

Rift i en selvscenesettende struktur

Et møte med Cell VIII (1998)

Nora Fremmerlid



Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Veileder: professor Bente Larsen

UNIVERSITETET I OSLO

Juni 2019

Rift i en selvscenesettende struktur

Et møte med Cell VIII (1998)

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Kandidat: Nora Fremmerlid

Veileder: professor Bente Larsen

© Nora Fremmerlid

2019

Rift i en selvscenesettende struktur: Et møte med *Cell VIII* (1998)

Nora Fremmerlid

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Sammendrag

Louise Bourgeois (1911-2010) etablerte et selvbiografisk, personlig program for sin kunstneriske produksjon. I både biografiske og psykoanalytiske tilnærminger gjenfortelles kunstnerens traumatiske barndomsminner som forklaring på kunsten. Særlig cellene er tradisjonelt forstått som at de er underordnet en felles fortellende struktur. Denne masteroppgaven diskuterer Bourgeois' *Cell VIII* (1998) i lys av forholdet mellom kunnskap og ikke-kunnskap, slik begrepene er definert av Georges Didi-Huberman. I *Confronting Images* og *Images in Spite of All* argumenterer Didi-Huberman for et alternativ til tradisjonelle kunsthistoriske tolkningsmodeller, som forsøker å etablere en sikker kunnskap om kunstobjekter. I følge han, er et kunstverk ikke et objekt, men en hendelse som tar form i møte med betrakteren. Det er med dette som utgangspunkt at jeg søker å besvare følgende spørsmål: *hvordan utfolder forholdet mellom performativitet og selvframstilling seg i Cell VIII?* Jeg argumenterer for en tilnærming til cellen som inkluderer både kunnskap om biografiske referanser og sanselige erfaringer slik de fremtrer i møte med kunstverket. Først nærmer jeg meg et alternativ til biografisk kunnskap om Bourgeois' kunst. Kunstnerens selvbiografiske fortelling, slik den fremgår i «Child Abuse» (1982) og *Album* (1994) diskuteres i lys av Jon Helt Haarders begrep om *performativ biografisme*. Deretter plasserer jeg blikket på kunstverket *Cell VIII* og presenterer kunstnerens egne bemerkninger om cellene, for til slutt å se på hvilke nye betydningslag som åpner seg. Dette leder frem til en diskusjon omkring kunnskap og ikke-kunnskap i cellen, og hvordan det Didi-Huberman har definert som *riften* mellom disse kan åpne spørsmålet om kunstverket.

Forord

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder, professor Bente Larsen, for oppmuntring, konstruktive kommentarer og spennende samtaler gjennom hele skriveprosessen.

Jeg vil også takke kurator Andrea Kroksnes og konservator Anja Sandstrø ved Nasjonalmuseet, Anders Bjørnsen og Oda Wildhagen Gjessig ved Sparebankstiftelsen, og Susanne Stroh ved galleri Peder Lund, som alle har vært svært imøtekommende i å dele sin kunnskap om og dokumentasjon av *Cell VIII* med meg.

Takk til Mari og Vilde for korrekturlesing. Min tante Anny og Birgitte vil jeg takke for gode råd når arbeidet har vært tungt og for at de foreslo at jeg skulle begynne på et årsstudium i kunsthistorie. Ett år ble til fem. En takk må også gå til gjengen på Galleri Golsa for inspirasjon og forståelse.

Til slutt vil jeg takke familien min, for all støtte og omsorg. Spesielt takk til Ole Sebastian, for kjærighet og tålmodighet.

Oslo, 4. juni 2019

Nora Fremmerlid

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	V
Forord	VII
1. Innledning	1
1.1 Introduksjon	1
1.2 Formål og problemstilling	2
1.3 Undersøkellesmaterialet	3
1.4 Teoretisk utgangspunkt	3
1.5 Oppgavens oppbygning	4
1.6 Avgrensning og tidligere forskning	5
2. Teoretisk rammeverk og begrepsapparat	9
2.1 Didi-Huberman og bildets «double bind»	9
2.1.1 Det synlige og det visuelle	12
2.1.2 Slør og rift	14
2.2 Jon Helt Haarder: Performativ Biografisme	15
2.2.1 Autofiksjon	16
2.2.2 Autofiksjon versus performativ biografisme	18
2.2.3 Performativ biografisme	19
2.2.4 Feedback-kretsløp	21
2.2.5 Autoresepsjon	22
2.2.6 Terskelsituasjon	23
2.2.7 Det autentiske	24
2.3 Oppsummerende kommentar	25
3. Et alternativ til biografisk kunnskap om kunsten til Louise Bourgeois	27
3.1 Overordnet presentasjon av Louise Bourgeois	27
3.2 Et selviscenesettende narrativ	30
3.2.1 «Child Abuse» (1982) A project by Louise Bourgeois for <i>Artforum</i>	31
3.2.2 <i>Album</i> (1994)	33
3.3 Illustrerte tekster i lys av begrepet performativ biografisme	37
3.4 Oppsummerende kommentar	40

4. To tilnæringer til <i>Cell VIII</i> (1998).....	41
4.1 En verksbeskrivelse: Mitt blikk møter cellen.....	41
4.2 Louise Bourgeois' egne bemerkninger	44
4.3 Tilbake til cellen.....	49
4.4 Oppsummerende kommentar	51
5. En diskusjon omkring kunnskap og ikke-kunnskap i cellen	53
5.1 Det visuelle kraft	53
5.2 Fortellingen som slør	55
5.3 Bort fra biografi og psykoanalyse	59
5.4 En kommentar til det autentiske.....	61
5.5 Kretsløp i et performativt biografisk kunstnerskap.....	63
5.6 Ikke-kunnskap.....	67
6. Avsluttende refleksjoner.....	71
Litteraturliste	75
Illustrasjoner.....	77

1. Innledning

1.1 Introduksjon

Some of us are so obsessed with the past that we die of it. It is the attitude of the poet who never finds the lost heaven and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quite grasp. They might want to reconstruct something of the past to exorcise it. It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty....
Everything I do was inspired by my early life.¹

Slik åpner den fransk-amerikanske kunstneren Louise Bourgeois (1911-2010) sin personlige, illustrerte tekst «Child Abuse» i magasinet *Artforum*. Prosjektet ble publisert i 1982, i forbindelse med kunstnerens første retrospektive utstilling på Museum of Modern Art i New York.² I prosjektet presenterte Bourgeois for første gang egne traumatiske minner fra barndommen som motivasjonen bak sin kunstneriske produksjon. Teksten er presentert sammen med kunstnerens private familiebilder og fotografier av kunstverk fra den aktuelle utstillingen. Siden den gang, har historiene fra kunstnerens barndom blitt like kjent som kunstverkene. Livet og kunsten er møysommelig flettet sammen, og tilsynelatende umulig å skille fra hverandre.

Mot slutten av 1980-tallet innledet Bourgeois en serie arbeider som i dag står igjen som hennes mest sofistikerte og innovative kunstverk. *Cellene* er verken ren skulptur, installasjon eller arkitektur, men har i seg aspekter av alt på en og samme tid. Hver celle utgjør et værelse som skiller det innvendige fra det ytre. De er konstruerte rom, fylt av kunstnerens personlige gjenstander, *objets trouvés* og skulpturelle objekter. I enkelte verk gir en døråpning adgang inn i cellen, slik at betrakteren kan komme nær objektene Bourgeois har organisert og plassert der. I andre installasjoner kan betrakteren kun ta seg inn med blikket, og tvinges på denne måten til å forestille seg hvordan det er å være der inne, i det man fysisk holdes utenfor. Cellene er rom som lokker oss inn og holder oss utenfor på en gang. I dem tematiseres en rekke av kunstnerens ulike personlige følelser og minner, gjennom hennes fortellinger. Hver enkelt celle står alene, men inngår også som verk i en serie hvor hver enhet utfyller deler av en større, samlende fortelling. Både kritikere, kunsthistorikere og mer naive betraktere synes både å akseptere og omfavne den forklaringen Bourgeois aktivt fremsatte, og forståelseshorisonten hun dermed påla oss.

¹ Bourgeois, «Child Abuse», 43.

² Den retrospektive utstillingen *Louise Bourgeois*, kuratert av Deborah Wye, ble vist på Museum of Modern Art i New York mellom 6. november 1982 og 8. februar 1983. Utstillingen omfattet rundt 100 verk, produsert mellom 1940-tallet og 1982, og skulle presentere kunstnerens fokus på personlige temaer og demonstrere arbeidets individualistiske og intense karakter.

Bourgeois' fortelling dominerer tolkningene av kunsten hennes, og i litteraturen repeteres denne som forklaring på kunstens innhold. Biografiske og psykoanalytiske (men også semiotiske) tilnærminger søker kunnskap om kunstobjektet. Didi-Huberman kritiserer slike perspektiver for å lukke kunsten inn i hva som er leselig i verket. I *Confronting Images* beskrives middelalder-menneskets forhold til religion og den hellige testens aura slik:

Holy scripture was not for men of the period a *legible* object in our general understanding of the term. There were obliged—their faith required this—to mine the text, to open it up, to effect there an infinite arborescence of relations, association, and fantastic deployment wherein everything, notably things not in the «letter» of the text (its manifest meaning), could flourish. This is not called a «reading»—a term that suggests a process of narrowing down—but an *exegesis*—a word that signifies going beyond the manifest text, a word that signifies openness to all the winds of meaning.³

Et kunstverk er ikke bare objekt som skal leses, men en hendelse som kan åpnes i betrakterens møte med den, i følge Didi-Huberman. Verket oppstår for den som evner å nærme seg det med kunnskap og ikke-kunnskap på en gang, som både *vet* og *ser*. I riften mellom det som er struktur og hendelse tar verket form. Riften kan ikke representeres og er dermed der hvor representasjonen kollapser, slik at betrakteren opplever en følelse av ubehag og kontrolltap. Den er et brudd i det visuelle feltet, i illusjonen kunstverket produserer, som synliggjør betrakterens rolle som mottaker. I møte med riften fratas man en posisjon som allvitende subjekt, fordi den setter betrakteren i tilstedeværelsen av *noe* ukjent.⁴ Det er også her at den kreative skapende handlingen fra betrakterens side finner sted. Det vil si at den kreative prosessen skapes i denne rystelsen.

1.2 Formål og problemstilling

Hos Louise Bourgeois blander kunst og liv seg sammen på komplekse måter. Selv sa hun at det var det samme; at hun var sin egen kunst, og kunsten var henne. Hun gjorde ikke bare livet til tema for kunsten, men til en metode og et materiale. Dette vil jeg analysere i sammenheng med en performativ praksis som kunstneren anvendte, hvor betrakteren i møtet med kunsten tvinges inn i en rolle som medskaper av hennes autobiografiske fortelling. Jeg vil påstå at det som binder hennes oeuvre sammen, fremfor noe annet, er hvordan hun så radikalt utfordrer og problematiserer grensen mellom kunst og liv, og verk og kunstner, gjennom den vedvarende bruken av materialer, gjenstander og erfaringer fra sitt personlige liv i sin kunstpraksis. Resultatet er at det blir vanskelig, tilsynelatende umulig, å skille mellom verket og personen bak det.

³ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 22.

⁴ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 80.

Kunstnerens selvbiografiske strategi betrakter jeg som en estetisk gestus, som vi må bedømme på lik linje med andre kunstneriske virkemidler. Hovedformålet bak oppgaven er å diskutere forskjellige tilnærminger til et verk hvor det autobiografiske fremstår som en integrert del av verket. Roland Barthes skriver i *Death of the Author* (1967) at «Once the Author is gone, the claim to “decipher” a text becomes quite useless. To give an Author to a text is to impose upon that text a stop clause, to furnish it with a final signification, to close the writing.»⁵ I tilfeller der verket fremstilles som en fortelling hvor kunstneren gis det siste ordet, vil det forbli lukket, hevder Barthes. Oppgaven vil diskutere kunstnerens aktive selviscenesettelse slik den kommer frem i deler av hennes offentlige publikasjoner og uttalelser. Formålet er å åpne kunstverket igjen, gjennom å betrakte de biografiske referansene som estetiske gestikuleringer. På bakgrunn av prosjektets tematikk, søker jeg å besvare følgende spørsmål: *Hvordan utfolder forholdet mellom performativitet og selvframstilling seg i Cell VIII?*

1.3 Undersøkellesmaterialet

Mitt prosjekt tar utgangspunkt i Louise Bourgeois' *Cell VIII* (1998) (ill. 1). Kunstverket har vært i Sparebankstiftelsens eie siden 2012 og deponert i Nasjonalmuseet i Oslo. I cellen benytter Bourgeois seg av flere former og materialer som går igjen i hennes kunstnerskap. Dette åpner videre for en undersøkelse av hennes autobiografiske fortelling som formene blir stående som tegn på, i den semiotiske betydningen. Jeg tar utgangspunkt i tekstsamlingen *Destruction of the Father/Reconstruction of the father: Writings and Interviews 1923-1997* hvor jeg henviser til kunstnerens egne uttalelser. I de to skripto-visuelle publikasjonene «Child Abuse» og *Album* (1994) har kunstneren formulert sin personlige og selviscenesettende fortelling, som også refereres til som hennes narrativ. Dette narrative har i ettertid blitt gjentatt av kritikere og kunsthistorikere som forklaring på hennes kunst. Jeg diskuterer på hvilken måte disse selviscenesettende, biografiske fragmentene kan analyseres som kunstneriske konstruksjoner, som blir en del av betrakterens møte med kunsten.

1.4 Teoretisk utgangspunkt

I besvarelsen av oppgavens problemstilling, vil det epistemologiske utgangspunktet for prosjektet være en hermeneutisk og fenomenologisk tilnærming. Jeg benytter meg av Georges

⁵ Barthes, "Death of the Author", 147.

Didi-Hubermans teori slik den formuleres i *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (2005) og *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz* (2003). Sentrale begreper er: å vite og å se, kunnskap og ikke-kunnskap, det visuelle, det synlige, sløret og riften.

I besvarelsen av spørsmål knyttet til forholdet mellom verk og betrakter, samt påstanden om at Bourgeois i sin kunst iscenesetter og utøver sin personlige fortelling, vil jeg ta utgangspunkt i Jon Helt Haarders litteraturvitenskapelige begrep om *performativ biografisme* slik det fremgår i *Performativ Biografisme: En Hovedstrømning i den senmodernes skandinaviske litteratur* (2014). Haarder tilbyr gjennom sitt begrep et analyseverktøy som undersøker betrakterens rolle i verket, og videre anser kunstnerens biografiske intensjon som noe som ligger i verket – og ikke som noe som tilhører kunstneren. Med en kunstner som arbeider sitt eget liv inn i kunsten og iscenesetter sine erfaringer i cellene, slik som forfattere skriver seg selv inn i sine romaner, virker det naturlig å oppsøke et teoretisk grunnlag fra litteraturvitenskapen hvor denne teorien er tydeligst og tidligst formulert. Forankringen av verkets innhold i kunstnerens personlige minner, trekker inn spørsmål knyttet til autenticitet og troverdighet. Haarder anvender autenticitetsbegrepet slik det er formulert av Jørgen Dehs i *Det Autentiske*.

Tesen jeg fremsetter, er at Bourgeois autobiografiske narrativ er å anse som en del av kunstverket gjennom det Georges Didi-Huberman definerer som *det visuelle*. Mer spesifikt tar det form som en performativ språkhandling, forstått ut i fra Haarders begrep om performativ biografisme. Ut i fra disse begrepene, kan betrakteren nærme seg en kunnskap om cellen. Denne kunnskapen leder frem til en synliggjøring av den ikke-kunnskap som presenteres i verket, og av hvordan betrakteren kan gå frem dialektisk for å åpne verket i riften mellom kunnskap/ikke-kunnskap. Riften er ikke noe kunstneren kan planlegge, den tilhører verket og er der hvor verket oppstår. Gjennom diskusjonen av *Cell VIII* og de illustrerte tekstene «Child Abuse» og *Album* som innspill i relasjon til analysen, nærmer jeg meg verket slik det fremtrer for meg og kunstnerens liv slik det oppstår gjennom skapelsen av verket.

1.5 Oppgavens oppbygning

I kapittel 2, «Teoretisk rammeverk og begrepsapparat», vil jeg først redegjøre for Georges Didi-Hubermans teori. Hans formål er å formulere et alternativ til tradisjonelle, kunsthistoriske tolkningsrammer som han hevder lukker kunsten inn i det han definerer som det leselige i verket. I følge Didi-Huberman er ikke kunstverket et objekt som skal leses, men

en hendelse som åpnes i betrakterens møte med det. Verket oppstår i dialektikken mellom kunnskap og ikke-kunnskap, som det å både vite og se. Således dreier det seg om et på en gang hermeneutisk, tolkende blikk og et fenomenologisk, sansende blikk. I tilnærmingen legger jeg vekt på begrepene «det synlige», «det visuelle», «sløret» og «riften». I andre del av kapitlet presenteres den danske litteraturviteren Jon Helt Haarders begrep «performativ biografisme». Jeg redegjør for begrepene «terskelestetikk», «terskelsituasjon», «feedback-kretsløp», «autoresepsjon» og «autentisitet».

Oppgavens tredje kapittel, «Et alternativ til biografisk kunnskap om kunsten til Louise Bourgeois», formulerer en overordnet presentasjon av kunstneren. Deretter presenteres kunstnerens fortelling om livet og kunsten slik den fremgår i de to illustrerte-publikasjonene «Child Abuse» og *Album*. Avslutningsvis diskuteres begge i lys av begrepet performativ biografisme. «To tilnærminger til *Cell VIII*», kapittel 4, består av tre deler. Først en verksbeskrivelse formulert gjennom mitt eget møte med cellen, hvor jeg forsøker å se med et ikke-vitende blikk. Deretter følger Bourgeois egne uttalelser knyttet til kunsten. Til slutt retter jeg blikket tilbake på verket, for å se hva som trer frem i lys av kunnskapen om de tegn og fortellinger som er implisitt i cellen og mitt eget møte med verket.

Oppgavens siste kapittel «Kunnskap og ikke-kunnskap om cellen», er en diskusjon omkring kunnskap og ikke-kunnskap i kunstverket. Jeg nærmer meg den flytende visualiteten og diskuterer sløret som produseres i betrakterens møte med verket. Tidligere biografiske og psykoanalytiske tolkninger trekkes inn, samt Mieke Bals kritikk av disse. Jeg fokuserer her på forholdet mellom de biografiske referansene og Didi-Hubermans begrep om riften.

1.6 Avgrensning og tidligere forskning

Det eksisterer allerede omfattende forskningslitteratur om kunstnerskapet til Louise Bourgeois. Som nevnt, er denne dominert av biografiske og psykoanalytiske tilnærminger, som omfavner forståelseshorizonten kunstneren selv gang på gang fremmet og gjentok i offentlige uttalelser. Materialet som undersøkes er således ikke nytt. I utgivelser som *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells* (2011) og *Louise Bourgeois: Structures of Existence: The Cells* (2011) gjør slike tradisjonelle, kunsthistoriske perspektiver seg gjeldene. Det samme er tilfellet med *Louise Bourgeois* (1997) av Marie-Laure Bernadac. En tekst er tidligere skrevet om *Cell VIII*, av kurator Randi Godø for Nasjonalmuseet. Disse diskuteres i oppgavens siste kapittel. I forhold til kunstnerens intensjon og uttalelser knyttet til kunsten, forholder jeg meg til tekstene og intervjuene som er samlet i *Destruction of the Father, Reconstruction of the*

Father: Writings and interviews 1923-1997(1998). Imidlertid gjør jeg oppmerksom på at de tekstene som i tekstsamlingen er omtalt som «tidligere upubliserte» er sett bort i fra i denne oppgaven.

Den nyeste publikasjonen om Bourgeois, er utstillingskatalogen *To Unravel a Torment* (2018) publisert i forbindelse med utstillingen ved samme navn på Glenstone i Maryland, USA. Katalogen omfatter verk fra utstillingen, essay av henholdvis Brioni Fer og Philip Larratt-Smith og et utvalg tidligere upubliserte sider fra kunstnerens dagbøker. Fer trekker linjer til det ubevisste og drømmetydning slik vi kjenner det fra Sigmund Freud i «A History of the Night». Det psykoanalytiske perspektivet forsetter i Larratt-Smiths «A Note of the Diaries of Louise Bourgeois», en introduksjon til dagboksidenene.⁶ Disse psykoanalytiske tilnærmingene blir i likhet med de biografiske som er nevnt over, diskutert i kapittel 5.

Mieke Bals arbeid med cellen *Spider* (1997) har vært viktig for tilgangen til Bourgeois kunstnerskap. I *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing* (2001) og artikkelen “Autotopography: Louise Bourgeois as Builder” (2002) foretar Bal en nærlesning av cellen ut i fra et semiotisk perspektiv. Hun lar betrakterens møte med verket være utgangspunkt for sin tolkning. Ifølge Bal er *Spider* et teoretisk objekt: et kunstverk som gjennom sitt spesifikke kunstneriske og visuelle uttrykk evner å artikulere tanker og teorier om kunst generelt.

Av andre kunstnere som arbeider med selvpresentasjon og en kunstnerskikkelse som opphever grensene mellom kunstner og verk, og liv og kunst, er Sophie Calle og Tracey Emin verdt å trekke frem. Rune Gades undersøkelse av Tracey Emin i «'I Want to Feel Real – Værk, Liv, Biografi og Selvbiografi hos Tracey Emin» i *I Kønnet i Kunsten i Kroppen* (2005) har vært viktig for arbeidet med denne oppgaven, og kommenteres i forbindelse med Haarders begrepsapparat i kapittel 2. Christine Macel skriver i «The Author Issue in the Work of Sophie Call. *Unfinished*» at det tidligere er fremsatt en påstand om at Sophie Calls skriftlige arbeid kan omtales som autofiksjon fordi fortellerstemmens navn er det samme som kunstnerens. Imidlertid, skriver Macel, er det mer riktig å snakke om selvbiografi i og med at Calle selv gir tydelig uttrykk for at hun er både forfatter, forteller og karakter i sine verk og

⁶ Larratt-Smith har tidligere vært ansvarlig for utgivelsene *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed, Volume I* og *Volume II: Psychoanalytic Writings* (2012) hvorav første bind består av en samling psykoanalytiske og kunsthistoriske essay om Bourgeois' kunstnerskap og andre bind omfatter rundt åtti personlige notatboksider fra kunstneren.

insisterer på det faktuelle ved dem.⁷ Begrepet autofiksjon diskuteres også i oppgavens andre kapittel, men kunstnerskapet til Calle trekkes ikke videre inn i denne oppgaven.

