het menselijk lichaam is opgebouwd.

Elke cel bevat elementen die door Bourgeois zijn gemaakt, samen met voorwerpen die haar eigendom waren, en die een belangrijke sentimentele betekenis hadden. Over de eerste zes werken in deze serie zei Bourgeois: "De *Cells* staan voor verschillende soorten pijn: de fysieke, de emotionele, de psychologische, de psychische, de mentale en de intellectuele pijn".<sup>2</sup> Deze eerste *Cells* zijn nog gesloten; de deuren vormen samen een muur. Zo ontstaat een psychologische microkosmos, een ruimte in een ruimte. *Cell I* is een symbolische weergave van Bourgeois' moeder bestaat uit blauwe deuren, een bed en medische instrumenten, die verwijzen naar haar ziekte. Op het bed liggen geborduurde postzakken met teksten als 'I need memories; they are my documents' en 'Pain is the ransom of formalism'. *Cell III* huisvest een been, met gebalde tenen, en een gekromd lichaam van marmer, onder het open lemnet van een papiersnijder. Beide – marmeren – voorwerpen laten de spanning van het lichaam zien. Bourgeois was gefascineerd door lichamelijke expressies van psychologische en emotionele toestanden – ze laten volgens haar zien wat niet kan worden uitgesproken. Bourgeois began to create a series of large-scale architectural installations in 1991. These structures, called *Cells*, referred both to a solitary space of confinement and to the biological cells of the human body. Thematically linked by memory and the five senses, each *Cell* includes elements made by Bourgeois along with objects that had belonged to her, and which held significant sentimental meaning. Of the first six in this series, she said: "The *Cells* represents different types of pain: the physical, the emotional, the psychological, the mental and the intellectual."<sup>2</sup> The *Cells* here are formed with found doors, which connect together to create walls. In this way, Bourgeois built a psychological microcosmos, a room in a room. *Cell I* is a symbolic representation of Bourgeois's mother. Inside, we see various medical instruments which reference her illness; on the bed are mailbags embroidered with texts such as 'I need memories; they are my documents' and 'Pain is the ransom of formalism'. *Cell III* presents the lower half of a leg, toes clenched, and an arched figure under the open blade of a paper cutter. Both elements, carved in marble, show the tension of the body. Bourgeois was fascinated by the ways in which a person's body expressed their internal psychological and emotional states, conveying what could not be verbalized.



by memory and the five senses, each *Cell* includes elements made by Bourgeois along with objects that had belonged to her, and which held significant sentimental meaning. Of the first six in this series, she said: "The *Cells* represents different types of pain: the physical, the emotional, the psychological, the mental and the intellectual."<sup>2</sup> The *Cells* here are formed with found doors, which connect together to create walls. In this way, Bourgeois built a psychological microcosmos, a room in a room. *Cell I* is a symbolic representation of Bourgeois's mother. Inside, we see various medical instruments which reference her illness; on the bed are mailbags embroidered with texts such as 'I need memories; they are my documents' and 'Pain is the ransom of formalism'. *Cell III* presents the lower half of a leg, toes clenched, and an arched figure under the open blade of a paper cutter. Both elements, carved in marble, show the tension of the body. Bourgeois was fascinated by the ways in which a person's body expressed their internal psychological and emotional states, conveying what could not be verbalized.

**I Give Everything Away**, 2010, ets en gemengde techniek op papier, zes delen *etching and mixed media on paper, six panels*, 152,1 x 180,3 cm (panel 1), 152,4 x 185,4 cm (panel 2), 151,8 x 176,9 cm (panel 3), 151,8 x 177,8 cm (panel 4), 152,4 x 269,2 cm (panel 5), 151,8 x 175,3 cm (panel 6) | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | *I Give Everything Away* is een van de laatste werken die Bourgeois maakte voordat ze overleed. Met de hand kleurde ze op 98-jarige leeftijd de figuren – eerst afgedrukt als ets – met inkt, waterverf, potlood en gouache in het voor haar kenmerkende pallet. Het werk bestaat uit zes tekeningen, voorzien van in trillerig handschrift opgeschreven woorden, die samen de