⁷ Macel, «The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*», 21.

2. Teoretisk rammeverk og begrepsapparat

2.1 Didi-Huberman og bildets «double bind»

I min tilnærming til møtet mellom verk og betrakter, tar jeg utgangspunkt i den franske filosofen og kunsthistorikeren Georges Didi-Hubermans epistemologiske teori slik den er formulert i *Confronting Images: Questioning The Ends of a Certain History of Art* (2005) og *Images in Spite of All: Four Images from Auschwitz* (2003). Didi-Hubermans tilnærming er både hermeneutisk og fenomenologisk, med et formål om å etablere et alternativ til tradisjonelle kunsthistoriske tolkningsmodeller som følger i Erwin Panofskys ikonografiske fotspor. Det han vil til livs er det han omtaler som kunsthistoriens «tone of certainty».⁸ Didi-Huberman kritiserer forutsetningen at kunstverk er objekter hvor alt er synlig, og at målet er å forstå disse objektene for å få kunnskap om dem. Med dette mener han at en kunshistorisk diskurs med kunnskap som omdreiningspunkt forutsetter at alle bilder kan oversettes til konsepter, og omvendt. Kritikken baserer seg på hans observasjon av at å betrakte et kunstverk, med en ikonologisk tilnærming, handler om å vite noe om det som er *synlig* i verket og følgelig hvordan det synlige skal *leses*. Det vil si at det som er synlig kan tydes eller oversettes i overensstemmelse med semiologi som antar at alt er tegn. Han omtaler det som en positivistisk myte om at alt i bilder kan oversettes til språk, og påpeker at man ikke oppnår stort annet enn å lukke det synlige inn i det leselige, og videre det leselige inn i ideen om sikker kunnskap.⁹ En slik holdning medfører at kunstens element av usikkerhet skyves til side.

Grunnlaget for å problematisere den positivistiske holdningen til kunnskap i kunsthistorien, finner Didi-Huberman i det freudianske feltet. I sitt arbeid gjenåpnet Freud spørsmålet om subjektet slik at det ikke lenger ble tenkt som en lukket enhet, men som splittet i det bevisste og underbevisste. På samme måte som at Freud splittet subjektet, argumenterer Didi-Huberman for at spørsmålet om kunnskap bør være splittet, og åpent. Han er tydelig på at denne vending mot Freuds arbeid kun handler om et kritisk paradigme, og ikke et klinisk ett. Dette kritiske paradigmet muliggjør, ifølge

⁸ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 2.

⁹ *Ibid.*, 3.

ham, en revurdering av statusen til kunstverket som et *kunnskapsobjektet* og en bevisstgjøring omkring hva som går tapt til fordel for å oppnå sikker kunnskap.¹⁰

Such are the stakes: to know, but also to think not-knowledge when it unravels the nets of knowledge. To proceed dialectically. Beyond knowledge itself, to commit ourselves to the paradoxical ordeal not to *know* (which amounts precisely to denying it), but to *think* the element of not-knowledge that dazzles us whenever we pose our gaze to an art image.¹¹

Didi-Huberman skiller mellom kunnskap; det vi kan vite om kunstverket, og ikke-kunnskap; elementer vi ikke kan ha kunnskap om. Å vite, men også å tenke ikke-kunnskap når det rakner kunnskapens nett. Å gå frem dialektisk. Hva innebærer en slik tilnærming? Å betrakte et kunstverk med ikke-viten innebærer nettopp å utsette det man vet slik at det ikke påvirker det sansende blikket. Om vi skal få et inntrykk av hele kunstverket, må vi også la dets side av ikke-viten gjøre seg kjent for oss. Det betyr å nekte for kunnskap man har (en kort stund), for å dvele ved verket. Utsettelsen, en forlengelse av et øyeblikk, er nødvendig for å unngå å tenke en avgrensning eller lukking av innholdet. I følge Didi-Huberman kan betrakteren på en slik måte erfare en grunnleggende og sentral *rift* i kunstverket; der hvor det vi tenker som selvsagt, bryter sammen. Heller enn å lukke kunstverket i spesifikk, endelig kunnskap, bør vi godta en usikkerhet i den kunsthistoriske disiplinen dersom det lar oss bevege oss mellom kunnskap og ikke-kunnskap slik at spørsmålet om verket kan forbli åpent.¹²

For Didi-Huberman er ikke historikeren noe mer eller mindre enn en som dikter og *former*. Han eller hun er en forfatter som utformer fortellingen om den fortiden som blir presentert gjennom teksten. Når vi har med kunst å gjøre, står vi ikke lenger overfor et objekt som lar seg omskrive og oversette, men noe som er nærmest flytende – «a cloud that changes shape constantly as it passes overhead».¹³ Kunstverket er en event – en hendelse som finner sted i møte med en betrakter. Vi kan ikke hevde at et kunstverk er konstant, fordi det å betrakte er en bevegelig prosess.¹⁴ Ut i fra Didi-Huberman vil inntrykket av et kunstverk forandre seg for hver nye betrakter, samtidig som det også vil opptre forskjellig fra møte til møte med den samme betrakteren.

«Often, when we pose our gaze to an art image, we have a forthright sensation of paradox».¹⁵ Ofte, når vi plasserer blikket vårt på et kunstbilde, får vi en øyeblikkelig fornemmelse av et paradoks. Paradokset det dreier seg om, er den sanselige erfaringen

¹⁰ Didi-Huberman, *Confronting Images* 6.

¹¹ *Ibid.*, 7.

¹² *Ibid.*, 8.

¹³ *Ibid.*, 2.

¹⁴ *Ibid.*, 3.

¹⁵ *Ibid.*, 1.

man får idet man innser at bildet både når blikket umiddelbart, og samtidig har tatt en omvei for gjøre seg forstått. Didi-Huberman skriver at det som i utgangspunktet fremstod som klart og tydelig har gått igjennom en formidling, en bruk av ord, før det gjør seg kjent for betrakteren.¹⁶ I *Images in Spite of All* vender han tilbake til denne dobbelbindingen mellom det enkle og det komplekse, når han skriver:

We are constricted in a double bind, of simplicity and complexity: the simplicity of a *monad* [...] immediately, as a whole from which we could remove no element, no matter how minimal; the complexity of a *montage* – the tearing antithesis, in the same, unique experience, of two shots brought into contrast by everything in them.¹⁷

Kunstens selvmotsigende karakter, består i at det setter betrakteren i en situasjon som preges av en sammenfletting av kunnskap og ikke-kunnskap, universalitet og singularitet, *montage* og *monade*. Det er både helt enkelt og komplekst på samme tid. Alt finnes på en og samme overflate, samtidig som verket har et betydningsinnhold som til å begynne med er lukket for betrakteren. I verket er ingenting skjult, alt er helt enkelt presentert.¹⁸ Som et eksempel henviser han til middelalder-menneskets forhold til religion og den hellige testens aura på denne måten:

Holy scripture was not for men of the period a *legible* object in our general understanding of the term. There were obliged—their faith required this—to mine the text, to open it up, to effect there an infinite arborescence of relations, association, and fantastic deployment wherein everything, notably things not in the «letter» of the text (its manifest meaning), could flourish. This is not called a «reading»—a term that suggests a process of narrowing down—but an *exegesis*—a word that signifies going beyond the manifest text, a word that signifies an openness to all the winds of meaning.¹⁹

For å vite noe om verket er ikke målet å lese det, men å åpne det opp. Betrakteren bør ta innover seg effekten av et endeløst nett av assosiasjoner og forgreininger slik at verket kan utfolde seg. Det handler ikke om å snevre inn, men om en *eksegese* – et ord som skal symbolisere det å gå forbi det manifesterte, hvor man er åpen for alle betydningslag som presenterer seg. Heller enn å tenke på kunsthistorieskriving som enten/eller, må vi tenke både/og; både kunnskap og ikke-kunnskap.

Erfaringen betrakteren får i møte med et kunstverk, kan forstås som at den gjennomgår en utvikling i flere etapper. I praksis foregår disse simultant, og lar seg ikke skille fra hverandre. For klarhetens skyld er det imidlertid nyttig å tenke seg dem gradvis. Til og begynne med plasserer betrakteren blikket på verket. I første omgang er dette et naivt, sansende blikk som ikke tolker eller gjenkjenner synlige elementer. Det dreier seg om *presentasjon*, hvor verket umiddelbart skapes gjennom betrakteren. Det

¹⁶ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 1.

¹⁷ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 30.

¹⁸ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 17.

¹⁹ *Ibid.*, 22.

ikke-vitende blikket holder avstand, slik at man kan la seg selv blir grepet av (la oss si) bildet. Her er det snakk om en slags utsatt oppmerksomhet som avstår fra å skape klarhet, slik at tolkningen får tid til å fordele seg selv i flere dimensjoner; mellom det forståtte synlige og den prøvelsen det er å avstå fra den samme forståelsen. Etter et øyeblikk (så kort at dette skjer automatisk) ser betrakteren med et kunnskapsrikt blikk, og begynner å lese innholdet. Dette innebærer nysgjerrighet og en vilje til kunnskap. Det er med dette at verket gjør seg synlig, fordi det har evnet å frembringe eller oversette ulike temaer, allegorier og konsepter for betrakteren. Det vil si at det tilbyr sine synlige elementer som tegn, hvilket gjør innholdet leselig. I denne sammenhengen anvender Didi-Huberman begrepet om tegn slik det er forstått av Alberti: som hva som helst som eksisterer på en overflate slik at det er synlig for øyet.²⁰ Det formidler sine enheter av viten, som betrakteren må ha kunnskap om for å kunne åpne. «No longer the permanence of crystal but the chronology of a story.»²¹

Etter at tegnene er åpnet og lest, vil betrakterens interesse for detaljer igjen minske. Fortellingen er over, og han eller hun vil returnere til blikket igjen, med nye øyne knyttet til både viten og sansning. Med dette kan vi si at prosessen er preget av en dialektikk, hvor man må ha både et fenomenologisk, sansende blikk og et tolkende blikk. Å betrakte er en oppsøkende handling, samtidig som man må være oppmerksom på at noe også kommer til betrakteren fra kunstverket. Slik gjøres betrakteren også til en mottaker og en aktør i skapelsen av verket.²²

2.1.1 Det synlige og det visuelle

I sin teori utvikler Didi-Huberman begrepene *det synlige* og *det visuelle*. Begrepet *det visuelle* skal skille *det synlige*, det vil si elementer av representasjon i ordets klassiske betydning, fra det usynlige. Det visuelle overskrider det synlige, som et symptom på det ikke-synlige, og begynner å transformere det figurerte i verket. Det når frem til betrakteren, uten at det kan forstås gjennom en kunnskap om objekter. Således kan vi si at det synlige er det som manifesterer seg, mens det visuelle betegner et uregelmessig

²⁰ Didi-Huberman henviser i *Confronting Images*, 11, til «I call a sign (*segno*) anything which exists on a surface so that it is visible to the eye. No one will deny that things which are not visible do not concern the painter, for he strives to represent only the things that are seen (*fingiero quello se vede*).» Leon Battista Alberti, *De picture* [on painting] 1:2, trans. Cecil Grayson, intro. Martin Kemp (1435; London and New York: Penguin Books, 1972), 37].

²¹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 13.

²² *Ibid.*, 9.

nett av hendelses-symptomer som når det synlige som glimt eller stråler av *noe*.²³ Ordet *symptom* betegner det visuelle kraft;

Symptom speaks to us of the infernal scansion, the *anadyomene* movement of the visual in the visible and of presence in representation. It speaks to us of the insistence and return of the singular in the regular, it speaks to us of the fabric that rends itself, of the rupture of equilibrium that soon will break itself again. And what it tells us is intranslatable but interpretable, and interprets itself endlessly. It places us before its usual power as before the emergence of the very process of figurability. It teaches us in this sense—in the brief space of a symptom, then—what figuring is, bearing within itself its own theoretical force. But this is a theory that is active, made flesh, so to speak, a theory whose power happens, paradoxically, when the unity of forms, their ideal synthesis, breaks apart, and this breaking apart gushes a metrial's strangeness.²⁴

Betegnelsen viser til bildets splittede karakter, og at det visuelle rommer forgreininger av assosiasjoner eller motstridende meninger.²⁵ Disse konstellasjonene må vi akseptere at vi aldri vil få tak i helheten av, da de stadig konsentrerer, flytter og forvandler det synliges visualitet. De vil aldri lukke seg og aldri bli helt avsluttet. Tesen har alltid i seg antitesen, og den ene kan ikke eksistere uten den andre. Det vil si at den ene ikke kan forstås, uten å også fremkalle sin motsetning. På samme måte som en drøm, innebærer symptomet noe ubevisst eller en underside. Det forteller oss noe om hvordan fakta og fiksjon ikke lar seg skille fra hverandre. I drømmer finnes verken tid eller logikk, og deres mål er ikke å gjøre seg forstått. På samme måte hevder Didi-Huberman at dette er bildets natur – å bli sett, ja, men ikke følgelig å bli forstått eller å være synlig.²⁶

Didi-Huberman skriver at det visuelle kjennetegnes av en både paradoksal og ugjendrivelig karakter; dets kraft virker på betrakteren til og med før blikket kan gjenkjenne noe. Det er ikke håndgripelig og lar seg ikke fange i en positivistisk definisjon. Allikevel er det ikke usynlig, fordi det treffer blikket og således er materielt. Det visuelle rett og slett bare er der; presentert, før en er i stand til å sortere og skille ting fra hverandre. Som betrakter vet man slik mer enn hva man kan *se*, fordi det visuelle likefullt er sanselig og åpner for forskjellige betydningslag. Det er mer en hendelse enn en malt gjenstand, men allikevel en essensiell og massiv komponent av verkets billedlige presentasjon.²⁷

Det paradoksale ved det visuelle forklares gjennom begrepet *virtuelt*. Slik som det visuelle vises det virtuelle heller ikke i det synlige, men opptrer som et fenomen av *noe* som ikke fremstår klart og tydelig. Det oppstår idet betrakterens blikk møter verket

²³ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 31.

²⁴ *Ibid.*, 162.

²⁵ *Ibid.*, 18.

²⁶ *Ibid.*, 159.

²⁷ *Ibid.*, 17-18.

og setter innholdet i bevegelse. Det er ikke et formulert tegn, det er ikke leselig, men allikevel byr det seg selv frem; en fremtreden av *noe* som setter betrakteren i tilstedeværelsen av en ukjent materialitet. Ukjent, fordi vi ikke har kunnskap om hva denne materialiteten er. Det eneste som er der, i det visuelle, er kvaliteten av noe konkret, uleselig og presentert. Det virtuelle forteller slik noe om hvordan det visuelle makt løsner betrakterens grep om de 'normale' forholdene til synlig kunnskap. Med normale forhold menes her vanene man har tillagt seg som betrakter, og at man i møte med det visuelle opplever å se eller sanse noe som man ikke umiddelbart gjenkjenner.

På bakgrunn av dette, mener Didi-Huberman at man som betrakter må innfinne seg med frykten for å si noe som ikke er etterprøvbart. Å skrive om kunst betyr å bruke forestillingsevnen og risikere usikkerhet.²⁸ I sin kritikk fremmer han en påstand om at kunsthistorikere altfor ofte lider under det synliges tyranni. Det synlige blir en skjerm, i alle ordets betydninger, av kunnskap produsert og foreslått om kunstverk i dag. Den som skriver, vil gjerne *avsløre* kunstverket, fortelle dets hemmeligheter og komme frem til et endelig svar som om det dreier seg om en medisinsk diagnose eller et matematisk problem. Slik blir man fanget i sin egen situasjon, begrenset og holdt tilbake av at kun absolutte sannheter skal formidles.²⁹ Didi-Hubermans kunsthistorie forutsetter at man finner et felles punkt mellom to tilsynelatende urelaterte synspunkter; mellom det som dreier seg om struktur og det som dreier seg om hendelse. Med andre ord, leter man etter en åpning laget i strukturen – riften.³⁰

2.1.2 Slør og rift

I forlengelse av det synlige og det visuelle, er *slør* og *rift* viktige begreper for å diskutere hvordan vi betrakter og bedre kan forstå de sansemessige erfaringene som oppstår i møte med et kunstverk. I *Images In Spite Of All*, skriver Didi-Huberman at bilder er «neither pure illusion, nor all of the truth, but a dialectic stirring together *the veil with its rip*».³¹ Bilder er verken ren illusjon eller hele sannheten, men en dialektisk sammenrøring av sløret med riften. Sløret er den delen «where nobody really looks».³² Med konnotasjoner til fantasi og illusjon, gir sløret betrakteren inntrykk av en helhet

²⁸ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 20.

²⁹ *Ibid.*, 49.

³⁰ *Ibid.*, 30.

³¹ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 79-80.

³² *Ibid.*, 81.

både i den som ser og det som blir sett på. Slik tidligere beskrevet, fungerer det som en slags skjerm. Sløret opprettholder en følelse av beherskelse ovenfor bildet, hvor opplevelsen av kontroll gjør det behagelig å se – selv om det vi ser på kanskje egentlig er alt annet enn behagelig. Det normaliserer og ufarliggjør innholdet, og bedøver i så måte betrakteren. Sløret holder verket lukket, og kan gjøre at betrakteren overser, eller rett og slett blindes for, verket som hendelse.³³

Det Didi-Huberman omtaler som *rend*, *rip* eller *image-déchirure*, og som her betegnes som rift, står i kontrast til sløret. Der sløret gir et feilaktig inntrykk av beherskelse og helhet, er riften unntaket i denne helheten. Den representerer ett brudd i det visuelle feltet, hvor «a fragment of the real escapes».³⁴ I riften kollapser representasjonen, og illusjonen av helhet brytes slik at betrakteren får en opplevelse av ubehag. Ubegrepet kommer av at riften er et sted hvor «everybody suddenly feels looked at».³⁵ Noe unnslipper fra verket, og treffer den som ser slik at følelsen av kontroll forsvinner. I denne rystelsen er ikke betrakteren lenger et all-vitende subjekt, men likevel et medskapende subjekt som deltar i en kreativ, skapende handling. Ovenfor riften, blir betrakterens dobbeltrolle som mottaker tydelig. Om vi forsøker å betrakte verkenes unntak, heller enn regelen, vil nye ting tre frem for oss. Kraften ligger her i evnen til å forstyrre tradisjonelle måter å tenke både representasjon og betraktning på, slik at verket åpner seg på nye måter. Vi inntar kunstverket, men må samtidig være bevisst på hvordan det også inntar oss. Med riften splittes forestillingen om bildet, men også forestillingen om logikk.

2.2 Jon Helt Haarder: Performativ Biografisme

I tilnærmingen til oppgavens spørsmål om performativitet og påstanden om at Bourgeois i sin kunst foretar en iscenesettelse av fortellingen om seg selv, vil jeg hovedsakelig ta utgangspunkt i Jon Helt Haarders litteraturvitenskapelige teori om *performativ biografisme*. I analysen av verket, foreslår jeg Haarders arbeid som relevant for å åpne opp nye enheter av kunnskap i kunstnerskapet til Louise Bourgeois. Begrepet står i forbindelse med en annen nydannelse; autofiksjon, men ingen av disse er å anse som sjangre i seg selv. Både autofiksjon og performativ biografisme betegner en

³³ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 81

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

krysning mellom tradisjonelt uforenelige områder. Til å begynne med, er det nødvendig med en forståelse av autofiksjon, for deretter å kunne sette Haarders 'performativ biografisme' i forhold til dette. Det vil ikke være av interesse *hva* som er biografisk, men heller *hvordan* noe er biografisk og hvordan vi kan forstå og tilnærme oss et verk med biografisk innhold – og hvilke type erfaringer det åpner for.

2.2.1 Autofiksjon

Den franske forfatteren Serge Doubrovsky brukte begrepet *autofiksjon* for første gang allerede i 1977.³⁶ Tidligere hadde man i litteraturen et absolutt skille mellom roman og selvbiografi. I selvbiografien så man et sammenfall mellom forfatter, forteller og hovedperson. Det ble etablert en kontrakt mellom leser og forfatter, hvor leseren kunne forvente at det som ble fortalt var sant, og at dersom det inngikk oppdiktete elementer ville disse være løgn. På samme måte kunne man inngå en fiksjonskontrakt i romaner, hvor alt skrevet i romanen ble forstått som oppdiktet. Det særegne ved autofiksjonelle arbeider er dermed kombinasjonen av en fiksjonskontrakt med navnesammenfallet vi kjenner fra selvbiografien. Det tas utgangspunkt i at fortellingen har fiktive innslag, men at disse ikke nødvendigvis er rent oppspinn. Isteden begrunnes det oppdiktete gjerne i det psykoanalytiske; som en måte å fremstille selvets faktiske funksjonsmodus på.³⁷ Til tross for at det kan inngå fiktive elementer eller innslag i verket, er det ikke alltid mulig eller nødvendig å skille mellom hva som er virkelig og hva som er fiktivt.

Autofiksjon kan forekomme på tre ulike måter; enten som fri selvbiografisk konstruksjon, som dobbelkontrakt eller som selvfortelling.³⁸ Et gjennomgående tema i verk hvor det foregår en blanding mellom biografi og fiksjon, er at det oppstår spørsmål om identitet som essens eller konstruksjon; er identitet noe vi gjør, eller noe vi har og er?³⁹ I autofiksjon som fri selvbiografisk konstruksjon er det ikke mulig å skille mellom hva som refererer til forfatterens eget liv og hva som er fri konstruksjon. Det har heller ikke noen hensikt å forsøke, fordi dette ikke vil endre på forståelsen av verket. Fortelleren står her fritt til å sette seg selv som hovedperson i ulike begivenheter som kanskje aldri har funnet sted. Det er ingen grenser mellom dokumenter og fortelling, og

³⁶ I sin roman *Fils* (1977) tok Doubrovsky for første gang i bruk begrepet *autofiksjon*.

³⁷ Haarder, *Performativ Biografisme*, 119.

³⁸ Behrendt og Bunch, *Selvfortalt*, 14.

³⁹ Haarder, *Performativ Biografisme*, 8.

dermed ubegrenset med muligheter for å dra inn fortellerposisjonen, den empiriske forfatteren, og alt annet av indre og ytre omstendigheter og henvisninger.⁴⁰

Autofiksjon som dobbeltkontrakt behandles av Poul Behrendt i *Dobbeltkontrakten* (2006). I en dobbeltkontrakt vil det, slik som ved autofiksjon som fri selvbiografisk konstruksjon, forekomme innslag av fiktive elementer. Derimot blir det i dette tilfellet viktig å skille mellom det faktuelle og det fritt konstruerte. Behrendts utgangspunkt er den tradisjonelle etableringen av enten en virkelighetskontrakt eller en fiksjonskontrakt mellom leser og forfatter i et litterært verk. Hans påstand er at det i senere tid har skjedd et skifte i det litterære feltet, som omhandler forfatterens bruk av selvbiografi i litteraturen, hvor både fiksjonskontrakten og virkelighetskontrakten tas i bruk i samme tekst.⁴¹ Selve begrepet om dobbeltkontrakten innebærer dermed at skillet mellom de to kontraktene viskes ut, og forutsetter at både forfatter og leser splittes i to. Forfatteren vil ved utgivelsen av sin tekst splittes i en empirisk og en implisitt forfatter, mens leseren skilles tilsvarende i en empirisk og en forutsatt leser. Dette er forstått slik at *implisitt* og *forutsatt* er størrelser i verket, mens *empirisk* er utenfor verket.⁴² Begrepet betegner ikke tilstedeværelsen av to samtidige kontrakter, men en forsinket forandring fra den ene til den andre kontrakten med et leserbedrag som omdreiningspunkt.⁴³ I dobbeltkontrakten inngås det først én kontrakt mellom forfatter og leser, før det på et senere tidspunkt vil inngås den motsatte kontrakten i det samme verket. Denne tidsforskyvningen og endringen i leserkontrakt er viktig fordi det i dobbeltkontrakten dreier seg om en kalkulert løgn som innebærer at leseren først får ett inntrykk, for deretter å oppleve at man har blitt ført bak lyset og må revurdere det man trodde var enten helt sant eller oppdiktet.⁴⁴ Dobbeltkontrakten omfatter således alltid et spill på tvers av skillet mellom empirisk og implisitt forfatter.

Den tredje muligheten for autofiksjon er som nevnt selvfortellingen, også kalt autonarrasjon. Denne formen refererer til et levd liv, uten at det nødvendigvis er snakk om fiksjonelle innslag. De autofiksjonelle innslagene i selvfortellingen er laget på en slik måte at man overtar en fortellermåte som vanligvis tilhører romanen. Forfatteren forteller om seg selv i første person på samme måte som man ville gjort med fiktive karakterer i tredje person. Altså anvender man en konvensjonell fiksjonsteknikk i

⁴⁰ Behrendt og Bunch, *Selvfortalt*, 15.

⁴¹ Behrendt, *Dobbeltkontrakten*, 20.

⁴² *Ibid.*, 26.

⁴³ Haarder, *Performativ biografisme*, 120.

⁴⁴ Behrendt og Bunch, *Selvfortalt*, 16-17.

skildringen av noe virkelig. Dette gjøres for eksempel ved å direkte eller indirekte sitere hva man tenkte i fortiden, eller å gjenfortelle hendelser eller samtaler som ligger langt tilbake i tid. Selvfortellingen innebærer at forfatteren utgir seg for å være seg selv, samtidig som han eller hun ser på seg selv som en nesten fiktiv karakter, til tross for at virkelighetsgrunlaget er reelt.⁴⁵

2.2.2 Autofiksjon versus performativ biografisme

En markant bruk av biografiske referanser, slik det forekommer i autofiksjon som selvfortelling, kan også plasseres innen den strømmingen Haarder har gitt betegnelsen *performativ biografisme*. Haarder vektlegger hvordan biografiske påstander er både konstaterende og performative. De har en effekt på virkeligheten; på leseren, eller de personer som forøvrig inngår i verket, direkte eller indirekte, og på forfatterens eget liv. Typisk for performativ biografisme, er at forfatteren er bevisst på denne performative effekten, og gjennom verket forsøker å fremkalle den.⁴⁶

Haarder er bevisst på begrepets plassering i forhold til autofiksjon, og peker på at både autofiksjon og dobbeltkontrakt er gode begreper i forbindelse med *enkelte* verk. Imidlertid kan de være problematiske å anvende i en større teoretisk eller historisk sammenheng. Haarder presenterer følgende fire argumenter for å underbygge sitt synspunkt. For det første er det en rekke verk som vil virke malplassert i en fiksjonskategori. Det som fremstilles er ikke nødvendigvis noe oppfunnet, men heller ikke en gjengivelse av en fullstendig, objektiv livshistorie. Det kan dreie seg om et utvalg begivenheter og personer. For det andre, tillegger man biografiske fremstillinger en merkelig verdi ved å gjøre selvframstillingen til omdreiningspunktet. Det er snakk om kryssfelt mellom fiksjon og fakta, hvor begge disse anvendes som retoriske resurser. Slik fiktive elementer kan inngå i virkelighetskommunikasjon, kan fakta anvendes i en estetisk kommunikasjon.⁴⁷ For det tredje, står særlig begrepet om dobbeltkontrakten potensielt i fare for å låse analysen fast i en konstaterende logikk. Hvis det viktige blir hvorvidt verket rommer en beskrivelse av faktiske forhold eller oppdiktete begivenheter, handler det mer om hva som er sant/usant enn selve verket som estetisk

⁴⁵ Behrendt og Bunch, *Selvfortalt*, 17-19.

⁴⁶ *Ibid.*, 24.

⁴⁷ Haarder, *Performativ biografisme*, 121.

konstruksjon.⁴⁸ Til slutt trekker Haarder frem hvordan talehandlinger som anvender autofiksjon som sjangerbetegnelse kan være utilfredstillende både underholdningsmessig og etisk. Utilfredsstillende fordi det gir forfatteren et vanntett alibi. Dersom lesere har innvendinger mot noe forfatteren har skrevet om noen, holder det for forfatteren å si at formuleringen det dreier seg om hører til under det fiktive. Forfatteren kan selv bestemme seg for dette, og således ikke holdes ansvarlig.⁴⁹

Haarder skriver at performativ biografisme på sin side handler om et performativt brudd i de biografiske problemstillingene. Sett i forhold til autofiksjon, dreier det seg i større grad om at man begår biografiske språkhandlinger og om hvordan disse utføres, enn om et dikotomisk sannhetsbegrep.⁵⁰ Begrepet er en del av en generell dreining vekk fra tanken om det autonome verket som former en fiktiv verden, og en vending mot en diskursiv interaksjon med virkeligheten gjennom bruk av biografisk-dokumentariske referanser.⁵¹

2.2.3 Performativ biografisme

Performativ biografisme er et forsøk på å interagere med virkeligheten og leseren gjennom bruken av en diskurs som tradisjonelt har en empirisk og direkte forankring i det biografiske. Ifølge Haarder kan vi si at de seneste tiårs biografiske skjønnlitteratur er del av denne strømmingen;

Performativ biofrafisme betegner det at kunstnere bruker sig selv og andre virklike personer i en æstetisk betonet interaksjon med læseren og offentlighetens reaktioner. I forhold til en velkendt rumlig formel betegner performativ biografisme en bevægelse fra «manden bag værket» til «kvinder og mænd i og ved siden af værket».⁵²

På den ene siden dokumenteres noe som fremstår som autentisk og knyttet til virkelige personer og hendelser. På den andre er iscenesettelsen like så tydelig markert som autentisiteten.⁵³ Dette innebærer at vi i et kunstverk hvor kunstneren anvender selvbiografi som materiale, ikke kan la livet forklare verket og samtidig lukke øynene for hvilken funksjon det har.⁵⁴ Begrepet er sammensatt av to ord, som Haarder forklarer ved å peke på at 'performativt' er hentet fra kunsthistoriens performanceforskning. I tillegg står språkfilosof J.L Austins begrep sentralt i hans arbeid. I sin bok *How to do*

⁴⁸ Haarder, Performativ biografisme, 123.

⁴⁹ Ibid., 124.

⁵⁰ Ibid., 122-123.

⁵¹ Ibid., 121.

⁵² Ibid., 9.

⁵³ Ibid., 102.

⁵⁴ Ibid., 103.

things with words (1962) skiller Austin mellom det å bruke språk til å beskrive tingenes tilstand og å skape en ny tingenes tilstand; henholdsvis konstantiver og performativer. Å gi ut en bok er en handling med ord, dermed poengterer Haarder at denne handlingen kan oppfattes som en talehandling.⁵⁵ På samme måte anvender han 'biografisme' fordi de ulike fenomenene begrepet skal dekke, fremmaner den relasjonen mellom verk og forfatter som litteraturvitenskapen i stor grad tidligere har stemplet som uvitenskapelig. Haarder mener med dette at kritikere tradisjonelt har ansett det private og biografiske som en uting i litteraturen, mens den performative biografismen innebærer å insistere på anvendelsen av det private som kunstnerisk grep.⁵⁶ Det er først og fremst litteraturvitenskapen som er Haarders utgangspunkt for begrepet, men han understreker at kartleggingen er vel så relevant utover dette feltet. Performativ biografisme som retning er et fenomen som er tilstede i ulike kunstformer og sammenhenger, det kan gjelde kunst, fjernsyn eller vår egen hverdag.⁵⁷

Rune Gade anvender for eksempel en lignende tilnærming i sin tekst «'I Want to Feel Real'–Værk, Liv, Biografi og Selvbiografi hos Tracey Emin» om kunsten til Tracey Emin. Hvordan kunsten deltar i konsumkulturen er et viktig poeng i Gades diskusjon av Emins kunstnerskap, da han hevder at «Hvis der er noget, som kendetegner Emin, er det hendes berømmelse og hendes kommersielle succes».⁵⁸ Kunsten kommer i annen rekke, bak kunstnerens personlighet. Samtidig er Emins kunstverk svært personlige. Gade skriver «Emins kunst er ikke noget uden Emin, men på den anded side er den også *mere* end Emin».⁵⁹ Gade fremhever at Emins kunst virker performativt, og at dens autentiske virkning ikke stammer fra innholdets karakter alene, men først og fremst produseres som et resultat av henvendelsens utforming. Med dette mener han at den ikke behøver å henvise til et «sant indre», fordi autentisiteten først og fremst produseres gjennom inntrykket av at kunstneren spontant og ukritisk deler av sitt sanne indre. Det er utsagnetenes ærlige karakter og måten de blir delt på, som er avgjørende, og ikke om det som deles er en etterprøvbar sannhet. Dette er en ekspressiv gestus som vokser med gjentakelser og forvandler kunstneren til en slags hullete og fragmentert

⁵⁵ Haarder, *Performativ Biografisme*, 111.

⁵⁶ *Ibid.*, 103.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Gade, «"I Want to Feel Real"», 106.

⁵⁹ *Ibid.*, 108.

fortelling, hvorfra det kan utvinnes autentisitet.⁶⁰ Emin forteller seg selv, og skaper slik seg selv gjennom sitt kunstneriske prosjekt.

Fellesnevneren for verk som inngår i den biografiske, performative retningen er at den biografiske referansen fungerer som forsikring om det autentiske. Samtidig skriver Haarder at selve forsikringen rykkes inn i gjenstandsfeltet. Med dette mener han at den biografiske referansen gjøres til et materiale i verket. Både den empiriske stoffligheten i det biografiske, samt stofflighetens retoriske, kunstneriske og mediale materialkarakter fremheves. Denne dobbeltheten settes i kontekst med kunsthistoriske figurers *virkelighetssult*.⁶¹ Et hovedpoeng i forbindelse med performativ biografisme er dermed at vi møter fenomener som bringer oss til terskelen mellom kunstresepsjon og livsverdensreaksjon.⁶² Kunst og liv flettes sammen. Dermed dreier det seg ikke om spørsmålet om hvorvidt vi har har å gjøre med virkelighet eller fiksjon, men fremfor alt om vår affektbetonte reaksjon på hva Haarder kaller verkets konfigurasjon av det autentiske.⁶³

2.2.4 Feedback-kretsløp

I performative, biografiske verk inngår det Haarder kaller et feedback-kretsløp. På samme måte som at en performace skjer i rommet mellom tilstedeværende kropper, vil det i performative, biografiske verk gå energi rundt mellom spiller og publikum på en måte som opphever den absolutte grense mellom partene. Alle gjøres til deltagere i en felles opplevelse av nåtid, idet verket settes i gang. Det oppstår et rom hvor vi møtes og utfører noe i fellesskap, en mellomting mellom estetisk fenomen og sosial begivenhet. I enkelte tilfeller vil verket sette i gang reaksjoner, som igjen vil kunne bli en del av det samme verket. Slik som tidligere nevnt, er å publisere en bok eller lignende performativt på den måten at det er en handling, som fordi den innebærer ord vil kunne oppfattes som en talehandling. Denne talehandlingen omhandler bestemte mennesker,

⁶⁰ Gade, «"I Want to Feel Real"», 109.

⁶¹ Haarder, *Performativ Biografisme*, 104.

⁶² Begrepet *livsverdensreaksjon* betegner de reaksjonene vi har på den konkrete levde verden vi lever i og erfarer, og som er forutsetningen for all empirisk vitenskap. Begrepet *livsverden* er særlig utviklet av den tyske filosofen og fenomenologen Edmund Husserl i *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy* (1936-1937).

⁶³ Haarder, *Performativ Biografisme*, 105.

og ikke mennesker generelt, og vil derfor kunne få umiddelbare konsekvenser i virkeligheten.⁶⁴

Feedback-kretsløpet kan forklares gjennom et eksempel fra litteraturen. Da den norske forfatteren Vigdis Hjort publiserte sin bok *Arv og Miljø* i 2016, skapte den sterke reaksjoner i offentligheten. I boken beskrives et arveoppgjør i en nokså velstående familie, som bringer opp traumer, hemmeligheter og konflikter fra fortiden. Blant annet dreier det seg om alvorlig hendelser fra hovedpersonen Bergljots barndom; overgrep begått av hennes egen far. Til tross for at forfatteren selv har utgitt boken som en roman, og flere ganger uttalt at innholdet er fiksjon, har hennes egen familie gått ut i media med sterke reaksjoner på at innholdet er biografisk og at de er blitt gjort om til karakterer i fortellingen mot sin vilje. Forfatterens søster, Helga Hjort, har gått så langt som å publisere en egen (mot)bok om familiekonflikten. I *Fri Vilje* (2017) presenterer hun sin versjon av hendelsene. Etter at den Nasjonale Scene i Bergen satte opp teaterstykket *Arv og Miljø* høsten/vintern 2018, ble teateret saksøkt av forfatterens mor, Inger Hjort. Hun mente oppsetningen av stykket «krenker privatlivets fred».⁶⁵ Teatersjef Agnete Haaland og DNS avviste kravet om erstatning og svarte til NRK at:

Vår forestilling var en dramatisering av romanen «Arv og miljø». Dette er en kunstnerisk behandling av et tema som er av allmenngyldig karakter. Det er ingen tekst i teaterstykket som ikke er hentet fra romanen, og det er ingenting ved verket som utgir seg for å være noe annet enn fiksjon.⁶⁶

Slik oppstår et kretsløp mellom det opprinnelige verket og senere reaksjoner, både uttalelser i media og nye verk som publiseres og iscenesettes. Disse senere uttrykkene, vil fortsette å farge og innvirke på den opprinnelige bokens innhold. Feedback-kretsløpet oppstår altså på bakgrunn av kunstnerens intensjon i samspill med publikums reaksjon. Det hele tar form som en slags spiral, som stadig spinner utover med hver nye, offentlige reaksjon, og alltid leder tilbake til utgangspunktet.

2.2.5 Autoresepsjon

I den performative biografismens feedback-kretsløp spiller autoresepsjon en viktig rolle. Haarder anvender dette begrepet som først ble formulert av Stefan Iversen i «Ekshibitionistiske selvudslettelser. Autoreception og gjenskriving hos Jørgen Leth og

⁶⁴ Haarder, *Performativ Biografisme*, 111.

⁶⁵ Moe, Velsvik og Jor, «Den Nationale Scene saksøkes etter «Arv og miljø»».

⁶⁶ *Ibid.*

clausbeck-nielsen.net». ⁶⁷ Iversen påpeker i sin artikkel at selvlesning spiller en viktig rolle i ethvert arbeid med å produsere en sammenhengende tekst. «En tekst finder sin færdige form gennem en stadig dialog mellem tekstudkast og skribentintention». ⁶⁸ Begrepet autoresepsjon betegner imidlertid en mer begrenset del av selvlesningen, nemlig den som oppstår etter at et verk er offentliggjort. Forfatterens resepsjon av sitt eget arbeid og forfatterskap kan ta mange former og etterlate ulike spor. Disse kan komme til uttrykk i intervjuer, forord eller andre formuleringer, og opptrer i implisitt form i det som betegnes som gjenskriving. Det vil si at forfatteren tilrettelegger materialiteten i et verk eller inkluderer metareseptive avsnitt i en tekst. Haarder trekker frem at autoresepsjon kan diskuteres i lys av avantgardens montasjeteknikker og readymades, hvor objekter av ulik art rykkes inn i gjenstandsfeltet og transformeres til kunst.

2.2.6 Terskelsituasjon

For å nærme seg det estetiske ved performativ biografisme, anvender Haarder begrepet terskelestetikk. Markeringen av forfatter/kunster og/eller karakter i verket som empiriske personer vanskeliggjør oppfattelsen av at det som presenteres har noe med allmenne problemstillinger å gjøre. Akkurat som i en performance hensettes vi til en vanskelig tilstand mellom estetisk resepsjon og en mer hverdagslig virkelighetsreaksjon, hvor vi reagerer som om verket var en handling i verden *utenfor* kunsten. Det stedet mellom det rent estetiske og det virkelige, kaller Haarder en terskelsituasjon. Det kunstneriske forsøket på å skape denne terskelsituasjonen omtaler han som terskelestetikk. Dette mener han beviser at performativ biografisme deltar i en logikk som har preget moderne kunst; kunsten oppnår autentisitet gjennom å oppsøke det som på forhånd har vært sortert ut som irrelevant for kunst – det rå, det ukultiverte, det kroppslige og det lavkulturelle. ⁶⁹

I en performance skapes en terskelsituasjon av et program eller et konsept, mens verket først oppstår når dette konseptets utføres i det sosiale; mellom mennesker. Det er først i det sosiale at kretsløpet mellom utøvere og tilskuere kan oppstå. Dette lar seg

⁶⁷ Iversen, «Ekshibitionistiske selvudslettelser. Autoreception og gjenskriving hos Jørgen Leth og clausbeck-nielsen.net», i *Passage*, nr. 63, 2010.

⁶⁸ Iversen, «Ekshibitionistiske selvudslettelser. Autoreception og gjenskriving hos Jørgen Leth og clausbeck-nielsen.net», 48.

⁶⁹ Haarder, *Performativ Biografisme*, 114-115.

ikke umiddelbart overføre til språkhandlinger. Allikevel kan vi si at fortiden som beskrives, allerede er påvirket av det kunstneriske prosjektet den inngår i. Det som gjenfortelles, er generert av et konsept eller en idé. Denne senere nedskrivningen får status som dokumentasjon, og et energikretsløp oppstår også her; mellom forfatteren og hans eller hennes fortid. Videre inngår det her et prosessuelt aspekt; verket settes i gang av et selvbiografisk konsept, men i og med at verket er der det *skjer*–her og nå–er det uklart når det er over. Dermed er kretsløpet mellom forfatter/kunstner og leser/betrakter preget av en gjennomgående spenning mellom kontroll og kontrolltap.⁷⁰

2.2.7 Det autentiske

I diskusjonen rundt kunstnerens bruk av biografiske referanser i kunsten, vil spørsmål knyttet til autenticitet bli aktuelt. Harder viser i sin bok til Jørgen Dehs, som i kunsthistorisk og kunstteoretisk sammenheng skriver om selvrepresentasjon og en kunstnerskikkelse som har blitt ensbetydende med å være en en vandrende verksrepresentasjon.⁷¹ Det er hans forståelse av autenticitetsbegrepet slik den presenteres i *Det Autentiske* som vil anvendes her. Ifølge Dehs, lar ikke autenticitet seg så enkelt identifiseres alene, og må derfor gjerne bestemmes som fraværet av sin negative motsetning; inautenticitet. Vi kan si at noe er autentisk dersom det ikke lyver eller gjør seg til, dersom det er uten baktanker og intriger, og simpelthen er hva det er. En slik forklaring, vil i ytterste tilfelle innebære at det verken er et menneske eller noe menneskeskapt.⁷² Han skriver at det dermed er enklere, og kanskje også mer nyttig, å snakke om grad av autenticitet, heller enn en absolutt autenticitet. Det dreier seg altså om et spørsmål om troverdighet.

Dehs påpeker at vi på et mer abstrakt plan kan si at mennesker i mange sammenhenger oppfattes som vesener som agerer i en totalt konstruert virkelighet. Ingen steder møter vi fenomener som ikke er konstruert, forstått slik at de er et produkt formet av vår tenkning, språk og sosialisering. Dehs undersøker det autentiske som program i kunsten, og som en produktiv del av den ideologiske atmosfære som har omgitt kunstbegrepet i mer enn to hundre år. Forstått som program, heller enn et superlativ, antyder begrepet om autenticitet den banale og allikevel bemerkelsesverdige

⁷⁰ Haarder, *Performativ Biografisme*, 115.

⁷¹ *Ibid.*, 108.