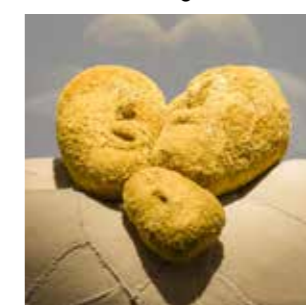
volgende afscheidstekst vormen: "I give everything away / I distance myself from myself / from what I love most / I leave my home / I leave the nest / I am packing my bags". *I Give Everything Away* is among the last works Bourgeois made before her death. At the age of 98, she hand painted the figures, first printed as etchings, with ink, watercolor, pencil, and gouache in her characteristic color scheme. The group consists of six panels with words written on each one in an unsteady hand. Together, the captions form the following text: "I give everything away / I distance myself from myself / from what I love most / I leave my home / I leave the nest / I am packing my bags".

**zonder titel untitled**, 2002, borduurwerk en aluminium *needlepoint and aluminum*, 43,2 x 30,5 x 30,5 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Een rijkelijk geborduurd stoffen hoofd staart ons frontaal aan door het glas. Veel van Bourgeois' latere sculpturen maakte zij van oude gebruikte tapijten of borduurwerk die over waren gebleven uit het familiebedrijf. Het materiaal herinnert onvermijdelijk aan haar vroege jeugd, en toont Bourgeois' verschuiving naar een identificatie met haar moeder, een wever en restaurator. Naaien is een symbolische daad van herstel en verzoening en sust Bourgeois' levenslange angst voor scheiding en verwaarlozing. Ze maakte meerdere hoofden van stof, ieder met een eigen emotie en expressie.



Het zijn geen gelijkenissen van specifieke mensen, maar eerder portretten van verschillende psychologische toestanden. A richly-woven stitched fabric head stares back at us through the glass vitrine. Bourgeois incorporated tapestry in several of her late fabric sculptures, using actual fragments left over from the family business. The material inevitably recalls her early childhood, and shows Bourgeois's shift toward an identification with her mother, a weaver and restorer. Stitching and sewing are symbolic acts of reparation and reconciliation, and assuage Bourgeois' lifelong fear of separation and abandonment. Her sculptures of heads each have their own emotion and expression. They are not likenesses of specific people, but rather portraits of distinct psychological states.

**zonder titel untitled**, 2007, stof en draad *fabric and thread*, 33 x 47 x 30,5 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Drie okerkleurige hoofden liggen tegen elkaar aan, hun gezichten van badstof vastgenaaid met grove stiksels. Zij liggen op een beige kussen dat doet denken aan verband, alsof de hoofden geheel moeten worden. Bourgeois maakte sommige door van binnen naar buiten



te werken, steeds nieuwe stofflagen toevoegend; andere vulde ze. Het grove naaiwerk kan wijzen op de los-vaste manier waarop mensenlevens met elkaar verbonden zijn, onderdeel van een groep en individu tegelijk. Three ochre-colored heads nestle against one another, their terry cloth faces sewn together with coarse stitches. The beige cushion on which they rest is reminiscent of bandages, as if the heads are in need of healing. Bourgeois created some of her fabric

heads by building up successive layers of material, one around the other. Other heads were formed with an outer skin of fabric and then stuffed. The rough stitching here might refer to the loose yet inextricable bonds that connect human lives to one another, each one both an individual and part of a collective.

**zonder titel untitled**, 2005, stof **fabric**, 64,8 x 83,8 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Uit een groter kledingstuk gesneden en weer in elkaar gezet om een nieuwe compositie te creëren, doet deze stoffen tekening denken aan een spinnenweb. Het zich steeds herhalende patroon lijkt zich tot buiten het kader van de lijst uit te strekken. Als je van dichtbij kijkt, zie je vijf kernen. Het getal vijf was belangrijk voor Bourgeois en keert terug in al haar werk: er waren vijf leden in de familie waarin ze opgroeide, en ook vijf in de familie die ze later samen met Robert Goldwater in New York creëerde. Ondanks haar latere liefde voor organische vormen blijft ook Bourgeois' interesse in wiskunde doorschemeren in haar werk. Geometrie gaf haar houvast en bood een gevoel van veiligheid. **Cut from a larger garment and reassembled to create a new composition, this fabric drawing is reminiscent of a spider web.** Though the endlessly-repeating pattern of red lines seems to extend beyond the edge of the frame, it is focused by five central points. The number five was important for Bourgeois, and recurs throughout her work: there were five members in the family she grew up in, and also five in the family she later created with Robert Goldwater in New York. Despite her predilection for organic forms, Bourgeois's work frequently reveals evidence of her interest in mathematics. Geometric shapes provided her with a sense of security and constancy.