⁷² Dehs, *Det autentiske*, 7.

tilstanden, at en estimert kulturell virksomhet som per definisjon innebærer illusjon, forestilling, iscenesettelse og unatur, forholder seg til et ideal om å være det motsatte.⁷³ Det er snakk om en *autentisitetseffekt*.⁷⁴

Det dreier seg om en omstendighet, en autentisk begivenhet, som bygges på og som ut ifra allmenn forståelse ikke tilhører fiksjonssjangeren.⁷⁵ I denne sammenheng er autentisitet noe vi kan forsikre oss om, vi kan spore opp kilder og undersøke om noe er sant. Den tradisjonelle forståelsen av fotografiet som særlig troverdig dokumentasjonsform – i det minste som et vitnesbyrd på et bestemt øyeblikk – er av interesse i en slik sammenheng. I møte med fotografier fra virkeligheten skapes en bestemt effekt av troverdighet, selv om de muligens kan vise seg å fremstille en utroverdig virkelighet.⁷⁶ Ved å omtale et fenomen som autentisk, knytter vi det til våre egne forestillinger om et stykke virkelighet som er selvstendig, uavhengig og gyldig i seg selv.⁷⁷ Dehs trekker frem at når vi kaller noe autentisk, praktiserer vi strengt tatt en folkelig fenomenologi. Dette er forstått slik at i det vi tar ordet i munnen, deler vi i det minste den forutsetning med fenomenologien at vår forståelse av tingene også omfatter en bevissthet om deres rene, uforfalskede utgave.⁷⁸

2.3 Oppsummerende kommentar

I dette kapittelet har jeg presentert de teoretikere og teorier som utgjør rammeverket for denne oppgaven. Vi har sett at Didi-Hubermans dialektiske tilnærming åpner opp for en kunsthistorie som integrerer *viten* og *ikke-viten* gjennom et subjektivt og sansende perspektiv i møte med kunstverket. I følge ham, kan vi ikke støtte oss til skriftlige kilder alene, dersom vi vil forstå noe om kunstverkets effektivitet. Begrepene om *det synlige*, *det visuelle*, *sløret* og *riften* lar meg komme inn på hva som utfolder seg mellom den som ser og det som blir sett på. Det visuelle overskrider det synlige, som et symptom på det ikke-synlige. På bakgrunn av sin virtuelle karakter åpner det nye betydningslag og aktiverer verket som hendelse. Mellom betrakteren og verket, kan verket ta form og åpnes opp. Sløret gir betrakteren et inntrykk av helhet og beherskelse overfor verket. I riften kollapser representasjon og illusjonen av helhet bryter sammen. Betrakteren får en

⁷³ Dehs, Det autentiske, 9.

⁷⁴ Ibid., 10.

⁷⁵ Ibid., 23.

⁷⁶ Ibid., 24.

⁷⁷ Ibid., 25.

⁷⁸ Ibid., 26.

fornemmelse av ubehag og kontrolltap. Didi-Hubermans epistemologi leder frem til en diskusjon om selve møtet med verket. I spørsmålet om kunnskap, vil Haarders begrep *performativ biografisme*, *feedback-kretsløp*, *terskelsituasjon* og *terskelestetikk*, og *autoresepsjon* bli viktige. Autentisitetsbegrepet vil bli relevant, da jeg stiller spørsmål ved hva som er autentisk i kunstverket, og hvordan en *autentisitetseffekt* produseres i kunstnerskapet til Louise Bourgeois. I første omgang anvender jeg disse i diskusjonen av Bourgeois' tekstlig-visuelle konstruksjoner «Child Abuse» og *Album*, for å komme frem til en kunnskap om kunstnerens bruk av biografiske referanser i sin selviscenesettende fortelling. Deretter tas begrepene opp igjen i kapittel 5, i diskusjonen om *Cell VIII*.

3. Et alternativ til biografisk kunnskap om kunsten til Louise Bourgeois

Før vi vender oss mot *Cell VIII*, er det nødvendig med en forståelse for det som omtales som Bourgeois' narrativ. Med narrativ menes her det selviscenesettende kunstneriske programmet som kunstneren har etablert for sin kunst gjennom offentlige uttalelser om et biografisk og personlig innhold. I tolkninger av hennes arbeid refereres det stadig til hennes historie og hvordan hun bruker kunsten som en «eksorsisme» for vonde minner fra barndommen, uten at dette følges opp med en diskusjon. Først kommer en overordnet presentasjon av kunstneren og hennes kunstnerskap, hvor et utvalg kunstverk trekkes frem for å kort vise en utvikling i hennes produksjon. Deretter presenteres kunstnerens selviscenesettende fortelling, slik den ble etablert av Louise Bourgeois selv i «Child Abuse» og *Album*. I tråd med Haarder kan disse karakteriseres som tekstlig-visuelle kunstverk, for å understreke at det dreier seg om estetiske konstruksjoner. Begge verkene redegjøres for, før de diskuteres i lys av Haarders begrep *performativ biografisme*.

3.1 Overordnet presentasjon av Louise Bourgeois

Louise Bourgeois' kunstneriske karriere strakk seg over åtte tiår, fra 1930-tallet og helt frem til hennes bortgang i 2010. Hun arbeidet innenfor et stort spenn av kunstneriske medier; tegning, grafikk, skulptur, tekstil og installasjon. Det kunstneriske uttrykket kunne være både følsomt og forsiktig, og voldsomt brutalt. Bourgeois lar seg ikke definere eller forklare innenfor én tradisjon eller kunstnergruppe. I kunsten utforsket hun temaer knyttet til kjønn, seksualitet, kropp og familie. Hele tiden pendlet uttrykket mellom frihet og kontroll, skjørhet og dominans, aktivitet og passivitet. Det handlet om transformasjon og forvandling; fra frykt til kjærlighet, fra det intime til det monumentale, fra det personlige til det universelle – fra liv til kunst. Ofte dvelende et sted mellom to motsetninger, kjennetegnes hennes kunstneriske uttrykk av en alltid tilstedeværende ambivalens.

Bourgeois ble født i Frankrike 25. desember 1911, og var datter av Joséphine Fauriaux og Louis Bourgeois. Hun var den mellomste i en søskenflokk på tre, med en eldre søster; Henriette, og en yngre bror; Pierre. Familien drev et verksted for restaurering av teppevever, hvor Louise fikk hjelpe til fra ung alder. Hun studerte filosofi på Universitetet i Paris og geometri og matematikk på Sorbonne. Etter at hennes mor gikk bort i 1932 etter lang tids sykdom, mens Louise ennå gikk på universitetet, bestemte hun seg for å forfølge en karriere i

kunst. Sin kunstneriske opplæring mottok hun fra ulike steder, i atelier og private akademier i Paris fra sent på 1930-tallet. Viktigst var tiden hos Fernand Léger, hvor hun fikk utvikle sitt tredimensjonale arbeid så vel som tegning og maleri.⁷⁹ I 1938 møtte hun den amerikanske kunsthistorikeren Robert Goldwater. Samme år giftet de seg og flyttet permanent til New York, hvor de fikk tre sønner.

I løpet av 1940-tallet begynte Bourgeois å stille ut arbeidet sitt i New York, i både solo- og gruppestillinger. Mellom 1946 og 1955 produserte hun sine første skulpturer, *Personages*, laget i tre og presentert sammen i konstellasjoner som foregriper kunstnerens senere installasjoner. I 1946/1947 skapte Bourgeois sine *Femme Maison*-malerier, som i ettertid har blitt stående igjen som feministiske symboler på problematikk knyttet til hvordan kvinner ble identifisert med hjem og familie. Verkene viser nakne, kvinnelige kropp, som bare er synlig fra livet og ned. På overkroppen er det tredd et hus med vinduer, slik at hode og torso er skjult. Fremstillingene uttrykker en følelse av fangenskap og innestengelse. I tillegg har maleriene blitt trukket frem som relevante for forståelsen av Bourgeois' senere produksjon, da arkitektur, hjemmet og kjønn er temaer hun fortsatte å utforske i andre uttrykksformer. I 1951 døde kunstnerens far, hvilket skal ha fått henne til å begynne med psykoterapi.⁸⁰ Den kunstneriske produksjonen sank i en periode etter dette, inntil hun i 1960-årene tok opp arbeidet med nye materialer som bronse, gips, lateks og marmor. Formspråket utviklet seg mot det organiske og kroppslige, og spilte gjerne på motsetningene mellom maskulinitet og femininitet. I verket *Janus Fleuri* (1968) anvendte hun organiske, avrundede former som antydte både mannlig og kvinnelig genitalia og bryster. De samme tvetydige uttrykket kjennetegner også *Trani Episode* (1971), hvor to eggeformede ovaler med spisse ender minner om maskuline falloser med brystvorter.⁸¹

Mot slutten av 1980-tallet innledet hun en serie arbeider som står igjen som hennes mest sofistikerte; cellene. *Articulated Lair* (1986) omtales av Julienne Lorz som den første forløperen til cellene, fordi den skiller ut et indre rom i utstillingsrommet ved bruk av høye, smale skjermer i metall som henger sammen som et slags sirkulært trekkspill.⁸² På innsiden var panelene malt i ulike farger (hvitt, blått og sort), og midt i det indre rommet stod en liten, sort krakk. Fra tynne tråder hang sorte dråpeformede skulpturer i gummi. Lorz påpeker at kunstneren selv betraktet *Articulated Lair*, *Untitled* (1986), *No Exit* (1989), *No Escape* (1989)

⁷⁹ Crone og Schaesberg, Louise Bourgeois: The Secret of the Cells, 29.

⁸⁰ Rales, Louise Bourgeois: To Unravel a Torment, 8.

⁸¹ Krauss, «Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette», 73.

⁸² Lorz, «From the Bell Jar to the Cage», 28.

og *Gathering Wool* (1990) som de første arbeidene i celle-serien, til tross for at ordet 'celle' ikke dukket opp i verkstitler før 1991.⁸³

Cell I, II, III, IV, V og *VI* er alle datert til 1991, året de ble stilt ut på Carnegie Museum of Art i Pittsburgh under *Carnegie International*. Felles for dem er at ytterveggene er utgjort av gamle tredører, hvor enkelte har glassvinduer i seg. Hovedsakelig er de indre rommene fylt av gjenstander i tre, metall, marmor, stål og stoff. I *Cell I* står det eksempelvis en seng i metall med skuffer av tre under. På sengen og i skuffene ligger tekstiler hvor kunstneren har brodert inn personlige tekstlinjer, slik som «I need my memories: They are my documents», «Art is the Guarantee of Sainity» og «Pain is the Ransom of Formalism». «ART IS A GUARANTY OF SANITY» står også skrevet på et metallbånd som omslutter cellen *Precious Liquids* (1992), vist første gang på *Documenta IX* i Kassel. En stor, sylinderformet tretønne, et tidligere vanntårn som stod på taket av en bygning i New York, danner veggene i konstruksjonen. På innsiden befinner det seg en gammel seng i jern. Rundt den står høye stativer som bærer en mengde glassflakonger. En stor og mørk herrefrakk henger fra veggen over en mindre, hvit skjorte med ordene «MERCI» og «MERCY» brodert inn med blå tråd. På gulvet har kunstneren plassert runde kuler i tre og gummi, i tillegg til en skulptur i marmor.

Andre celler er utformet i andre materialer (gamle dører, vinduer, speil og gitter), og det er tydelig at kunstneren ikke har fulgt noen streng formal fremstilling. I 1993 ble Bourgeois valgt til å representere USA under den 45. Venezia Biennalen. Soloutstillingen *Recent work / Opere recenti* i den amerikanske paviljongen omfattet blant annet de fire cellene *Cell (Eyes and Mirrors)* (1989-1993), *Cell (Choisy)* (1990-1993), *Cell (Glass Spheres and Hands)* (1990-1993) og *Cell (Arch of Hysteria)* (1992-1993). Henvisningene til egen barndom, familie, traumer, seksualitet og femininitet stod sentralt i de fire kunstverkene, så vel som det selvbiografiske narrative som på dette tidspunktet var godt etablert. I en anmeldelse av biennalen publisert i *The New York Times*, står det:

While the 82-year-old Ms. Bourgeois was not in Venice to talk about the installation herself, Charlotta Kotik, a curator from the Brooklyn Museum, who organized the show, was. «Ms. Bourgeois felt her persona would detract from viewing the works,» Mrs. Kotik said. «She feels she is her work.»⁸⁴

Charlotta Kotik, en kurator fra The Brooklyn Museum den gangen, uttalte på vegne av kunstneren at begrunnelsen for hennes uteblivelse var at hun tross alt var der: Hun var sin egen kunst. Felles for alle cellene er at de skiller ut et indre rom, slik at de på en gang er både

⁸³ Lorz, «Precursors to the Cells», 99.

⁸⁴ Vogel, «The Venice Biennale: An Art Bazaar Abuzz».

arkitektur, installasjon, skulptur og miljø. I løpet av 1990-tallet begynte kunstneren i tillegg å anvende gjenstander som hadde tilhørt henne eller familien. Tekstiler, klær, parfymeflasker, møbler og andre personlige gjenstander fikk plass i cellene. Til sammen skapte Bourgeois 39 av disse arbeidene, det siste i 2008.⁸⁵

3.2 Et selviscenesettende narrativ

Gjennombruddet til Bourgeois kan dateres til 1982. I en alder av 71 år, fikk hun sin første retrospektive utstilling på MoMA i New York, kuratert av Deborah Wye.⁸⁶ Samtidig som at utstillingen pågikk, ble prosjektet «Child Abuse» publisert i magasinet *Artforum*. På fire dobbelsiders oppslag ble det trykket fotolitografier, sammen med en tekst skrevet av kunstneren. Den tekstlig-visuelle konstruksjonen markerer kunstnerens første offentlige uttalelse om livets direkte innvirkning på hennes kunstneriske arbeid.⁸⁷ I MoMAs lobby ble kunstfilmen *Partial Recall* (1982) spilt av for besøkende på vei inn i utstillingen. Filmen bestod av bildene fra «Child Abuse», vist i et slideshow-format til lyden av kunstnerens stemme som leste opp teksten fra magasinet. Det dreier seg om et narrativ om den unge, ubeskyttede Louise som opplever svik og skuffelse over et liv som ikke svarer til forventningene. Formuleringen om at kunstens funksjon var å drive eksorsisme av traumer fra barndommen, har blitt stående igjen som den mest definerende for forståelsen av Bourgeois' oeuvre. Selviscenesettelse foregikk altså både i kunst og språk. Hele hennes kunstneriske produksjon er underordnet en fortellende struktur, som vi kan spore tilbake til «Child Abuse».

⁸⁵ I 2010 stod verket *The Damned, The Possessed and the Beloved* (2007-2010) ferdig i Vardø i Norge. Skulpturen er installert inne i en glasspaviljon av arkitekten Peter Zumthor. *Louise Bourgeois: Structures of Existence: The Cells* inkluderer verket i oversikten over cellene, men jeg mener det er grunn til å anse *Cell (The Last Climb)* (2008) som den siste cellen. *The Damned, The Possessed and The Beloved* skiller seg fra de øvrige cellene blant annet ved at det er laget på bestilling fra Nasjonale Turistveger til Steilneset minnested, for å minnes de som mistet livet under trolldomsprosessene i Finnmark på 1600-tallet. At rammen rundt verket er utført av Zumthor, og ikke Bourgeois selv, er også avgjørende.

⁸⁶ Utstillingen *Louise Bourgeois* ble vist på Museum of Modern Art i New York fra 3. november 1982 frem til 8. februar 1983.

⁸⁷ I et intervju med Susi Bloch publisert sommeren 1976 i *The Art Journal*, vol. 35, no. 41, 370-373, i forbindelse med gruppeutstillingen *200 Years of American Sculpture* på Whitney Museet for Amerikansk Kunst i New York, uttrykte Bourgeois at hun ikke var interessert i å snakke om sitt privatliv da hun på spørsmålet «Why did you start thinking in terms of an environment?» svarte med å si «The reason was a psychological one. These pieces were presences – missed, badly missed presences. Now do you want me to talk about my personal life... I don't like to do that.» Gjengitt i *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, 105.

3.2.1 «Child Abuse» (1982) A project by Louise Bourgeois for *Artforum*

På første oppslag presenteres to av Bourgeois' familiefotografier. Det ene på høyre side, viser en ung Louise sammen med barnepiken og lærerinnen Sadie. På motstående side, møter vi Louise igjen, men denne gangen med sin far, Louis Bourgeois. Begge bildene er tatt på samme sted, i det samme landskapet, men et av dem er vendt slik at det speiler det andre. På andre oppslag presenteres et fotografi av en steinblokk, hvorpå det hviler to runde kuler ved siden av hverandre. Det ligner skulpturen *Eyes* (1982) i marmor. Kunsten har sneket seg inn sammen med bildene fra barndommen. På motstående side; enda et fotografi av Louise, eldre denne gangen, og Sadie. De sitter i en båt på elven Bivière i Antony, tidlig på 1920-tallet.

Teksten over fotografiet sier;

Some of us are so obsessed with the past that we die of it. It is the attitude of the poet who never finds the lost heaven and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quite grasp. They might want to reconstruct something of the past to exorcise it. It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty....

Everything I do was inspired by my early life.

On the left, the woman in white is *The Mistress*. She was introduced into the family as a teacher but she slept with my father and she stayed for ten years.⁸⁸

Med en gang etablerer kunstneren forbindelsen til fortiden. Selv om leseren ikke umiddelbart blir fortalt hvorfor, er det tydelig at Bourgeois slik hun selv skriver er så besatt av fortiden at hun er nødt til å gjenskape den. Rekonstruksjonen fungerer som en form for eksorsisme. Påstanden om at alt hun gjør er inspirert av barndommen er både konstaterende og performativ. Den skaper en ny tingenes tilstand, slik Haarder skriver, ved at den griper inn i virkeligheten og forandrer vår oppfatning og forståelse av kunsten. Bourgeois etablerer et selvbiografisk program, hvor kunsten står i direkte relasjon til det traumatiske minnet om forholdet mellom hennes far og «The mistress». Elskerinnen og lærerinnen har foreløpig ikke et navn, selv om både bildene og teksten tydelig viser at hun har spilt en betydningfull rolle i kunstnerens liv.

Tredje oppslag viser et dunkelt sort/hvitt fotografi, av et gjerde i jern med en stor bygning i bakgrunnen. Gjerdet holder oss på avstand, slik at bygningen virker utilgjengelig for oss. På fotografiet står det skrevet;

Now you will ask me, how is it that in a middle class family a mistress was a standard piece of furniture? Well, the reason is that my mother tolerated it and that is the mystery. Why did she? So what role do I play in this game? I am a pawn. Sadie is supposed to be there as my teacher and actually you, mother, are using me to keep track of your husband. This is child abuse.⁸⁹

⁸⁸ Bourgeois, «Child Abuse», 43.

⁸⁹ Ibid., 44.

Bourgeois snakker direkte til leseren, og stiller spørsmål på vegne av oss. Hvordan kunne moren tolerere noe slikt? Hun åpner for at det er grunn til å tvile på sannheten i hennes utsagn, men avfeier tvilen i samme vending. Også moren var skyldig i sviket. Hun tolererte å bli satt til side, og der ligger mysteriet for kunstneren. De voksne tok ikke det ansvaret man kanskje kunne forvente. Lille Louise var bare en brikke som inngikk i spillets strategi. Ordet «pawn» henviser til bonden i sjakk. Bonden er spillets svakeste brikke, og den som raskest og oftest ofres på veien fremover. I stedet for at hun fikk være et barn og at lærerinnen ved navn Sadie kunne ta hånd om henne, slik at hun kunne tilegne seg kunnskap og lære, ble hun gjort ansvarlig av moren sin for å holde øye med farens bevegelser. På motstående side er kunsten tilbake. Trykket på et bilde av den hvite marmorskulpturen *Fallen Woman* (1981) som bader i et lilla lys, fortsetter teksten;

Because Sadie, if you don't mind, was mine. She was engaged to teach me English. I thought she was going to like me. Instead of which she betrayed me. I was betrayed not only by my father, damnit, but by her too. It was a double betrayal. There are rules of the game. You cannot have people breaking them right and left. In a family a minimum of conformity is expected.⁹⁰

Det doble sviket Bourgeois opplevde, fulgte av at Sadie i utgangspunktet skulle være for *henne*. Sadie skulle undervise henne og like henne, men svek henne isteden, slik som faren. På denne måten beskriver kunstneren den såre og vonde følelsen hun opplevde. Å være en del av en familieenhet som ikke oppførte seg slik man kunne forvente, og i alle fall ikke slik Louise hadde håpet, ledet til sinne og skuffelse.

Fjerde og siste oppslag; på venstre side er fotografiet tatt ned en trapp. På høyre side i fotografiet, er et helt mørkt felt. I lysningen nederst i trappen står det som ser ut som et lite bord, med lange tynne bein. Det er en del av *Maison Fragiles/Empty Houses* (1978). Den avbildede skulpturen gir assosiasjoner til et tomt og vaklende hjem. For så vidt høyt under taket, men en sårbar og ustabil konstruksjon. På motsatt og siste side avslutter Bourgeois;

I am sorry to get so excited but I still react to it.
Concerning Sadie, for too many years I had been frustrated in my terrific desire to twist the neck of this person.
Everyday you have to abandon your past or accept it and then if you cannot accept it you become a sculptor.⁹¹

Frustrasjonen knyttet til Sadie, fremkaller en brutal lengsel etter å vri om halsen på henne. Hver dag må man forlate sin fortid, eller akseptere den, fortsetter hun. Kan man ikke akseptere den, må man bli skulptør. Slik forklarer Louise Bourgeois seg selv. Hun sier at smerten og sinnet er det som driver henne. Kunsten er den eneste utveien. Teksten deler siden med et bilde av skulpturen *Fillette* (1968), en fallosskulptur i latex. Det er iøynefallende

⁹⁰ Bourgeois, «Child Abuse», 45.

⁹¹ *Ibid.*, 47.

hvordan fortellingen om en traumatisk opplevelse fra barndommen, fortelles sammen med både familiebilder og fotografier av skulpturelle arbeider. Kunst og liv flettes sammen av kunstneren, og den vonde erfaringen står som motivasjon for det kunstneriske arbeidet.

Så kan man spørre seg, hvordan har det seg at dette introduseres så sent i kunstnerskapet? På tidspunktet hvor denne illustrerte teksten ble publisert, hadde Bourgeois allerede lagt bak seg flere tiår som kunstner, men uten å oppnå internasjonal anerkjennelse. Først i forbindelse med hennes første store utstilling på en institusjon som MoMA, ble fortellingen presentert. Vi har å gjøre med en iscenesettelse, som mer enn noe er med på å forme betrakterens forståelseshorisont i møte med utstillingen. I løpet av disse fire oppslagene, presenteres både moren, faren og elskerinnen Sadie som skyldige. Hun peker på dem, og viser oss hvordan de brukte henne som en brikke i sitt spill. Omdreiningspunktet er forfatter-kunstnerens egne, vonde følelser.

3.2.2 *Album* (1994)

Tolv år senere ble den illustrerte boken *Album* publisert. Tittelen indikerer et fotoalbum, og boken består av en tekst og 69 fotolitografier. På flere måter, kan den sees som en videreutvikling av prosjektet «Child Abuse». I forordet skriver Peter Blum at «Louise Bourgeois has quite a past to work with to make her art. It seems clear that – as she states herself – it is her childhood that fuels the energy for her creations».⁹² Slik Blum skriver, var det på denne tiden enighet om at det var kunstnerens barndom som gav energi til kunstnerens skapelse. Bourgeois' egen tekst i boken åpner på en lignende måte som sin forgjenger. På første side, uten bilde, står det:

A lot of people are so obsessed by the past, they die of it.
This is the attitude of the poet who never finds the lost heaven, and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quite grasp.
Except that they might want to reconstruct something of the past.
It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty...⁹³

Det er den samme formuleringen av hvilken påvirkning fortiden har på kunstneren, som handler om å rekonstruere noe fra en tidligere tid. I fotografiet på neste side møter vi en ung Louise. Hun står i hagen, foran familiehjemmet i Choisy. På et semi-transparent ark som ligger over halve fotografiet står det «My name is Louise Josephine Bourgeois. I was born 24 December, 1911, in Paris. All my work in the past 50 years, all my subjects, have found their

⁹² Bourgeois, *Album*, forord (unummererte sider).

⁹³ Ibid., "Untitled, no. 1 of 69".

inspiration in my childhood.»⁹⁴ Ved å presentere grunnleggende biografiske opplysninger, slik som fullt navn, fødselsdato og fødested, før den gjenkjennbare formuleringen om at barndommen er inspirasjonen for hennes siste 50 år med arbeid, forsterkes den allerede kjente sammenhengen mellom livet og kunsten.

Til forskjell fra «Child Abuse» inngår det kun familiefotografier i *Album*. De tre neste sidene presenterer bilder av Louise sammen med foreldrene sine. På sjettede side, over et fotografi av Louise, hennes to søsken og moren som alle sitter oppstilt ute i hagen, fortsetter introduksjonen: «My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama.»⁹⁵ I denne konstruksjonen forankres historien enda tydeligere i det biografiske. Bokformatet åpner muligheten for en mer omfattende fortelling enn hva fire dobbeltsiders oppslag i et magasin gjorde. Ordene magi, mystikk og drama setter tonen for en dramatisk og teatralisk handling.

Side «No. 7 of 69» viser et fotografi vi kjenner igjen fra «Child Abuse». De to steinstøttene med et gjerde og familiehjemmet i Choisy i den fjerne bakgrunnen, hvor Bourgeois tidligere omtalte seg selv som en brikke i spillet, står her med ny tekst;

This picture is very important for me. What is so special about this is that it is a kind of symbol of the nostalgia and distance of childhood. It has a kind of decrepit splendor, which is faraway behind this ironwork. The two figures on the high posts preside over reality in their forbidding way and they establish a very real distance between today and the past. And how we see the past.⁹⁶

Kunstneren skriver at det for henne er et svært viktig bilde, fordi det står som et symbol på nostalgi og distansen til barndommen. Med «decrepit splendor» beskriver hun på en sterk måte hvordan noe som en gang var glansfylt, nå er forfalt. Av det praktfulle som fantes før, står det bare armering og jernkonstruksjon igjen. De to figurene våker over virkeligheten, skriver Bourgeois, og etablerer en distanse mellom nåtid og fortid, og hvordan vi ser fortiden. På mange måter, minner dette om cellenes konstruksjon. En ytre konstruksjon beskytter et indre som betrakteren som regel ikke får tilgang til. Innholdet må betraktes utenfra og på avstand.

Fortellingen i *Album* er knyttet til en fjernere fortid enn tidligere. Etter å ha presentert seg selv, viser Bourgeois frem hjemstedet sitt i Frankrike. Et bilde av et kart viser hvor familien, som nå er død (men levende gjennom bildene i boken) ligger begravet. Et fotografi av huset i Choisy-le-Roi, hvor de bodde frem til 1917, er trykket på neste side. Deretter følger bilder av kunstnerens foreldre fra tiden før Louise eller noen av hennes søsken var født, fra før

⁹⁴ Bourgeois, *Album*, "Untitled, no. 2 of 69".

⁹⁵ Ibid., "Untitled, no. 6 of 69".

⁹⁶ Ibid., "Untitled, no. 7 of 69".

de var blitt et par. Kunstneren videreformidler øyeblikk til betrakteren som hun ikke selv var tilstede for. På side «no. 12 of 69» står det:

My father is the young man in the front seat. He is being pused around by his future borther-in-law, who says: «You are just a kid. Look here, kid, you're 19, why don't you mind your own business, you don't need our sister, she's an older woman – going on 24. Just get lost.»⁹⁷

Den samme performative tonen fortsetter på de tre følgende sidene, over bilder av Louise som vokser fra spedbarn til barn:

[..] It was me! So you understand that when I came I was a sharp disappointment and my mother must have thought, «How am I going to keep my man, presenting him with three girls in succession?»⁹⁸

She was not without imagination and she said, «Don't you see, this little girl, we are going to name her for you. Do you know that that child is your spitting image?»⁹⁹

And my father said, «Gee, it is true. She is very pretty and she's just like me.» So this is the way I made it, you see, but he made me feel that I was supposed to fulfill his dreams of having a successful descendant.¹⁰⁰

Leseren får bedre kjennskap til relasjonen mellom Louise og foreldrene. Kunstneren innrømmer å ha vært en skuffelse for dem, fra det øyeblikket hun kom til verden, hvilket forsterker leser-betrakterens følelse av sympati for henne. Fortellerstemmen har gått fra å være en jeg-forteller, med en indre synsvinkel, til en allvitende forteller hvor synsvinkelen veksler mellom å være indre og ytre. Leseren får med dette et inntrykk av å ha god innsikt i situasjonen, på tross av at kunstneren siterer og skildrer øyeblikk hun umulig kan huske selv.

«These men were very charming. The women in the family were the strong ones.» står det på side «no. 22 of 69». Kvinnene i familien, henviser spesielt til kunstnerens mor og bestemor som begge var veversker og arbeidet med teppevever. Bourgeois forteller at tekstilarbeid var en familietradisjon og avgjørende for hvor de slo seg ned. Fra Choisy-le-Roi flyttet de til Aubusson hvor de bodde ved elven Bièvre, som egnet seg godt til å skylle gobelengene i på grunn av høyt innhold av kjemikaliet tannin. Elvevannet gjorde tekstiler spesielt mottakelig for fargestoffer fordi syren sørget for at ullstoffet trakk til seg farge.

«Untitled, no. 26 of 69» viser et nærbilde av et gobeleng, med teksten:

This is the kind of tapestry we dealt with. When it was washed, it was lifted up, and ten who on one end and two on the other would twist the tapestry, and it was then set to dry and then repaired. But you can see that the water was need first for the washing and then for the dying of the wool.¹⁰¹

⁹⁷ Bourgeois, *Album*, «Untitled, no. 9 of 69».

⁹⁸ Ibid., «Untitled, no. 17 of 69».

⁹⁹ Ibid., «Untitled, no. 18 of 69».

¹⁰⁰ Ibid., «Untitled, no. 19 of 69».

¹⁰¹ Ibid., «Untitled, no. 26 of 69».

Leseren blir kjent med teppevevene og deres tilknytning til kunstnerens familie. Etter å ha vasket stoffet i eleven, ble det løftet opp og vridd om. Fire stykker måtte samarbeide om oppgaven. Etter å ha hengt til tørk, kunne gobelenget repareres i verkstedet.

Først på side «no. 49 of 69», vender Bourgeois tilbake til fortellingen om Sadie slik vi kjenner den fra «Child Abuse». Gjennom teksten får vi vite at «the mistress» kom til familien i 1922, da faren bestemte seg for at de tre barna burde lære seg engelsk. Deretter ble hun boende med dem i ti år, og kunstneren skriver rett frem på neste side:

And she slept with my father. The thing about Sadie is that she lived in the house. And she stayed for 10 years – the formative years of my sister and myself. The story of Sadie is to me almost as important as the story of my mother in my life. The motivation for the work is a negative reaction against her.¹⁰²

Påstanden om at historien om Sadie er en katalysator for kunsten gjentas. Nesten identisk med teksten fra «Child Abuse», skriver Bourgeois om den engelske guvernanten;

Sadie, if you don't mind, was engaged to teach me English. I thought she was going to like me. Instead of which, she betrayed me.¹⁰³

Now you will ask me: How is it that in a middle class family this mistress was a standard piece of furniture? Well, the reason is that my mother **tolerated** it! And this is the mystery.¹⁰⁴

I was betrayed not only by my father, dammit, but by her, too. It was a double betrayal. I'm sorry to get so excited but I still, I still react to it.¹⁰⁵

Mens det tidligere var faren og Sadie som var de ansvarlige for det doble sviket, fremgår det av teksten i *Album*, at kunstnerens *mor* var den medskyldige. Teksten er den samme, men setningenes rekkefølge har endret seg, og dermed også ordenes innhold. På siste side av *Album* avslutter kunstneren:

You can not arrest the present. You just have to abandon every day your past. And accept it. And if you can't accept it, then you have to do sculpture!

You see, you have to do something about it. If your need is to refuse to abandon the past, then you have to recreate it.

Which is what I have been doing.¹⁰⁶

En siste og avsluttende gjentakelse fra tolv år tidligere. Gjennom kunsten gjenskapes fortiden som hun presenteres oss for gjennom det konstruerte familiealbumet. Slik som i «Child Abuse» avslutter hun med å knytte sammen fortid, rekonstruksjon og kunstnerisk praksis.

¹⁰² Bourgeois, *Album*, «Untitled, no. 50 of 69».

¹⁰³ Ibid., «Untitled, no. 54 of 69».

¹⁰⁴ Ibid., «Untitled, no. 55 of 69».

¹⁰⁵ Ibid., «Untitled, no. 56 of 69».

¹⁰⁶ Ibid., «Untitled, no. 69 of 69».

3.3 Illustrerte tekster i lys av begrepet performativ biografisme

Så langt er det allerede tydelig at kunstnerens iscenesettelse har hatt en sterk innvirkning på forståelsen av kunsten. På flere måter ville det vært passende å si at det dreier seg om autofiksjon som selvfortelling, slik det ble presentert i kapittel 2. I begge de estetiske konstruksjonene refererer Bourgeois gjennom både tekst og bilder til et levd liv. Samtidig anvender hun en fortellermåte som tilhører romanen når hun formidler en jeg-fortellers versjon av traumatiske hendelser til leser-betrakteren. Hun anvender en konvensjonell fiksjonsteknikk i skildringen av noe som fremstår virkelig. Dette kommer spesielt godt til uttrykk i *Album*, hvor Bourgeois både direkte og indirekte siterer hva hun og andre familiemedlemmer tenkte og sa i fortiden. Kunstneren veksler mellom jeg-fortelleren og en allvitende forteller når hun gjenforteller både samtaler og hendelser som ligger langt tilbake i tid.

I «Child Abuse» og *Album* dreier det seg imidlertid ikke bare om en forlengelse av selvbiografien, men om bruk av biografi som retorisk ressurs i estetisk kommunikasjon. Således kan vi, i tråd med Haarders begrep *performativ biografisme*, si at begge tekstene har en direkte innvirkning på virkeligheten: på hvordan vi oppfatter både fotografiene av kunsten og familiebildene. Haarder poengterer at å publisere en bok eller lignende, er performativt på den måten at det er en handling. Fordi handlingen innebærer ord vil den kunne oppfattes som en talehandling. Den omhandler bestemte mennesker, og ikke mennesker generelt, og vil av den grunn kunne få umiddelbare konsekvenser i virkeligheten.¹⁰⁷ På tidspunktet da «Child Abuse» ble publisert, var de personene som kunstneren omtaler ikke lenger i live. Således var det heller ingen som kunne motsette seg hennes fremstilling av hendelsene, og hun kunne spinne videre på de samme omstendighetene uimotsagt tolv år senere. Betrakter-leserens sympati og tillit ligger hos kunstneren, som et resultat av hennes bruk av pathos som retorisk virkemiddel. Dette kommer tydelig til uttrykk i «*Child Abuse*», hvor hun omtaler seg selv som en brikke, en «pawn», i de voksnes strategiske spill.¹⁰⁸ Samtidig forvandles både de personene som inngår i fortellingene og leser-betrakteren likefullt til brikker i kunstnerens strategiske spill. Vår sympati ligger hos henne, som sier at det hun ble utsatt for var en form for barnemishandling og traumatiske hendelser hun stadig strever med å fri seg fra. Dette skjuler hvilke mekanismer som egentlig er satt i gang her. I nåtid (datid), snakker Louise Bourgeois

¹⁰⁷ Haarder, *Performativ Biografisme*, 111.

¹⁰⁸ Bourgeois, «Child Abuse», 44.

som om hun er barnet, mens refleksjonene og ordene i virkeligheten kommer fra en eldre dame. Kunstneren knytter kunstens funksjon direkte til seg selv når hun aktiverer sin egen fortid i nåtiden, tilsynelatende blottlegger sine egne sår og med dette drar det private inn i den offentlige sfæren.

Påstandene Bourgeois fremsetter er både konstaterende og performative. Konstaterende fordi det i visse tilfeller dreier seg om setninger med sannhetsverdi, for eksempel når teksten kommer med biografiske opplysninger. Samtidig er de performative i blandingen av en selvrefleksiv materialbevissthet og dokumentariske investeringer. I disse tilfellene blir det meningsløst med et dikotomisk sannhetsbegrep, fordi det dreier seg om talehandlinger som produserer en ny tilstand. Ved å dele intime og såre betroelser fra sitt private følelsesliv åpnet Bourgeois opp nye betydningslag i kunsten, og hennes kunstneriske gjennombrudd var et faktum. Således gir ikke publikasjonene bare uttrykk for tidligere begivenheter, de skaper også noe fremtidig. Slik Haarder skriver, vil det være malplassert å snakke om fiksjon, da det som presenteres ikke nødvendigvis er oppfunnet, men et utvalg. Spesielt en situasjon og fire personer står i sentrum av begge publikasjonene; mor, far, Sadie og Louise. Dermed kan vi ikke si at vi har å gjøre med en objektiv gjengivelse av et liv. Det handler ikke om hva som er sant/usant, men om to litterære verk som estetiske konstruksjoner. Bourgeois begår biografiske språkhandlinger, og driver en diskursiv interaksjon med virkeligheten gjennom sin bruk av biografisk-dokumentariske referanser. Det begge disse publikasjonene har til felles, er en performativ og biografisk tekst som uttrykker et tydelig kunstnerisk program. «Everything I do was inspired by my early life» og tolv år senere «All my work in the past 50 years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood» etablerer en direkte relasjon mellom livet og kunsten som innvirker på leser-betrakterens forståelseshorisont.

Den formale utformingen i Album synliggjør tekstens performativitet. De halvtransparente sidene med den personlige teksten ligger fysisk over fotografiene, men kan løftes opp og blas om slik at leser-betrakteren kan se bildene for seg selv. Det er verdt å tenke over at familien Bourgeois tross alt ser ut som en nokså normal fransk familie på disse fotografiene, hadde vi ikke visst det teksten forteller oss. I «Child Abuse» presenteres kun fire familiebilder, og i dem møter vi Louise, hennes far og Sadie. Det siste bildet viser steinstøttene med familiehjemmet i bakgrunnen. De øvrige fotografiene er, slik vi har sett, av utvalgte kunstverk. I Album inngår langt flere familiebilder, men til gjengjeld ingen avfotograferinger av kunsten.

I begge disse estetiske konstruksjonene kan vi, i tråd med Haarder, si at det på den ene siden dokumenteres noe som fremstår autentisk og knyttet til virkelige personer og hendelser, samtidig som at det på den andre siden er iscenesettelsen som like tydelig er markert som det autentiske.¹⁰⁹ Derfor kan vi ikke lukke øynene for hvilken funksjon kunstnerens selvbiografi har. Det dreier seg ikke om et dikotomisk sannhetsbegrep, om å tvile på at det vi leser er sant, men om å se hvordan kunstneren former betrakterens forståelse av kunsten. Bourgeois lykkes i å skape en autentisitetseffekt ved å bygge på omstendigheter og begivenheter fra sitt eget liv, slik at det ut ifra allmenn forståelse ikke kan dreie seg om fiksjon. Slik Dehs skriver, kan vi identifisere det autentiske først og fremst gjennom fraværet av det inautentiske.¹¹⁰ De private familiefotografiene knytter teksten til betrakterens forestilling om at vi har å gjøre med et stykke virkelighet. Autentisitetseffekten produseres på bakgrunn av henvendelsens utforming. Bourgeois skaper et inntrykk av at hun spontant og ukritisk deler av sitt sanne indre. Dette vanskeliggjør lesningen av tekstene. Utsagnenes ærlige karakter og hvordan disse presenteres sammen med private fotografier fra kunstnerens liv, er det som er avgjørende. De biografiske referansene forvandles til et materiale i konstruksjonene. Med dette bringer Bourgeois leser-betrakteren til terskelen mellom kunstresepsjon og livsverdensreaksjon.

De to konstruksjonene preges derfor av det Haarder betegner som terskelestetikk. Slik han beskriver, hensettes leser-betrakteren til en vanskelig posisjon mellom det virkelige og det estetiske, hvor vi reagerer som om disse verkene var handlinger i verden utenfor kunsten. Her oppstår terskelsituasjonen. Kunstneren bygger på omstendigheter og autentiske begivenheter, hvor særlig familiefotografiene spiller en avgjørende rolle. Bourgeois anvender dem som en slags readymade. Hun tar i bruk objekter som av allmennheten på forhånd er sortert ut som ikke-relevant for kunst. Fotografiene tilhører den rå og lavkulturelle sfæren, og har fra før en autentisitet som kan knyttes til vår livsverden. Ved å bruke dem som et kunstnerisk materiale i de to estetiske konstruksjonene, rykkes de inn i kunstfeltet. Slik Haarder påpeker, er det vanskelig å forbli i mellomrommet som oppstår i terskelsituasjonen særlig lenge. Man vil raskt sortere verket som enten kunst eller ikke-kunst. Uti fra den statusen som tidligere forskning har tillagt Bourgeois' biografiske fremstillingen, fremgår det at disse skripto-visuelle publikasjonene har fått verdi som forklaring og ikke fortelling. Altså er de tradisjonelt forstått som ikke-kunst. Det finnes en mengde eksempler på dette i

¹⁰⁹ Haarder, *Performativ Biografisme*,

¹¹⁰ Dehs, *Det Autentiske*, 7.

litteraturen om Bourgeois. Her vil jeg foreløpig trekke frem ett. Kurator Marie-Laure Bernadac skriver i boken *Louise Bourgeois*:

Indeed, her entire oeuvre is elaborated around childhood references. «Confessions, self-portraits, memories, fantasies of a troubled being who seeks from sculpture the peace and order lacking in her childhood—such is the work of Louise Bourgeois.» The basic trauma—the rift from which creative energy surges, the never healed wound—stems, according to Bourgeois, from her father’s «betrayal» when he incorporated his mistress Sadie, a young English governess, into the family unit. The *ménage à trois* lasted for ten years under the wounded gazes of the children, with their mother’s tacit consent. This unhealthy atmosphere of deceit, hypocrisy, jealousy and double betrayal (since Louise felt betrayed not only by her father but also by Sadie), generated a profound psychic disturbance within the artist. Sadie created an imbalance that negated traditional family values and threatened the reassuring, structuring unit, or cell, of the father-mother-child trio. It was only in 1982 that Louise officially mentioned this incident and related it to her work, her fears, and her need to repair things via sculpture.¹¹¹

Bernadac refererer til traumet fra barndommen, slik vi nå kjenner det fra «Child Abuse» og *Album*. Historien om ubalansen i familien, farens svik, Sadie, barna og den tilsidesatte moren, gjenfortelles til betrakteren. Samtidig nevnes det at det først var i 1982 at disse hendelsene ble nevnt offentlig og satt i relasjon til kunsten, men uten å gjøre oppmerksom på *hvor* og på hvilken måte kunstnerens formidling var utformet. Hun refererer dermed til det vi med fordel kan omtale som en estetisk konstruksjon, men gjenkjenner bleklageligvis ikke at det dreier seg om et kunstverk utgjort av både konstaterende og performative utsagn.

3.4 Oppsummerende kommentar

Det som ofte omtales som det personlige narrative til Louise Bourgeois kan spores tilbake til de illustrerte tekstene «Child Abuse» og *Album*. Å ha kunnskap om Bourgeois’ biografiske referanser, bør også innebære å ha kunnskap om deres performative utforming. Inn i møte med kunsten, er det relevant å vite både hva som refereres til og hvordan disse referansene påvirker betrakter-leseren. Både «Child Abuse» og *Album* kan forstås som estetiske konstruksjoner hvor kunstneren aktivt forsøker å interagere diskursivt med virkeligheten gjennom bruk av omstendigheter og personer fra sitt eget liv inn i kunsten. Det er like relevant å snakke om en fortelling, som det er å si at hun gir en forklaring. Bourgeois etablerer et tydelig kunstnerisk program, hvor liv og kunst flettes sammen, som har fortsatt å innvirke på forståelsen av kunsten hennes i ettertid. Denne diskusjonen fortsetter i kapittel 5, i lys av møtet med *Cell VIII*.

¹¹¹ Bernadac, Louise Bourgeois, 2007.

4. To tilnærminger til *Cell VIII* (1998)

Cell VIII ble presentert for første gang under biennalen i Sydney i 2000. Siden 2012 har den vært i Sparebankstiftelsens eie, og deponert i Nasjonalmuseet i Oslo. Siden Museet for Samtidskunst stengte dørene 3. september 2017 har verket ikke vært utstilt, men ligger nedpakket i påvente av åpningen av det nye Nasjonalmuseet i 2020.