**Ode à L'Oubli**, 2004, stof, draad en lithografische inktdruk **fabric, thread and lithographic ink print**, 26,5 x 33 cm (per page) | Collection Voorlinden | Voor Bourgeois is stof een verbeelding van het lichaam, geheugen, vrouwelijkheid en kwetsbaarheid. Ze vormen zich naar ons lijf als een tweede huid, en houden de vorm en de geuren van het lichaam vast. Stof en kleding speelden in Bourgeois' leven al vroeg een belangrijke rol en ze verwerkt graag stoffen uit haar verleden in haar werk. *Ode à L'Oubli* is een ode aan het vergeten: het plakboek met collages van stof fungeert als herinneringenboek. Bourgeois speelt graag met de werking van herinneringen en hun betrouwbaarheid: 'I had a flashback of something that never existed.' For Bourgeois, fabric was a representation of memory, femininity, and vulnerability. It is often a second skin, retaining the shape and smells of the body. Fabric and clothing played an important role in the artist's life from an early age, and she often incorporated textiles from her past into her work. *Ode à L'Oubli* is an ode to forgetting. The collaged pages of the fabric book serve as a collection of memories, but also play with the function of memory and its reliability: "I had a flashback of something that never existed".



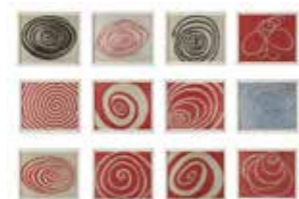
**The Maternal Man**, 2008, zuurvrije kleurstoffen op doek, **archival dyes on fabric**, 121,9 x 82,6 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | In *The Maternal Man* combineert Bourgeois mannelijke geslachtsdelen met een transparante zwangere buik. Ze sprak zich vaak uit tegen stereotiepe genderrollen en geloofde dat alle mannen ook in staat zijn om moederinstincten te hebben. In *The Maternal Man*, Bourgeois juxtaposes male genitals with a transparent pregnant belly. She often expressed opposition to stereotypical gender roles, and believed that men were also capable of maternal instincts.



**Lady in Waiting**, 2003, tapijtwerk, draad, roestvrij staal, staal, hout en glas **tapestry, thread, stainless steel, steel, wood, and glass**, 208,3 x 110,5 x 147,3 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | In deze *Cell* verdwijnt een fragiel figuurtje bijna in een grote, met weldadig motief bedekte stoel. Uit haar lichaam steken spinnenpoten, alsof ze op het punt van transformatie staat. Uit haar mond komen draden, zoals ook bij echte spinnen, het begin vormend van een web. Bourgeois zag de spin als een metafoor voor haar eigen sculpturale proces. Ze beschouwde *Lady in Waiting* als een zelfportret: de vijf draadspoelen verwijzen opnieuw naar de vijf leden van haar familie, terwijl ze ook symbool staan voor het verstrijken van de tijd. In this *Cell*, a fragile, tapestry-covered figure nearly disappears into the large chair on which it sits, covered in the same opulently-patterned upholstery. Spider's legs protrude from the figure's abdomen, as if she is undergoing a metamorphosis. Out of her mouth emerge five threads, which seem to form the beginning of a web. Bourgeois saw the spider as a metaphor for her own sculptural process. She also considered *Lady in Waiting* to be a self-portrait. The five spools of thread again reference the five members of her family, while also symbolizing the passage of time.



**Spirals**, 2005, houtsnede op handgemaakt Japans papier **woodcut on handmade Japanese paper**, 37 x 43,5 cm (each) | Collection Voorlinden | Sommige spiralen draaien buiten de kaders door, andere worden beklemd. Voor Bourgeois staat deze vorm voor vrijheid en controle. Ze kunnen alle kanten op draaien, en symboliseren zo het eeuwige proces van dood en wedergeboorte. Daarnaast doen ze denken aan de opgerolde tapijten uit de weverij van haar ouders en de manier waarop ze door tapijtwerkers werden verwrongen om de kleurstof die tijdens het herstelproces werd gebruikt uit te spoelen. Het rood weerspiegelt agressie, geweld en pijn. Als contrast bracht ze op enkele van de panelen het vredige en meditatieve blauw aan. Bourgeois often used the spiral in her work, both as a compositional element and a symbolic form. In this series, some spirals spin outside of the frames, while others are trapped within. Spirals, which can turn in either direction, signify the eternal process of death and rebirth. They are also reminiscent of the rolled up tapestries from her



**The Birth**, 2007, gouache op papier **gouache on paper**, 59,7 x 45,7 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Het moederschap speelt een belangrijke rol in het werk van Bourgeois en sluit aan bij haar andere belangrijke thema's - angst, verlating, schuld, herstel - die de menselijke conditie in relatie tot de ander onderzoeken. Terwijl haar eerdere werk zich richtte op haar relatie met haar vader, draaide het late werk van Bourgeois in de richting van een associatie met haar moeder. Naarmate ze ouder en fragieler werd, begon ze zich met het kind te identificeren. In haar late rode gouacheschilderijen, waarvan *The Birth* er een is, beschreef ze zichzelf als de baby. Bourgeois zei vaak dat ze niet in staat was om iemands moeder te zijn, omdat ze zelf een moeder nodig had. Maternity and motherhood played major roles in Bourgeois's work and complemented other important themes - fear, abandonment, guilt, reparation - which explored the human condition in relation to the Other. While her earlier work focused on her relationship with her father, Bourgeois's late work pivoted towards an association with her mother. As she continued to grow older and frailer, she began to identify with the child. In her late red gouache paintings, of which *The Birth* is one, she described herself as the baby. Bourgeois often said that she was unable to be anyone's mother, since she needed a mother herself.

**The Curved House**, 2010, marmer **marble**, 12,1 x 21 x 7 cm | Glenstone Museum, Potomac, Maryland | Hoewel architectonisch van aard, doet de vorm van dit gebogen marmeren huis denken aan het lichaam. Aan de achterkant geeft het vrouwelijke geslachtsdeel toegang tot het gebouwtje, dat daardoor iets menselijks en kwetsbaars krijgt. Gedurende haar hele carrière heeft Bourgeois de architectuur vaak verpersoonlijkt en de elementen en openingen ervan met die van de menselijke figuur verbonden. While architectural in form, the shape of this curved marble house is evocative of the body. The female genitalia on the back of the sculpture offers perceived access to the structure, giving it a human, vulnerable quality. Throughout her career, Bourgeois often anthropomorphised architecture, linking its elements and orifices with those of the human figure.

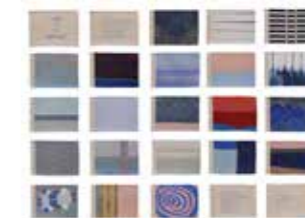


**Ode à la Bièvre**, 2007, zeefdruk op textiel **screenprinting on textile**, 27 x 39 cm (per page) | Collection Voorlinden | Door via haar werk haar levensverhaal te vertellen, kwam Bourgeois dicht bij haar onbewuste gevoelens en gedachten. Gemaakt van oude kleding uit haar hele leven, aan elkaar genaaid in abstracte composities, is het stoffen boek *Ode à la Bièvre* een herinnering aan de rivier de Bièvre, die stroomde langs het tapijtenatelier bij het ouderlijk huis. Dit werk is een ode aan de herinneringen die ze aan de rivier had. De tannines in het water was ideaal voor het verven van tapijten. Toen Bourgeois met haar eigen kinderen terugkeerde om het huis te bezoeken, ontdekte ze dat de rivier was verdwenen door de uitbreiding van de stad. Rivieren fascineerden Bourgeois en met hun eeuwige stroming zijn ze een metafoor voor het verstrijken van de tijd. By telling her life story through her work, Bourgeois could more closely channel her own subconscious thoughts and emotions. Made of old clothing from throughout her life, stitched together in abstract compositions, the fabric book *Ode à la Bièvre* is a remembrance of the Bièvre river, which used to flow past the Bourgeois family's home and tapestry atelier outside of Paris. The tannin in its water was ideal for dyeing tapestries. When Bourgeois went back to visit the house with her own children, she found the river had been covered up by the city and was no longer visible. This work is a testament to its memory, and is one of many references to what she called *la rivière gentille*. For Bourgeois, the flow of water was a metaphor for the passage of time.