I dette kapittelet presenteres to tilnærminger til verket; først mitt eget møte med verket, slik jeg husker det og slik det fremstår for meg gjennom fotografisk dokumentasjon. Deretter vil jeg redegjøre for hvordan kunstneren selv tilnærmet seg sine egne celler, hva hun fortalte om dem og hva hun forteller *i* dem. Dette vil være de to første stadiene i min fortolkning. Hva skjer med meg når jeg møter verket? Først ser jeg altså på hvordan betrakteren iscenesettes, deretter på hvordan kunstneren iscenesetter seg selv. Disse blir to ytterpunkter, som så møtes idet blikket vendes tilbake mot verket. Hovedpoenget er så å synliggjøre hva som skjer i verket og hvilke nye betydningslag som kommer til i lys av kunstnerens språk rundt sin egen kunst.

Det er gjennom blikket at betrakteren kan få tak på verkets vesen; det synlige og det visuelle ved verket – og riften som springer ut av rommet mellom disse, slik Didi-Huberman har definert det. For Didi-Huberman er det snakk om et oppmerksomt og temporalt blikk hvor betrakteren er nødt til å: «wait until the visible «takes,» and in this waiting try to put our finger on the *virtual* value of what we are trying to apprehend under the term *visual*». ¹¹² Det ligger et ansvar hos den som betrakter. I møtet med kunsten er det betrakters blikk som åpner for ulike aspekter ved verket. Jeg forsøker i første omgang å plassere et ikke-vitende blikk på cellen. Det lar seg ikke gjøre å ha et helt uskyldig blikk, men jeg forsøker allikevel å bare se og registrere hva som er i verket, uten å inndra kunstnerens fortelling *ennå*. Avslutningsvis vil jeg la verkets fortelling gjøre seg synlig slik at innholdet blir leselig. Allerede her vil jeg ta tak i både det synlige og det visuelle ved konstruksjonen.

4.1 En verksbeskrivelse: Mitt blikk møter cellen

Slik som de andre installasjonene den deler navn og fortelling med, er *Cell VIII* et verk bestående av flere ulike materialer og objekter. På avstand fremstår den som et slags fengsel, fylt av tekstiler (ill. 2). Bølgede jerntråder krysser hverandre. Utformet som et avlangt oktagon, er cellen et lukket bur med vegger, gulv og tak i jerngitter. På den ene siden står en

¹¹² Didi-Huberman, *Confronting Images*, 141.

smal, avrundet dør på gløtt. Det minsker allikevel ikke den klaustrofobiske følelsen, for cellen er fylt av 13 stoffstykker som henger fra vegger og tak, som igjen skaper nye, indre rom inne i cellerommet. Blant dem; to skjorter, et skjørt og et gobeleng i toner av oker og grønt (ill. 3). Tekstilene fungerer som myke vegger. En slags fleksibel arkitektur. Hvert plagg påminner oss om en kropp som ikke er tilstede i verket. Teppeveven fremkaller en fornemmelse av fortid som er dratt inn i nåtiden.

Tre skikkelser er plassert blant disse tekstilene; én i midten av cellerommet på en stol. Eller er den ett med stolen? Denne er tildekket av et gammelrosa, nesten brunt, sekkelignende klede i velur. Bare et par tynne, voksne menneskeføtter i jern stikker ut under tøyet (ill. 4). De er forbena på stolen. Figuren er passiv; urørlig, uten kropp og hode. Til tross for at dette er cellens mest menneskelignende element, er det denne skikkelsen som fremstår som mest fremmed. Den er en slags hybrid, *quasi*, som Didi-Huberman ville ha sagt.¹¹³ Er det meningen at noen skal sette seg på fanget? Den sitter bredbeint og bakoverlent, og ser ikke særlig inviterende ut. Ved siden av, men bak en blå stoffvegg, er det en annen hybrid (ill. 5). En skulptur i lys rosa, nesten hudfarget marmor. Opp fra steinblokken står to spissede kaninører (ill. 6). De er tilsynelatende på vakt og følger med, de lytter etter noe. Det er ingen mulighet for bevegelse, ingen sjanse for eventuell flukt. Plasseringen innerst i cellen, lengst unna døråpningen synes å understreke inntrykket av ufrihet.

Den av skikkelsene som tilsynelatende er mest fri, er edderkoppene (ill. 7). Bakerst, på den venstre langsiden, i et av hjørnene, helt opp mot gittertaket, henger den. Kroppen er vendt ut mot det åpne rommet på utsiden av konstruksjonen. Edderkoppen er altfor stor til å skulle forestille et naturtro eksemplar av arten, men fortsatt betydelig mindre enn mange av kunstnerens andre skulpturer av samme motiv. Det er plass til at den kan flytte seg mellom de ulike rommene som oppstår mellom tøystykkene, og at den kunne forsvunnet ut døra. Men, den er vendt vekk fra åpningen, mens den «titter» ut. Det er fristende å trekke inn den franske metaforen *avoir une araignée au plafond*, hvor edderkoppene får spinne sitt nett i fred og ro ute av rekkevidde for de andre.¹¹⁴ Den vekker en følelse av uro og ubehag, samtidig som den fremstår harmløs.

Hver av figurene har sitt eget rom. De befinner seg i realiteten like i nærheten av hverandre, men tekstilene holder dem adskilt. Jeg kan se dem alle, men mellom dem sendes det ingen blikk. Stoffene henger i veien, og dessuten er det bare edderkoppene som har et hode

¹¹³ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 238.

¹¹⁴ Min oversettelse: Å være litt gal, men uten at det forstyrrer eller er farlig for andre.

– og den har som nevnt vendt sin oppmerksomhet mot utsiden av buret. Hvordan foregår egentlig kommunikasjonen der inne, og er det i det hele tatt noen som kommuniserer? Av de fem sansene, er det hørsel som synes mest sentral i installasjonen. Særlig åpnes det for dette gjennom de skulpturelt utformede kaninørene. Stående rett til vers, er det som om de varslers en fare, at de har hørt noe. De fremkaller samtidig en fornemmelse av stillhet, hvor man ikke skal lage noen lyder, men lytte. At vi må liste oss, trå varsomt og forsiktig – bli nesten usynlige, slik at ingen kan oppdage oss.

Døren står på gløtt, men vi slipper ikke inn. Hadde jeg trådd inn i cellen, ville jeg, slik som de andre, hatt mitt eget rom. Slik som dem, ville jeg samtidig også vært i mørket. Adskilt fra de andre figurene, omgitt av gitter og stoffer. Betrakteren kan kun forestille seg selv der inne; dersom jeg var blitt en del av cellens indre, kunne jeg ikke lenger «se» eller sees. Jeg ville stått ansikt til ansikt med gobelinet, som henger fra tak til gulv (ill. 8). Mellom det og de blå stoffene, ville jeg være fanget. Det er ingen veier å gå, i hvert fall ikke uten å flytte på «veggene». Kanskje kunne jeg ha løftet en skillevegg, men noe sier meg at jeg ikke kan forstyrre cellen på en slik måte. Ved å gå inn i installasjonen, gjennom døren, trer man inn i noe privat. Helheten som kan synes fra utsiden forsvinner, på innsiden mister man muligheten til å orientere seg. For å få tak i alle trådene og ta inn over meg konstruksjonens elementer, er jeg dermed nødt til å trå utenfor. På innsiden er man immobil, den eneste veien er ut igjen. Bare utenfor cellens gittervegger, vil hele verket vise seg.

Det er dette som er betrakterens rom; det ytre, utvendige. På utsiden kan man bevege seg fritt, sirkle rundt cellen og betrakte alt som befinner seg der inne i buret. Blikket mitt flytter seg hele tiden, og leter etter rom mellom stoffene. Forsøker å lese spenningene mellom føttene, ørene og edderkoppen. Kun gjennom bevegelse alle elementene øynes. Å se hele verket tar tid, for det er på ingen måte slik at alt umiddelbart viser seg for oss. Tekstilene på innsiden skjuler og beskytter. Samtidig som de skaper mindre rom og holder ting adskilt, gjør de det mulig å gjemme seg bort. Fra ulike kanter, åpnes rommene fra utsiden. Gjennom blikket får man adgang, selv om cellen forblir lukket av jerngitteret. Nytt innhold vises og forsvinner like raskt etterhvert som betrakteren forflytter seg rundt. På denne måten kan man delta i gjemselsleken. Man kan velge om man ønsker å bli sett – og av hva eller hvem. Kantene på det oktagonale buret gjør noe med betrakterens tempo. En avrundet form oppfordrer til en jevn, flytende bevegelse. Hjørnene i den åttekantede formen er derimot ikke uten motstand. De ber meg om å stoppe opp, kikke rundt og forbi kanten. Formen påvirker og regulerer tempoet rundt buret. Jeg beveger meg stille og rolig, lytter og ser.

På vei ut igjen, er jeg usikker på hva jeg tar med meg. Hva slags rom er det som oppstår mellom gitterveggene? Hvordan skal man tolke den tildekkede hybrid mellom en stol og jernføtter? Og edderkoppen oppe i hjørnet, forblir den rolig eller vil den rømme? Hva er det kaninørene lytter etter, og hvorfor blir jeg selv så stille og på vakt? En følelse av barnlighet kommer over meg, fra kaninørenes nesten transparente utseende. Den delikate og skjøre marmoren vitner om en renhet som tilhører barnets vesen. Stol-hybrid bekrefter dette, i det at den ber meg ta plass på fanget. Allikevel har den noe fremmed over seg, slik de voksnes verden ligger fremmed og utilgjengelig for en liten, uskyldig unge. Jeg legger merke til flere ting; kontrastene mellom materialene inne i buret, porøs marmor og fargede tekstiler mot sveiset jern. Et sammenstøt mellom det myke, feminine og det harde, maskuline fyller rommet med en ukjent energi. Stoffene som skaper nye rom, inne i buret, åpner for stadig nye perspektiver. Hele tiden lokker cellen meg inn, men hadde jeg gått gjennom døren, ville jeg blitt en ubevegelig del av verket, og mistet mobiliteten som betrakter. Dermed kaster den meg ut igjen. Jeg blir stående og undre, og klarer ikke slippe verkets gåtefulle vesen. På en gang både voldsom og stum, er alt presentert foran meg samtidig som den holder tilbake sin hemmelighet.

For å få tak i omfanget av de enhetene av kunnskap som inngår i cellen, vil jeg i det følgende gå nærmere inn på de sammenhengene som Louise Bourgeois selv setter cellene i. Dessverre er det ikke kjent noen uttalelser fra kunstneren knyttet spesifikt til *Cell VIII*. Av den grunn er det primært kunstnerens tekster og uttalelser knyttet til andre verk som presenteres. Enkelte utsagn kan leses som en generell forklaring til hele serien med kunstverk, mens andre knytter seg til spesifikke verk og deres mening eller innhold. Gjentakelser i former, motiver og materialer åpner allikevel for innsikt i de elementene som cellen består av. Edderkoppen, gobelenget, klesplaggene og materialene er tilbakevendende objekter i den kunstneriske produksjonen. Først presenteres kunstnerens utsagn om cellene, før påstander knyttet til enkeltelementer gjennomgås.

4.2 Louise Bourgeois' egne bemerkninger

Louise Bourgeois uttalte at det var tre ting som var felles for alle cellene. I 1991, da de første cellene ble stilt ut på Carnegie Museum of Art i Pittsburgh skrev hun korte, forklarende tekster til *Cell I, II, III* og *IV* som ble publisert i katalogen til Carnegie International. Først presenteres smerte som en drivkraft bak arbeidet: «The subject of pain is the business I am in.

To give meaning and shape to frustration and suffering.»¹¹⁵ Videre knytter hun ulike typer smerte konkret til celle-verkene: «The *Cells* represent different types of pain: the physical, the emotional and psychological, and the mental and intellectual.» Cellene skal altså representere fysiske, emosjonell og psykologisk, mental og intellektuell smerte. Viderer utdyper hun med å fortelle at hver celle også behandler følelsen av frykt: «Each *Cell* deals with fear. Fear is pain. Often it is not perceived as pain, because it is always disguising itself». Hun sammenkobler følelsen av frykt med den av smerte, og sier at frykt er smerte som har forkledd seg selv som noe annet, som skjuler sin sanne natur.

Avslutningsvis kommer hun inn på en siste følelse, nemlig nytelse: «Each *Cell* deals with the pleasure of the voyeur, the thrill of looking and being looked at. The *Cells* either attract or repulse each other. There is this urge to integrate, merge, or disintegrate.» Hver celle omhandler altså kikkerens nytelse; spenningen ved å se på og bli sett på. Ordet *voyeur* har per definisjon et seksuelt aspekt; man oppnår en form for tilfredsstillelse ved å betrakte noe eller noen som ikke vet at de blir sett på. Man er vitne til noe 'privat', som ikke er ment for ens øyne mens som man allikevel har tilgang til.¹¹⁶ Det samme kan vi si om familiebildene fra «Child Abuse» og *Album*. Ved at kunstneren anvender fotografiene, noe privat som ikke er ment for offentligheten, spiller hun på betrakterens rolle og nytelse som voyeur. Hver celle kan tiltrekke eller frastøte en annen. Dette åpner opp for trangen til å integrere og sammensmelte på den ene siden, og trangen for å oppløse på den andre siden. Bourgeois både snakket og skrev om cellene med et spesielt fysisk, kroppslig språk. Nesten som om det dreide seg om en kroppslig prosess.

Det kroppslige er også fremhevet i selve tittelen 'celle'. Bourgeois har uttalt at ordet celle kunne bety en celle i et fengsel, men også en celle i kroppen. «Now a cell can be that of a prison, but it can also be a cell of your body.»¹¹⁷ Et isolerende rom å være i, versus den minste bestanddelen for liv. Uansett dreier det seg om en selvstendig enhet, som står i

¹¹⁵ Bourgeois, «On *Cells*», Først publisert i 1991 av Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, i utstillingskatalogen for *Carnegie International* (19. oktober 1991 - 16. februar 1992) kuratert av Lynne Cooke og Mark Francis, 60. Gjengitt i: Marie-Lause Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (red.). *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, 205.

¹¹⁶ Merriam-Webster, s.v. "voyeur". 1 : one obtaining sexual gratification from observing unsuspecting individuals who are partly undressed, naked, or engaged in sexual acts broadly : one who habitually seeks sexual stimulation by visual means. 2 : a prying observer who is usually seeking the sordid or the scandalous.

¹¹⁷ Bourgeois, "In a Strange Way, Things are Getting Better and Better: Interview with Francesco Bonami". Først publisert i januar 1994 i *Flash Art*, XXVII, no. 174, 37-39. Gjengitt i: Marie-Laure Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (red.). *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, 263.

sammenheng og fungerer i samspill med andre selvstendige enheter. «The idea of cells is that they are absolutely distinct from each other. It has to do with the analysis of what the difference in between you and me and other fellows. This is what makes us worthwhile... how different we are from each other.»¹¹⁸ Cellene er adskilt, men underordnet en felles struktur. På denne måten åpner de opp for en analyse av hva som er hver enkelts særegenheter og egenverdi i forhold til hverandre, i følge kunstneren.

I en samtale med Cheryl Kaplan for DB-Artmag i 2004, uttalte Bourgeois at bruken av ordet 'celle' refererte til det faktum at hun ble holdt fanget av sine egne minner:

The original suite of the Cells had to do with the five senses and memory and had nothing to do with the issues of humiliation and internment. The sense of containment in the Cells has also to do with the idea of isolating problems in order to solve them. I also like to know my limits and that's why I prefer claustrophobic spaces. The Cells also express the notion that people are isolated from one another and unable to communicate. This is the human condition.¹¹⁹

Her kommenterer hun igjen det kroppslige, denne gangen ved de fem sansene og minner. Også fengselscellen tas opp igjen, med sin isolerende funksjon. Det klaustrofobiske rommet avgrensner og begrenser ifølge kunstneren, på samme måte som at mennesker er isolert fra hverandre og ikke i stand til å kommunisere. I samme intervju kommenterer hun også cellenes *husende* funksjon;

I needed to create architecture to house and protect and set the scale for these objects. The objects in the Cells are fragile. The fact that you cannot enter them in most cases had to do with the fragility of the interior. This is a problem when they are shown publicly. I would like people to enter the Cells.¹²⁰

Konstruksjonene har en funksjon både når det gjelder beskyttelse og størrelse. Bourgeois sier selv at hun ønsket at betrakteren skal kunne gå inn i cellene, men at de ofte forblir stengt av hensyn til objektenes skjørhet, uten at det er kjent om dette gjelder for *Cell VIII*.

Hva så med gjenstandene kunstneren har fylt *Cell VIII* med? Den rosa marmoren anvendt i verket, med kaninørene stikkende opp, har Bourgeois tatt i bruk både ved tidligere og senere anledninger. En nesten identisk skulptur kan sees i cellen *Passages Dangereux* (1997). Selv kommenterte ikke kunstneren selve kaninen, men bruken av marmor kom hun inn på flere ganger. Bourgeois knytter bruken av materialet stein, til ideen om smerte. I avsnittet om *Cell II*, hvor den samme rosa marmoren ble brukt, skriver hun «Pain, like stone, is indestructable. It comes from the rage of not knowing how to understand, of not knowing how to learn. There is this inner resistance that keeps me from learning, that keeps me from

¹¹⁸ Bourgeois, "In a Strange Way, Things are Getting Better and Better: Interview with Francesco Bonami". Først publisert i januar 1994 i *Flash Art*, XXVII, no. 174, 37-39. Gjengitt i: Marie-Laure Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (red.). *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, 264.

¹¹⁹ Bourgeois og Kaplan, "Interview: Louise Bourgeois. Cut in Two: A Conversation Between Louise Bourgeois and Cheryl Kaplan".

¹²⁰ Ibid.

understanding.» Marmoren relaterer seg altså til en smerte som er evigvarende. Steinen knyttes til en form for hardhet eller stillstand, hvor ingenting kan trenge inn og hvor utvikling er umulig. Steinen er ikke smidig eller føyelig, men hard. I en samtale med Pat Steir, publisert i *Artforum* i 1993, ble Bourgeois spurt om bruken av denne rosa marmoren i *Cell (Choisy)* og svarte da; «Because the color suggests flesh. The marble in many of my recent pieces relates to flesh. It's is very difficult to get pink marble. It's called *portugalo*, and usually the pink color is ruined by green veins. I can't accept that. So, this marble is very special.»¹²¹ Den spesielle marmoren skal påminne betrakteren om hud, og relaterer seg dermed til noe sårbart og menneskelig.

Det menneskelige finner vi igjen i edderkoppen. Bourgeois har etablert den som et symbol på sin egen mor, Joséphine Valérie Fauriaux. Edderkoppfigurene ble fremstilt første mot slutten av 1940-tallet, i små blekk- og kulltegninger. Det var imidlertid ikke før på midten av 1990-tallet at motivet fikk en sentral rolle i Bourgeois' arbeid, da hun fortsatte å utforske figuren gjennom ulike teknikker og materialer. I den illustrerte teksten *Ode à Ma Mère* fra 1995, viser ni koldnålsetsninger ulike edderkopp-figurer med lange, hengslete bein. Bourgeois skriver:

The friend (l'araignée - pourquoi l'araignée?)
parce que my best friend was my mother and she
was deliberate, clever, patient, soothing, reasonable,
dainty, subtle, indispensable, neat and useful as an
araignee. She could also defend herself, and me, by
refusing to answer "stupid inquisitive embarrassing
personal questions."¹²²

Moren var hennes beste venn, moren var en edderkopp. «Je ne me fatiguerai jamais de la représenter» – jeg vil aldri gå lei av å representere henne.¹²³ Fra de skripto-visuelle publikasjonene presentert i kapittel 3, husker vi at kvinnene i familien var veversker. I gresk mytologi forteller Ovids *Metamorfoser* historien om Arkhne, en svært begavet veverske, som etter å ha utfordret gudinnen Athene til en veve-konkurranse ender opp forvandlet til verdens første edderkopp.¹²⁴

Mot siste halvdel av 1990-tallet og inn på 2000-tallet, i en alder av 80 år, skapte Bourgeois ulike edderkoppskulpturer utformet i stål, slik som *The Nest* (1994), cellen *Spider* (1997) og *Spider I* (1998). Sistnevnte ligner i sitt formspråk på edderkoppen fra *Cell VIII*.

¹²¹ Steir, Bourgeois. «Mortal Elements: Pat Steir Talks with Louise Bourgeois», *Artforum* 32, nr. 1, 86-7, 127. Gjengitt i: Marie-Laure Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (red.). *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, 234-238.

¹²² Bourgeois, *Ode à Ma Mère*, 9.

¹²³ *Ibid.*, 10.

¹²⁴ Michalski og Michalski, *Spider*, 10.

Spider I er derimot utført i bronse med sort patina, ikke i jern, og veggmontert slik at den ser ut til å krype oppover flaten. Hennes kanskje mest famøse skulptur, *Maman* (1999), viser en edderkopp i overdimensjonert, monumental skala. Balanserende på åtte lange, slanke og spisse føtter, er det som om den nesten svever over bakken. I «Child Abuse» og *Album* beskriver Bourgeois hvordan Sadie flyttet inn med familien for å være farens elskerinne og guvernante for barna. På den måten mistet moren, Joséphine, sin rettmessige plass i husholdningen på flere måter. I *Maman*, fransk for mamma, gir edderkoppen form til morens rolle som beskytter og forsørger. Den uttrykker en ambivalens, av noe som er truende og trygt på en gang.