**Ode à la Bièvre**, 2007, zeefdruk op textiel **screenprinting on textile**, 27 x 39 cm (per page) | Collection Voorlinden | Door via haar werk haar levensverhaal te vertellen, kwam Bourgeois dicht bij haar onbewuste gevoelens en gedachten. Gemaakt van oude kleding uit haar hele leven, aan elkaar genaaid in abstracte composities, is het stoffen boek *Ode à la Bièvre* een herinnering aan de rivier de Bièvre, die stroomde langs het tapijtenatelier bij het ouderlijk huis. Dit werk

**Notes** 1. Louise Bourgeois: Drawings (New York: Robert Miller Gallery, and Paris: Daniel Lelong, 1988), 109. | 2. Bourgeois in *Carnegie International 1991*, ed. Lynne Cooke and Mark Francis, exh. cat. (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991), 60.



**Notes** 1. Louise Bourgeois: Drawings (New York: Robert Miller Gallery, and Paris: Daniel Lelong, 1988), 109. | 2. Bourgeois in *Carnegie International 1991*, ed. Lynne Cooke and Mark Francis, exh. cat. (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991), 60.



## Dank Thanks

Beste Emily en Mitch, bedankt voor jullie vertrouwen in museum Voorlinden als locatie voor jullie dierbare collectie werken van Louise Bourgeois. Het was erg aangenaam samen te werken met een instituut dat onze liefde voor kunst, architectuur en landschap deelt. We hebben met veel plezier met jullie en jullie team deze tentoonstelling gerealiseerd. In het bijzonder willen we Gaby Mizes en Steven O'Banion van het Glenstone Museum bedanken voor hun assistentie in voorbereiding op en tijdens de installatie van de tentoonstelling.

Beste Jerry, wij waarderen het zeer dat je instemde met de bruikleen van *Maman*. Wij willen je danken voor het vertrouwen en het delen van je kennis en verhalen over Louise Bourgeois. Tijdens de opbouw heb jij ons het gevoel gegeven dat we Bourgeois steeds een beetje beter hebben leren kennen. Wij kregen uitstekende hulp van het enthousiaste team van The Easton Foundation; dankzij Eddie McAveney en David Baskin waren wij in staat deze complexe installaties te realiseren.

Dear Emily and Mitch, thank you for your confidence in museum Voorlinden as location for your precious body of works by Louise Bourgeois. It was very pleasant working together with an institute that shares our love for art, architecture, and landscape. We truly enjoyed working with you and your team. In particular, we would like to thank Gaby Mizes and Steven O'Banion of Glenstone Museum for their assistance in the preparation of, and during, the installation of the show.

Dear Jerry, we greatly appreciate that you agreed to the loan of *Maman*. We would like to thank you for your trust and for sharing your knowledge and stories about Louise Bourgeois. During the installation of the exhibition, you made us feel like we got to know Bourgeois even better. The enthusiastic team of The Easton Foundation was of enormous help to us; thanks to Eddie McAveney and David Baskin we were able to realize this complex installation.

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt door de bijzondere begunstigers en sponsor van museum Voorlinden

This publication has been made possible by the patrons and sponsor of museum Voorlinden

### Begunstigers Patrons

Anne de Goeij en Alain Salzer Levi  
Peter en Liesbeth Leeftang-Crezee  
Jaap en Tineke Meijers-Benninga  
Peter Horst en Nancy de Kroes  
Rob Defares  
Jolien Wiesenhaan en Frank Roos  
David en Korien Hart-Oudesluijs  
Marc en Janneke Dreesmann-Beerkens  
Stephan Nanninga  
Jeroen en Mariëtte van der Veer  
René Scholten en Margriet Krijgsman  
Arco van Nieuwland en Karin van Leeuwen  
Johan van der Blom en Silvia Verschoor  
Robert en Renée Drake  
TGM NL B.V.  
Daan de Villeneuve en Paul Deneer  
Robert en Vanessa van Rossum-Wessing  
Ralph Hidra en Ellen van Steekelenburg  
Dorien ter Haar en Marc Udink  
Hans en Marianne ten Cate-van Rietschoten  
Willem en Solange van Roijen  
Bart Jan Koopman en Jacqueline Detiger  
Jorrit Biesheuvel en Annelies Damen  
Johan Poort en Manon Visser  
Jan en Henny van Duyn-Stoop  
Piet van der Slikke en Sandra Swelheim  
John en Sonja Manheim  
Steens Beheer  
Rinkelberg Capital Ltd.  
Cordeel Nederland BV  
Carola Burgerhout  
Van Lanschot  
Reinier en Alexandra Schlatmann  
AkzoNobel  
Stichting Cordius  
Niek en Inca Hoek-Cerutti