Kunstnerens nære forhold til teppevever, gjør at gobelinet også får biografisk konnotasjon. Gobelinet i *Cell VIII* har vært i familiens eie og er reparert av både kunstneren og hennes mor. Slik vi husker fra *Album* går tradisjonen for veving flere generasjoner tilbake i familien Bourgeois. Vasking og reparasjon av tekstiler var en sentral del av kunstnerens barndom. Elven Creuze, som rant igjennom byen hvor de bodde, hadde spesielle kjemiske kvaliteter som egnet seg godt til å vask av ullstoffer som skulle farges. Elvevannet gjorde tekstilet spesielt mottakelig for fargestoffer fordi det inneholdt kjemikaliet tannin, en syre som sørget for at ullstoffet trakk til seg farge. Det var naturlig i Aubusson at kvinner gikk inn i denne tekstilbransjen, mens mennene arbeidet med å kutte granitt. Slik var det for kunstnerens besteforeldre; stoff og stein i samspill, gjennom livet. Etter første verdenskrig flyttet faren, Louis, hele familien fra Aubusson til Antony, nærmere Paris. Gjennom Antony, og den nye hagen til familien Bourgeois, rant elven Bièvre. Slik som Creuze inneholdt også den det viktige kjemikaliet tannin. I en anmeldelse av utstillingen *Wall Hangings* på MoMA i New York i 1969, kommer Bourgeois inn på teppevevens historie, samt sin egen personlige historie med den;

In the beginning tapestries were indispensable, they were actually movable walls, or partitions in the great halls of castles and manor houses, or the walls of tents. They were a flexible architecture. This is the kind of hanging I was used to. [...] I, myself, have very long associations with tapestries. As children, we used them to hide in. This is one reason I expect them to be so three-dimensional – why I feel they must be of such a height and weight and size that you can wrap yourself in them.¹²⁵

Tekstil som flyttbare vegger med både en både dekorativ og praktisk funksjon, var altså godt kjent for kunstneren. Slik hun selv skriver, vokste hun opp med å gjemme i og bak dem.

Bourgeois knytter med dette teppevevene til sin egen kropp.

¹²⁵ Bourgeois, "The Fabric of Construction", kunstkritikk av utstillingen *Wall Hangings* på MoMA, New York, først publisert i *Craft Horizons* 29, nr. 2 (mars-april 1969), 30-35. Gjengitt i: Marie-Lause Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (red.). *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, 89.

De to skortene og det ene skjørtet som henger blant de øvrige tekstilene i *Cell VIII*, har en gang vært kunstnerens egne klær. «Clothing is also an exercise of memory. It makes me explore the past: how did I feel when I wore that. They are like signposts in the search for the past.»¹²⁶ For kunstneren blir klesplaggene hengende som veivisere på leting etter fortiden.

Den blå fargen representerer ro, forsoning og flukt;

Color is stronger than language. It's a subliminal communication.

Blue represents peace, meditation, and escape.

Red is affirmation at any cost—regardless of the dangers in fighting—of contradictions involved.

Black is mourning, regrets, guilt, retreat.

White means go back to square one. It's a renewal, the possibility of starting again, completely fresh.

Pink is feminine. It represents a liking and acceptance of the self.¹²⁷

Farge var et viktig språk for Bourgeois, da hun anså disse som bærere av språk *før* språket.

For henne inneholdt hver farge ulike betydninger og stemninger. Sammen med blått, var rødt den mest betydningsfulle fargen i kunsten hennes. Begge disse var farger hun hadde nær kjennskap til fra barndommen, da de selv farget stoffer i familiens verksted.

I former og materialer gjenopptar Bourgeois den selviscenesettende fortellingen hun har formulert i sine skripto-visuelle publikasjoner. Objektene forvandles til biografiske fragmenter som bærer på kunstnerens språk og dermed også intensjon. Hun forteller seg selv i kunsten. Historien om livet springer ut fra gjenstandene og mot betrakteren som ser og vet. Hva trer frem i lys av kunnskapen om kunstnerens fortelling?

4.3 Tilbake til cellen

Med ny kunnskap kan vi vende blikket tilbake til kunstverket. Cellen forvandles og nye betydningslag gjør seg synlig for betrakteren. Det underlige rommet som drar blikket til seg, inni og rundt, synes å vise sitt virkelige vesen. Den gir innsikt i hemmeligheten sin, åpner seg opp og tar på en annen måte imot den som ser. En fortelling vokser frem; der oppe, innerst, i hjørnet, sitter kunstnerens mor. Det gir mening, at edderkoppene fremstår i en overnaturlig størrelse. Den er mer enn seg selv, mye mer enn et enkelt åttebent kryp. Den både er og er ikke, en edderkopp. Den moderlige tilstedeværelsen er tydelig, men stille. Tålmodig og oppmerksom sitter den der, rolig og venter. På det rette øyeblikket muligens, eller på noen.

¹²⁶ Bourgeois, "Blue days and Pink days" først publisert i 1997 i *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, Jerry Gorovoy og Pandora Tabatabai Asbaghi (red.). Gjengitt i: Marie-Lause Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (red.). *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, 363.

¹²⁷ Bourgeois, "Self-expression is Sacred and Fatal", et utvalg uttalelser først publisert i *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall* (1992) av Christiane Meyer-Toss, 177-202. Gjengitt i: Marie-Lause Bernadac og Hans-Ulrich Obrist (red.). *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-*, 222.

Hun er en som spinner, og det hun konstruerer er et nett. Hun kan reparere og veve. Ut av sin egen kropp henter hun materialet hun bygger med. Det kan nesten synes som om gitteret, laget i jern, tilhører hennes figur. Det er både en del av legemet, noe indre, og noe nytt og autonomt, noe ytre. Dette nettet er både et hjem, et sted å hvile og være, og en jaktmark hvor mat skal fanges og fortæres. Det er altså særlig gjennom edderkoppens figur, og morens skikkelse, at cellen får sin karakter som habitat. Hjemmet skal være et sted for trygghet, hvor vi er den mest sårbare og intime versjonen av oss selv. Tilbaketrukket, men allikevel med overblikk, er det som om hun våker over cellens innhold. Dersom gitteret tilhører hennes kropp, er alt som fyller rommet hennes eget og under hennes oppsyn. Kjærlig omsorg møter frykt og ubehag, for ubehag er tross alt en av de første følelsene edderkoppens maner frem.

Fortellingen om kunstnerens mor kommer også til uttrykk i stoffene. Gobelenget har tilhørt familien Bourgeois, og er reparert av både kunstnerens og morens hånd. Sammenlappingen og de mange sømmene forteller historien om familiens verksted og tradisjoner. De er beviser på det fysiske arbeidet de utførte. Kanskje henger tekstilene oppe til tørk, etter å ha blitt vasket i elven som rant gjennom familiens eiendom, og deretter påført morens naturlige fargestoffer. Stol-hybriden sitter der kanskje for å reparere gobelinet, slik moren pleide å gjøre. Allikevel ser det ikke ut til å være en kvinne som har tatt plass på stolen foran det gamle, tunge stoffet. De menneskelige føttene er maskuline, og det samme er sittestillingen. Den som sitter der arbeider ikke, men lener seg tilbake. Kanskje er dette kunstnerens far? Med sekken som har tatt plassen til en eventuell overkropp, uttrykker figuren en fremmedhet ovenfor betrakteren. Han (la oss kalle ham «han») er utilgjengelig og skjult. I lys av kunstnerens fortelling om traumet fra barndommen blir han en taus, innesluttet type. En som holder hemmeligheter, og akkurat slik som den beige sekken gjør; gjemmer og dekker til.

Den lyse rosa, nesten transparente marmoren med de figurative kaninørene får forsterket sin barnlige, sårbare fremtoning. I lys av kunstnerens uttalelser om steinen som symbol på smerte, uttrykker den ensomhet og en frustrasjon over mangel på innsikt og kunnskap. I kontrast til de grovt sammensveidede elementene i metall, står den rene stenen tilbake som et bilde på barndommens uskyld. Den rå steinblokken blir et symbol på det unge mennesket som enda ikke er ferdig formet; myk og hard på en gang. Med nysgjerrighet lytter den til omgivelsene, som den gjennom smerten isoleres fra. Varsomt spisser den ørene mot de voksnes verden, som om den selv egentlig tilhører et annet univers. Den fremstår naken og sårbar, fanget i sin egen situasjon; den er alene. Ikke enda i kontroll, den må innfinne seg med en viss passivitet, være stille og på vakt.

Smerten det gis uttrykk for i cellen, kan vi forstå gjennom den selvbiografiske fortellingen Bourgeois allerede har formulert i «Child Abuse» og *Album*. De biografiske referansene refererer både til livet og til de to tekstlig-visuelle kunstverkene. Ut i fra tekstene kunne vi lese at Louise på flere måter ble fratatt selve barndommen. Som følge av dette kan vi anta at hun må ha følt seg isolert fra omverden. Ikke voksen, men med en innsikt i deres stygge realitet som gjorde at hun ikke var som barn flest. Situasjonen med moren, faren og lærerinne-elskerinnen Sadie gjorde det umulig for henne å være fri for bekymringer. Som en brikke i spillet ble hun satt til å følge med på hva som foregikk mellom dem, og i stedet for å bli beskyttet og tatt hånd om var det først og fremst lille Louise som beskyttet sin egen mor. De vonde følelsene og minnene som iscenesettes i cellen stammer fra skuffelsen over et møblert hjem som ikke svarer til forventningene. Tilbake står en ensom og sårbar ung jente.

Det som tidligere var fleksibel arkitektur som delte cellen opp i mindre rom, har nå fått enda en funksjon; stoffene er tilstedeværelse av minner og kropper. Kunstnerens klær blir stående som tegn på den voksne Louise. Klesplaggene henger der tomme og livløse, og påminner betrakteren om den fraværende kroppen som en gang har båret dem. Kunstneren som hentet frem minnene, tenkte tilbake på barndommen og som brøt fortellingen om den opp i fragmenter. Tøystykkenes klare nyanser av blått står i kontrast til gobelengets mer falmede farger, og markerer forholdet mellom fortid og nåtid (ill. 9). På tross av at kunstneren nå er død, eksisterer fortsatt en versjon av henne; i betrakterens møte med sporene etter henne, lagt igjen i verket, finnes hun alltid *nå*. For hver nye betrakter og hvert nye møte, fremkalles hun og fortellingen på ny. Nåtidens stoffer blandes med fragmenter fra fortiden. De legger seg innimellom lagene av minner og styrer betrakterens møte med dem.

Blikket er ikke lenger på verket, med festet på fortellingen. Narrativet er en kunstnerisk konstruksjon i språk, en myte, som på mange måter synes å utslette det konkrete verket vi har foran oss. Gjennom det synlige gjøres cellen leselig, slik at betrakteren gjenkjenner former og deretter lukker verket i fortellingen bak og rundt det som presenteres foran oss. Gjort blind av kunstnerens forførende historie, slutter betrakteren *å se*. Det dreier seg ikke lenger om et møte med den faktiske cellen, for språket har transportert betrakteren til et annet sted, uten at den trengte å flytte på seg. På nesten magisk vis har et nytt kunstverk tatt cellens plass.

4.4 Oppsummerende kommentar

I dette kapitlet har jeg presentert *Cell VIII*. I første omgang lot jeg mitt eget ikke-vitende blikk møte verket. Cellen fremstod mystisk, tiltrekkende og avvisende. Etter å ha redegjort for hvordan en betrakter kan oppleve å se cellen, har jeg latt kunstnerens egne uttalelser om andre celler ta plass. Da det ikke er kjent noen spesifikke formuleringer om *Cell VIII* fra Bourgeois, har jeg lagt vekt på hvordan hun har kommentert andre kunstverk og enkeltelelementer jeg mener kan anses som beslektet med de som utgjør *Cell VIII*. I lys av kunstnerens selviscenesettende fortelling slik det fremgikk av forrige kapittel, tar flere objekter form som biografiske referanser. Avslutningsvis vendte jeg tilbake til cellen, med et kunnskapsrikt blikk for å åpne verket på nye måter. En fortelling tok form og forvandlet verket. I det følgende og siste kapitlet, leder det teoretiske rammeverket, Bourgeois' biografiske, performative konstruksjoner og møtene med cellen frem til en diskusjon omkring kunnskap og ikke-kunnskap i verket.

5. En diskusjon omkring kunnskap og ikke-kunnskap i cellen

To know without seeing, or to see without knowing. There is loss in either case.¹²⁸

5.1 Det visuelle kraft

Ved første møte fremstod cellen som gåtefull og mystisk. Kunstverket hadde en tydelig tiltrekningskraft, samtidig som den holdt betrakteren utenfor og på avstand. Etter hvert som at verkets fortelling kom til syne, ble opplevelsen av cellen forandret. Med ett var det som om den åpnet seg opp og delte sine hemmeligheter. I lys av kunstnerens selviscenesettende fortelling og uttalelser, resulterte møtet med cellen i at betrakteren ble fraktet hjem til Bourgeois-familien, til teppeverkstedet hvor flere generasjoner arbeidet, til den traumatiserte og sviktede Louise. De blå tekstilene i buret henger til tørk, vasket og farget i vannet fra eleven som rant gjennom hagen. Gobelenget uttrykker familietradisjonen og historien om arbeidet i teppeverkstedet. Louises mor er der i edderkoppens skikkelse, fremkalt gjennom *Ode à Ma Mère* og de øvrige verkene med samme motiv. Til tross for at vi ikke kan lese oss frem til det, åpner disse biografiske referansene dessuten opp for at betrakteren selv kan fylle ut den hullede fortellingen kunstneren har begynt på. Slik tolker vi stolhybriden som kunstnerens distanserte far, og klesplaggene og den lyserosa marmorblokken som at de må være symboler på Louise i både voksen og ung alder.

Denne forflytningen, eller forvandlingen, kan vi forstå i lys av Didi-Hubermans begreper *det synlige* og *det visuelle*. Som nevnt i oppgavens kapittel 2, overskrider det visuelle det synlige som et symptom på det ikke-synlige. Det synlige i cellen er materialene og gjenstandene. Det vi ser er et burlignende rom utformet i jerngitter, fylt på innsiden av et gobeleng, tre klesplagg, flere blåfargede tekstiler, en edderkoppskulptur, en stolhybrid med forben som menneskeføtter og en stoffsekk over, og marmorblokken med figurative kaninører. Ved første øyekast, ingen Louise Bourgeois og ingen familiekonflikter. I *Cell VIII* kan vi dermed si at kunstnerens fortelling overskrider selve cellen, og begynner å flytte og forvandle det konkrete synlige i verket. Det vil si at cellen tilbyr sine synlige elementer som det en semiotiker betegner som tegn. Med andre ord, blir den leselig.¹²⁹ Verket har evnet å frembringe eller oversette ulike konsepter for den som plasserer sitt blikk på cellen, slik at det

¹²⁸ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 140.

¹²⁹ *Ibid.*, 13.

formidler sine fortellinger – sine enheter av kunnskap, slik Didi-Huberman skriver. Det er den iscenesettende, performative fortellingen til Louire Bourgeois som gjør cellen klar og tydelig i betrakterens øyne. Cellen fremstår ikke lenger gåtefull og lukket, men åpen og oppriktig i form av at den lar betrakteren få innblikk i noe sårbart og privat. Den virker å kommunisere kunstnerens egne følelser og minner til oss, på en så effektiv måte at det ikke-synlige blir viktigere enn hva vi kan *se* foran oss. Enhetene av kunnskap virker svært forførende på den som ser og sanser, også på denne betrakteren slik verksbeskrivelsen presentert i forrige kapittel tydelig viser. Bourgeois' historie overtar raskt, og det blir vanskelig å rense blikket for den.

Verkets objekter er enkle i seg selv, men gjennom kjennskap til de biografiske konstellasjonene med mening, begynner de å *figurere*. Det vil si at de gjennom det synliges visualitet, transformeres til en virtuell struktur som begynner å forme.¹³⁰ Virtuell fordi betrakterens møte med verket setter kunstnerens fortelling om fortiden i gang *her og nå*. Den formidler sin kapasitet til å konsentrere og forflytte sitt eget ubegrensede innhold. Slik Didi-Huberman har beskrevet, løser det virtuelle vårt grep om 'vanlig' synlig kunnskap. Det lar oss vite noe om det vi ikke kan se.¹³¹ Det dreier seg ikke om representasjon av kunstnerens fortelling, i den ikonografiske betydningen av ordet representere, men om *presentasjon* som visualitet. Helt enkelt, og fryktelig komplekst på en gang. Didi-Huberman har beskrevet denne prosessen som en måte hvorpå verket fanger betrakterens blikk.¹³² I tilfellet Bourgeois skjer dette for å fremprovosere en ukontrollerbar billedrekke som vever sammen et virtuelt nett rundt cellens mysterium. Gobelenet er helt enkelt en teppevev, men samtidig mye mer. Den forteller historien om teppeverkstedet til familien Bourgeois og flere generasjoner med Bourgeois-kvinner som har vasket, farget, vridd opp, tørket og restaurert disse gamle tekstilene. Edderkoppen fremkaller på samme måte skikkelsen til kunstnerens mor. At noe trygt og truende hviler i samme figur, produserer ambivalens. Et sted der inne blant stoffene, kan betrakterens sanselse tilstedeværelsen av Louise, som føler seg sveket og forlatt, uten tillit til de voksne. Klesplaggene fremkaller den voksne damen, som ser tilbake på de vonde minnene fra fortiden. Fortellingen er som nevnt ikke synlig, men allikevel ikke usynlig, fordi den er begripelig for betrakteren gjennom de sanseintrykk som oppstår i møtet med cellen. Den opptrer som en hendelse eller en event, visuelt.

¹³⁰ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 22.

¹³¹ *Ibid.*, 18.

¹³² *Ibid.*, 24.

Cellens ulike materialer og former er ingenting annet enn overflater, men gjennom det visuelle kraft blir de steder hvor noe som minner om dagdrømmer kan ta plass. Fortellingen utfolder seg gjennom betrakteren, som performative biografiske referanser med utgangspunkt i kunstnerens egne formuleringer og beskrivelser utenfor verket. I lys av tekstlinjene i «Child Abuse» og *Album*, om at alt hun gjør er inspirert av barndommen og at drivkraften bak kunsten er å drive eksorsisme av traumatiske minner, får den ambivalente fornemmelsen cellen fremkaller en biografisk forklaring. Samtidig ligger Bourgeois' selviscenesettende fortelling også immanent i cellen før betrakteren, fordi kunstneren har etablert en direkte relasjon mellom eget liv og kunstneriske former og materialer. Både betrakter og kunstner er deltagere i biografisk iscenesettelse. Idet cellen begynner å åpne seg for betrakteren, å avsløre sin fortelling, er det vanskelig å se noe annet enn den. Det er dette som er kunnskapens kraft, og felle: Om man ikke er den bevisst, blir man lett et offer for sløret den produserer.

5.2 Fortellingen som slør

I tidligere tolkninger av cellene til Bourgeois, er det som sagt stadig kunstnerens biografi som trekkes frem som forklaringsmodell. Der forskningen ikke vektlegger eller refererer til konkrete hendelser fra hennes liv, blir kunstens funksjon i det minste forstått slik at dens tydeligste formål er en bearbeidelse av hennes personlige traumer og følelser. Biografiske og psykoanalytiske tilnærminger søker å samle cellenes komplekse konstruksjon i et felles punkt; kunstneren. Dette inntrykket av helhet, beskriver Didi-Huberman som *veil-image*, eller slør.¹³³ Kunstnerens biografi eller indre verden tar form som en skjerm, som står i veien for verket. Betrakteren gjøres blind av sin egen søken etter helhet. Ved å akseptere fortellingen om livet oppnår den som ser en følelse av beherskelse, hvilket i tilfellet Bourgeois fratar cellene deres gåtefulle fremtoning. Alt som ikke passer inn i fortellingen skyves til side og glemmes bort. Til tross for en antagelse om å ha lest verkets innhold, lar disse tilnærmingene verket forbli lukket fordi betrakteren har sluttet å se. Her går vi inn i en annen epistemologi, altså bort fra den positivistiske biografiske og til den hermeneutiske. Begrunnelsen for dette er at positivistiske tilnærminger medfører en holdning hvor man, slik Didi-Huberman skriver, er mer opptatt av å gi ting navn og følgelig er fornøyd med å ha «sett» det vi antar at vi skulle se.

Tidligere tilnærminger av cellene domineres av reproduksjoner av kunstnerens fortelling som fremlegges som en forklaring av billedets betydning. Slik vi allerede har sett et

¹³³ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 80.

eksempel på i kapittel 3, refererer Bernadac i sitt arbeid med Louise Bourgeois til «Child Abuse» i begrunnelsen for tolkningen av kunsten som selvbiografisk, uten å diskutere kilden som en estetisk konstruksjon. En slik opplysning ville kunne hatt innvirkning på leserens forståelse av innholdet i utsagnene. Bourgeois er således ikke den eneste avsenderen av sin biografiske, performative fortelling. Andre deltar også i avsenderforholdet. I boken *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells* utgitt første gang i 1998 av Rainer Crone og Petrus Graf Schaesberg, er et helt kapittel viet til å gjenfortelle historien om kunstnerens liv. «The Life of an Artist» åpner med sitatet «My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama. All my work in the past fifty years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood.»¹³⁴ Forfatterne henviser til kunstneren og året 1997, som om det dreier seg om en faktisk uttalelse og en ærlig forklaring. Det synes imidlertid åpenlyst, at uttalelsen er nesten identisk med tekstlinjer fra *Album* og dermed publisert flere år tidligere. Kapittelet inkluderer dessuten mange av de samme familiefotografiene som Bourgeois selve anvendte i *Album*, i tillegg til andre som kunstneren ikke selv tok i bruk. Teksten følger også denne formelen, og tar utgangspunkt i hendelsene kunstneren selv la vekt på, men fyller ut fortellingen ytterligere. Der hvor Bourgeois først og fremst trekker frem barndommen og livet med foreldrene i Frankrike, fortsetter Croner og Schaesberg inn i kunstnerens voksne liv.

I *Louise Bourgeois – Structures of Existence: The Cells* finnes flere eksempler på biografiske tolkninger som på lignende vis støtter seg til kunstnerens uttalelser. Nancy Spector skriver om cellen *Passage Dangereux* i teksten «Resentment Demands a Story: Passage Dangereux», og kommenterer verket og Bourgeois' kunstneriske praksis slik;

In her diaries, interviews, published statements, and private notes—all recording a lifetime of self-reflection—Louise Bourgeois has been telling her story. Her confessional writing has accumulated over decades to form a veritable archive of personal pain. Retrospection and introspection conflate in a ceaseless focus on the past and the self. We are invited to excavate meaning for her musings on the slippery edges of memory in order to understand her art, and art that stands alone formally but is infinitely enriched by the revelations of emotional and psychic abuse that she shares.¹³⁵

Spector påpeker at kunsten formalt står alene, men at den allikevel berikes av kunstnerens utleggelse om emosjonell og psykisk misbruk. Bourgeois' uttalelser, skriftlige og muntlige, er i et slik antall at de utgjør et helt arkiv om personlig smerte. Ved å bruke uttrykk som «confessional writing» og «archive of personal pain» forutsetter forfatteren at det som skrives utvinnes fra et sant indre, men overser at det er selve utformingen av henvendelsene som

¹³⁴ Crone, *Louise Bourgeois: The secret of the cells*, 17.