Chris Uhlenbeck en Guita Winkel  
Adu en Ingrid Advaney-Heideman  
Adriaan en Ellen Kok-de Groot  
Hattelli Projects  
Ton en Maya Meijer-Bergmans  
Pels Rijcken & Droogleeve Fortuijn  
Caldic B.V.  
Rob en Claire Brinkel-Morsink  
Peter van Hoepen en Isabelle Geeris  
Annie Doeksen Stichting  
Ton en Anne-Miek Nelissen  
Martin Hintze-Goldman Sachs Gives  
Theo en Irene de Rooij-Edelman  
Peter en Aletta Stas-Bax  
Huib en Renée Bartels-Barge  
Andy Otto en Monique van der Reijden  
Ribbink van den Hoek Familie Stichting  
Linteloo  
Maarten en Maurien Wetselaar  
Jan Willem en Maria de Boer-Nidoli  
Katja Muderlak  
Edward en Diane van der Marel  
Katinka van Haren en Richard Kraaijeveld van Hemert  
Annemie Boehmer  
Alfred en Ingrid Levi  
Jelle Miedema en Marian Cramer  
Pieter en Carla Schulting

Sommige begunstigers wensen anoniem te blijven

Some patrons wish to remain anonymous

### Sponsor



# Colofon Colophon

## Samenstelling

### Formation

Suzanne Swarts  
Barbara Bos

## Tekstuele bijdragen

### Textual contributions

Briony Fer  
Philip Larratt-Smith  
Emily Wei Rales  
Suzanne Swarts

## Redactie

### Editing

Anne van den Dool  
Anna Kerkhoff

## Vertaling

### Translation

Leen Van Den Broucke  
Liz Gorin

## Grafisch ontwerp

### Graphic design

Andreia Costa

## Fotografie

### Photography

Antoine van Kaam  
Ron Amstutz

## Lithografie en drukwerk

### Lithography and printing

Drukkerij Aeroprint, Ouderkerk aan  
de Amstel

ISBN 978-94-92549-13-6

De tentoonstelling *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment* wordt georganiseerd door museum Voorlinden en het Glenstone Museum, Potomac, Maryland in samenwerking met The Easton Foundation.

The exhibition *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment* is organized by museum Voorlinden and Glenstone Museum, Potomac, Maryland, in collaboration with The Easton Foundation.

De catalogus is gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment* – 12 oktober 2019 t/m 17 mei 2020 © Stichting Voorlinden, Wassenaar. The catalogue is published on the occasion of the exhibition *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment* – 12 October 2019 until 17 May 2020 © Stichting Voorlinden, Wassenaar.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd of openbaar gemaakt, door druk, fotokopie, microfilm, of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever. We hebben gepoogd de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen voor zover dat mogelijk was. Eenieder die meent rechten te kunnen laten gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden. All rights reserved. No part of this publication may be duplicated or disseminated through printing, photocopy, microfilm or any other medium without expressly obtaining permission from the publisher in advance. Every attempt has been made to respect the applicable copyright legislation whenever possible. Individuals wishing to assert rights with regard to any part of the content are encouraged to contact the publisher.

Louise Bourgeois's art, writings, and personal photographs are © The Easton Foundation/Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY and Pictoright Amsterdam 2019.



Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed  
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en  
Wetenschap

De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door de rijksoverheid: de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft namens de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap een indemniteitsgarantie toegekend. The exhibition has been supported by the Dutch government: an indemnity grant has been provided by the Cultural Heritage Agency of the Netherlands on behalf of the Minister of Education, Culture and Science.