¹³⁵ Spector, «Resentment Demands a Story», 73.

produserer dette inntrykket i betrakteren. Spector kommer inn på språket som er immanent i verket, når hun skriver:

Storytelling is constructive, even sculptural. Words accumulate to create a plot, to express an idea, to intimate meaning. Strung together into a sentence, which in turn traces a line, those words can be used to draw form, to build structures, to shape space. I think of Bourgeois's *Cells* as three-dimensional narratives, architectural chapters in a memoir assembled from yards of fencing, decrepit doors, shattered glass windows, antiquated furniture, and deeply revealing personal effects.¹³⁶

I følge henne, tar cellene form som tredimensjonale narrativ. Til tross for påstanden, vender hun raskt tilbake til den biografiske intensjonen. Spector er en av få som henviser til «Child Abuse». Men, ved å helt enkelt betegne det som en 'tekst', stenger hun for videre undersøkelse av hvordan den estetiske konstruksjonen påvirker betrakteren:

Bourgeois's art is steeped in her memories of past familial betrayal, which has been well-rehearsed in literature on and by the artist. «Everything I do was inspired by my early life,» she claimed in a text pointedly titled «Child Abuse».¹³⁷
... we encounter the fragile bonds of familial love that were tested over and over again in the Bourgeois household. The story is now a familiar one, involving infidelity, betrayal, and inconsolable loss. Bourgeois bore the scars of those turbulent time until the end, turning emotional wounds into sculptural talismans that populate all of her late work. In *Passage Dangereux*, each separate inner chamber reveals a veritable reliquary of found and sculpted objects that evoke the artist's memories of helplessness and rage.¹³⁸

Slik hun skriver, er historien nå en velkjent en; den involverer utroskap, svik og utrøstelig tap. Ut i fra kunsten, fremsetter Spector en påstand om at Bourgeois bar på arrene etter en turbulent barndom helt til det siste. Emosjonelle sår ble forvandlet til skulpturelle talismaner som fylte kunstnerens sene arbeider. De personlige gjenstandene fremkaller kunstnerens minner om sinne og hjelpeløshet.

Julienne Lorz trekker på lignende vis frem kunstnerens fortelling i «From the Bell Jar to the Cage: The Developmental Path of Louise Bourgeois's Cells». Igjen fungerer Bourgeois' egen forklaring som forsikring om et biografisk innhold, idet kunstens funksjon først og fremst knyttes til kunstneren selv:

Since Bourgeois has repeatedly spoken about her artistic motivation and expression being rooted in her emotions, memories, and her past, the situations contained within the *Cells* are indeed originally of a private and intimate nature. They seem like repositories in which Bourgeois keeps and locks away memories, but also revisits them as and when she sees fit, rather like compartmentalizing one's emotions when they are too intense or too strong to deal with all at once.¹³⁹

Repetisjonen av fortellingen, skjer i første omgang hos kunstneren selv. Bourgeois gjentok stadig den samme historien om en traumatisk barndom, som deretter synes å resultere i en lignende repetisjon hos kritikere og andre forskere. I lys av kunstnerens uttalelser, forstår Lorz cellene som oppbevaringssteder for Bourgeois' vonde minner. Således hevder Lorz at

¹³⁶ Spector, «Resentment Demands a Story», 73.

¹³⁷ Ibid., 74.

¹³⁸ Ibid., 75.

¹³⁹ Lorz, «From the Bell Jar to the Cage», 30.

kunsten først og fremst har en funksjon for kunstneren selv, som et middel til å sortere minner og følelser inn i de ulike rommene, og oppsøke dem når hun selv ønsket. Det forblir uklart hvor betrakteren kommer inn.

I Nasjonalmuseets katalog for utstillingen *Absolutt Installasjon* skriver Randi Godø om *Cell VIII*;¹⁴⁰ «Hennes arbeider har et sterkt biografisk preg med hovedtemaer som barndomsminner, familieforhold og seksualitet. Gjennom sin kunst, som er symbolsk av natur, kunne Bourgeois gi form til sine følelser i en prosess som hjalp henne mot sin egen angst»¹⁴¹ og videre;

Kunstverket gjenskaper minner fra Bourgeois' barndom hvor hun gjemte seg blant gobelinene som hennes familie restaurerte. I skjul av tekstilene lyttet hun til de voksnes samtaler i et ønske om å få vite hva som skjedde i deres verden. Den gjennomgående blå fargen relaterer seg til ikke å vite hva som skjer, av å være i mørket. Kunstnerens egne klær er en representasjon av henne selv og symbol på tiden som går. Edderkoppen, som er et sentralt objekt i Bourgeois' kunst, overvåker det hele ovenfra og representerer hennes egen beskyttende mor.»¹⁴²

Man kunne nesten tro, ute i fra disse utdragene, at det biografiske stod nedskrevet i kunstverkene. At språket og ordene var stavet ut for betrakteren. Men, fortellingen ligger implisitt i de ulike formene, og fremkalles av den som ser og *vet* hva som blir representert. I *Cell VIII* er det, som Godø påpeker, særlig fra edderkoppen, gobelinet og klærne at det selvbiografiske strekker seg mot betrakteren. Heller enn å diskutere hvordan og hvorfor disse objektene har et uttrykk som går forbi de rent formale kvalitetene, trekkes det raskt en konklusjon om selvbiografiske, helhetlige meningen i cellen.

Av psykoanalytiske tilnærminger, kan Briony Fers «A History of the Night» nevnes. I sitt essay omtaler hun Bourgeois' kunst som «nocturnal imagery», og sier med dette at den involverer både et fiksjonelt narrativ og et sett med formale imperativer.¹⁴³ Selv om det er et steg bort fra holdningen om det biografiske narrative som en ren forklaring, er det et sted i feil retning å betegne narrative som «fiksjonelt». Slik vi har sett, har vi å gjøre med et utvalg, og ikke nødvendigvis noe oppdiktet. Dette gjør diskusjonen om fiksjon og fakta lite fruktbar i møte med Bourgeois' kunstnerskap. En slik påstand har allikevel potensialet til å åpne en rekke betydningsfulle spørsmål. Dessverre avviser Fer både kunstnerens bruk av biografi som materiale og narrative som en del av kunstens estetikk når hun skriver «Bourgeois was remarkable in finding forms for her artwork that hold them in a psychic space; meanwhile,

¹⁴⁰ Nasjonalmuseet, Museet for samtidskunst, *Absolutt Installasjon*, 14. januar 2011-15. januar 2012.

¹⁴¹ Østreng og Godø, *Absolutt Intallasjon*, 16.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Fer, «A History of Night», 15.

she talked relatively little about anything we might recognize as an aesthetic of forms, techniques, and materials.»¹⁴⁴

Det disse tolkningene har til felles, er at de vektlegger kunstens funksjon for kunstnerens selv, men unngår å ta stilling til hvordan Bourgeois selvbiografi anvendes som kunstnerisk materiale og fremkaller en estetisk resepsjon hos betrakteren. I stedet reagerer de som om det dreide seg om en handling i verden *utenfor* kunsten. Når kritikere og andre forskere vektlegger kunsten selvbiografiske karakter, er det fordi de har lest Bourgeois' uttalelser. De antar å ha med seg kunnskap om innholdet inn i møtet med kunsten, og lar dette tilsløre blikket. Således er det for tilnærmingene i eksemplene som er trukket frem her, viktigere å vite enn å se. Mange blir effektivt forført bort av kunstnerens performative selvscenesettelse, til der hvor verket blir ren biografisk fortelling. På veien til sikker kunnskap om objektet, faller selve verket bort til fordel for sløret som blir stående igjen. I Didi-Huberman's differensiering mellom å vite uten å se, eller å se uten å vite, velger biografiske og psykoanalytiske tilnærminger viten, og mister dermed ikke-kunnskapen ved verket som ligger i å se uten å vite. Det er tilnærminger hvor begreper som monade og verket som presentasjon ikke involveres. utfordringen er å vite og å se, uten å la den ene aktiviteten utslette den andre.

5.3 Bort fra biografi og psykoanalyse

Mieke Bal kritiserer biografiske og psykoanalytiske lesninger av Bourgeois' kunst. I boken *Spider: The Architecture of Art-Writing* og artikkelen «Autotopography: Louise Bourgeois as Builder» skriver hun utifra et semiotisk perspektiv med hensikt om å distansere seg fra tilnærminger som setter kunstnerens liv som forklaring på kunsten. Hun påpeker hvordan biografiske tolkninger hviler på antagelsen om at kunstverket forteller om elementer fra kunstnerens liv og samtidig uttrykker hans eller hennes personlighet. De foretar seg ikke særlig mye utover å gjenta kunstnerens uttalelser om hva hun vil at betrakteren skal se. Videre gjør Bal oppmerksom på at psykoanalytiske lesninger per definisjon er opptatt av hvilke ubevisste impulser som springer ut av kunsten. Med et slikt utgangspunkt kan man ikke henvende seg til kunstnerens uttalelser i det hele tatt, da disse uttrykker en intensjon som tilhører det bevisste.¹⁴⁵ Briony Fers essay vil derfor ikke kunne ta tak i narrativet overhodet, fiksjonelt eller ei. Som alternativ formulerer Bal konseptet «autotopografi», hvilket på en

¹⁴⁴ Fer, «A History of Night», 15.

¹⁴⁵ Bal, «Autotopography: Louise Bourgeois as Builder», 183.

gang skal referere til og distansere seg fra begrepet om autobiografi. Det peker på en romlig, lokal og situasjonsbetinget «skrivning» om selvets liv inn i den visuelle kunsten.¹⁴⁶

Bal omtaler cellen *Spider* som et teoretisk objekt: et kunstverk som gjennom sitt spesifikke kunstneriske og visuelle uttrykk evner å artikulere tanker og teorier om kunst generelt.¹⁴⁷ I følge Bal er det en motsetning mellom det hun kaller «anterior stories» på den ene siden, og prosesuelle og performative narrativer på den andre. De *anteriore* fortellingene kommer forut for verket, slik at verket anses som en illustrasjon av narrativet. Dette er forstått slik at cellen er underlagt fortellingen, og at dens suksess måles etter i hvilken grad den tilsvarende forutsatte språket. Problemet med denne typen narrativ eksemplifiseres gjennom ikonografiske tilnæringer. I likhet med Didi-Huberman, viser Bal til hvordan kilder *utenfor* blir viktigere enn det aktuelle verket når man anvender tidligere tekster eller kunstverk som en målestokk for et originalt, autonomt verk.¹⁴⁸ Biografiske og psykoanalytiske tilnæringer til Bourgeois' kunstnerskap faller inn under denne typen narrativ, hvor livet får stå som forklaring og forutsetning for kunsten. Det som gjør det vanskelig, i dette tilfellet, er at kunstneren på mange måter tilsynelatende insisterer på slike tolkninger. Bal mener at cellen kjemper mot sine egne fortellinger, ved å reaktivere gamle fortellinger i nåtiden. Slik er den ikke underlagt narrativet. Cellen forteller ikke en historie, men bygger en. Det prosesuelle og det performative narrativet settes i gang av betrakteren som ser på cellen, og fortellinger tar form i stunden. Begge innebærer en temporalitet som er avgjørende for forståelsen av kunstverket. Bourgeois bygger seg selv gjennom fragmentene som sammen skaper cellen, og i sitt møte med verket deltar betrakteren i denne konstruksjonen. Bal argumenterer at dersom å betrakte er en handling utført i en interaktiv prosess, så vil beskrivelsen av denne prosessen ta en narrativ form. Dette er forstått slik at narrativ er en beretning som foregår i tid, utgjort av en serie relaterte hendelser, som igjen skjer i tid. Således kan prosessen betrakteren står ovenfor bare rekonstrueres, analyseres og kritiseres i en form som gjengir denne bevegelsen gjennom tid.¹⁴⁹

Didi-Huberman fremmer en kritikk av semiotikken, som Mieke Bal representerer. Hans argument mot en semiotisk tilnærming til kunsten, går ut på at den alltid vil være ufullstendig. Fordi den kun forholder seg til kategoriene om hva som er synlig, leselig og usynlig, vil man ikke kunne forstå noe om kunstverkets helhet. Til tross for at Bal er kritisk til

¹⁴⁶ Bal, «Autotopography: Louise Bourgeois as Builder», 180.

¹⁴⁷ Bal, *Louise Bourgeois' Spider*, 3.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 33.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 48.

biografiske og psykoanalytiske tilnærminger, baserer også hun seg på en ren kunnskap om verket. Hun vender seg vekk fra kunstnerens uttalelser, og dermed også intensjonen, og søker etter en kunnskap om verket ved å lete etter tegn i cellens flate. På den måten lukker hun både for kunstner-forfatteren Bourgeois, samtidig som hun også stenger av for betrakterens sansemessige erfaring. Å inndra Bourgeois' egne uttalelser om livet i tolkningen av verket kan åpne opp for nye betydningslag, noe Bal ikke får med i sin semiotikk. Ved utførelsen av narrativet er betrakteren sentral, men kun som en tolker av tegn i den semiotiske betydningen. Bal lar være å gripe tak i den sanselige erfaringen som foregår utenfor tegnet, og som oppstår når betrakterens blikk møter cellen. Om edderkoppen i *Spider* skriver Bal: «True, the spider hovering over the cage in *Spider* is indeed a spider, a representation of one. In combination with its realistic shape, its hyperbolic size insists on that. But here the trouble begins, for this hyperbole makes it unreadable again. How do we get beyond tautology?»¹⁵⁰ Hvordan kommer vi oss forbi denne tautologien? Spør Bal. Hvordan beveger vi oss forbi at kunstneren, med ulike ord, gjentar det samme? Det vil være mer relevant å rette spørsmålet tilbake til Bal, om hvorfor vi må komme oss forbi? La oss heller stoppe opp her, i denne gjentagelsen hvor kunstneren avslører seg selv og det performative ved verket.

5.4 En kommentar til det autentiske

Før vi vender tilbake til dialektikken mellom kunnskap og ikke-kunnskap, vil jeg igjen kommentere Bourgeois' bruk av biografiske referanser. I diskusjonen av «Child Abuse» og *Album* i kapittel 3 kom vi frem til at det dreide seg om to beslektede estetiske konstruksjoner, hvor en autentisitetseffekt ble produsert på bakgrunn av konstaterende og performative språkhandlinger. På den ene siden dokumenteres noe som fremstår som autentisk og knyttet til virkelige personer; oppveksten og traumene. På den andre er hennes selviscenesettelse like så tydelig markert som det autentiske i verket. Slik som Haarder skriver, produseres den autentiske virkningen som et resultat av henvendelsens utforming, snarere enn innholdets karakter alene.¹⁵¹ Det er ikke nødvendig å henvise til et faktisk sant indre, så lenge man gjennom uttalelser gir inntrykk av å dele av dette sanne indre. Familiefotografiene er anvendt av kunstneren som en slags readymade, ved at gjenstander som opprinnelig tilhørte den private sfæren ble trukket inn i det offentlige som del av kunstneriske konstruksjoner. Igjen er det relevant å minne om, slik Haarder gjør, at vi ikke kan la livet forklare kunsten uten å

¹⁵⁰ Bal, *Louise Bourgeois' Spider*, 43.

¹⁵¹ Haarder, *Performativ Biografisme*, 102.

samtidig undersøke hvilken funksjon det har.¹⁵² Ved å anse Bourgeois' bruk av biografi som kunstnerisk materiale, synliggjøres hennes forsøk på å interagere diskursivt med virkeligheten, betrakteren og sin egen kunst.

Repetisjonene i former og språk, er avgjørende for autentisitetseffekten som produseres i kunstnerskapet til Louise Bourgeois. I følge Dehs, er det som tidligere nevnt problematisk å identifisere autentisitet alene. Derfor bestemmes dette gjerne som fraværet av inautentisitet.¹⁵³ Vi kan si at cellen i seg selv er autentisk, simpelthen i kraft av å være hva den er; et kunstverk. Det er problematisk å snakke om en absolutt autentisitet, og derfor dreier det seg her i større grad om et spørsmål om troverdighet. Slik Dehs påpeker, lever vi i en verden som på mange måter kan forstås som en konstruert virkelighet, fordi vi alle steder møter fenomener som er et produkt formet av menneskers tenkning og språk. I kunsten antyder begrepet derfor den banale tilstanden at objekter som per definisjon innebærer forestilling og iscenesettelse forholder seg til et ideal om å være det motsatte.¹⁵⁴ Både «Child Abuse» og *Album* bygger på omstendigheter og begivenheter fra kunstnerens liv, og slik har Bourgeois evnet å skape en spesifikk autentisitetseffekt i sin selvscenesettende struktur. Vi kan forsikre oss om at familien hun forteller om er ekte, det samme er stedene de har bodd. Det dreier seg om mennesker hvis navn og øvrige opplysninger vi kan spore opp sikre kilder på og undersøke om er sanne. I fotografiene hun anvender, opptrer de opprinnelig som seg selv og ikke som skikkelser i et kunstverk. Dette skaper en bestemt effekt av troverdighet. Slik Dehs påpeker, praktiseres en form for folkelig fenomenologi når vi omtaler noe som autentisk.¹⁵⁵ Kritikere og kunsthistorikere som gjentar den autobiografiske fortellingen i sine analyser av kunsten til Bourgeois, sier implisitt: «vi tror på at det du forteller er sant».

Forholdet innad i Bourgeois' kunstnerskap, mellom hennes mange ulike kunstverk, kan leses som en form for autoresepsjon.¹⁵⁶ Når hun først har produsert former og temaer én gang, fortsetter disse å opptre i senere arbeider. I ulike verk, gjort i ulike medier og materialer, gjentar kunstneren den samme fortellingen og de samme formene, med små justeringer. Kunsten kommuniserer slik ikke bare med livet, men like så mye med kunsten selv. Repetisjon som fenomen har den påfallende egenskapen at innholdet som repeteres forsterkes og bekrefter seg selv gjennom gjentagelsene. Bourgeois er en gjenbrukskunstner, en

¹⁵² Haarder, *Performativ Biografisme*, 103.

¹⁵³ Dehs, *Det autentiske*, 7.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 9.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 26.

¹⁵⁶ I følge Haarder som anvender begrepet slik det er definert av Stefan Iversen, er autoresepsjon de selvlesningene som oppstår etter et verks offentliggjørelse.

«tautolog», som ikke bare finner opp noe nytt, men foreslår nye veier mellom tegn hun allerede har produsert. Hennes kunstpraksis preges av forholdet mellom kunstner og liv, liv og verk, og den samme fortellingen som stadig utforskes på nye måter. Bourgeois henviser til Bourgeois. Hennes metode er brutal: å kutte opp ting i mindre biter, hule ut former og fylle inn sitt private, autobiografiske innhold. Deretter setter hun fragmentene sammen igjen, i en annen rekkefølge, inn i en annen sammenheng og konstruerer slik noe nytt. Måten hun gjenbraker både gjenstander og historier på, kan minne om montasjer.¹⁵⁷ To adskilte elementer plasseres sammen, og lar noe unnslipe som ikke var synlig i noen av dem tidligere. På denne måten kan Bourgeois si mindre, men uttrykke mer.

Hvert objekt i cellen inneholder både seg selv og helheten det er en del av. Det samme gjelder hver enkelt celle; den er både seg selv, og en del av en helhet. Samlet fyller cellene ut kunstnerens selvfortelling, og bygger en konstruksjon som er større og langt mer omfattende enn hver individuelle enhet. En fortelling smelter inn i den neste, helt til vi ikke egentlig lenger ser buret fremfor oss, men historiene det fremkaller. Språket legger seg som slør over og rundt verket, og vi står i fare for å glemme følelsen av utestengelse vi hadde da vi først så – før vi visste. Idet disse fortellingene trer frem, er det fort gjort å tenke seg at vi endelig har sluppet inn. At den døren som står litt på gløtt, men holder oss ute, har åpnet seg til slutt. Men, er ikke disse historiene bare en måte å kamuflere at vi i virkeligheten fortsatt er utestengt? Kanskje til og med enda mer enn da vi begynte? Ikke bare er vi utenfor, vi har også beveget oss vekk fra det som var utgangspunktet – selve verket; cellen. Lurt, forført og blendet, av kunstnerens intime og nøye konstruerte historie, er det fort gjort å lukke øynene.

5.5 Kretsløp i et performativt biografisk kunstnerskap

Det er tydelig at cellens leselighet virker svært effektivt på betrakteren som møter verket. Som et resultat av Bourgeois' selvscenesettende intensjon, oppstår det flere energikretsløp i hennes kunstnerskap. Det første av disse omhandler kunstneren selv; det dannes mellom

¹⁵⁷ «Jean-Luc Godard, in *Histoire(s) du cinéma*, chooses to *show* cinema itself and its own reminiscence through a *montage* totally organized around the economy of the *symptom*: accidents, shocks, images collapsing one on top of the other allow something to escape that is not seen in any one fragment of film but *appears*, differentially, with the force of a generalized haunting memory. Each image «is not a just image [*une image juste*], it is just an image [*juste une image*],» as Godard said in a famous phrase. But it allows one «to speak less and to better say» or, rather, to better *speak of it* without having to *say it*.» George Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz*, 134.

kunstneren og hennes egen fortid. Slik Haarder skriver om denne formen for energikretsløp, er det som gjenfortelles (i kunsten og i språket) generert av en idé.¹⁵⁸ Den fortiden som beskrives, er allerede påvirket av det kunstneriske prosjektet det inngår i. Bourgeois' autobiografiske program står formulert i henholdsvis «Child Abuse» og *Album*: «Everything I do was inspired by my early life»¹⁵⁹ og «All my work in the past 50 years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood.»¹⁶⁰ Som tidligere nevnt, begynte Bourgeois å fortelle allmennheten om sine traumatiske barndomsminner i 1982, i forbindelse den retrospektive utstillingen på MoMA. Hun var altså en eldre dame på over 70 år, som hentet frem opplevelser fra flere tiår tidligere. Det følger av dette, at prosessen nødvendigvis innebar erindring og fantasi. Selv om kunstneren gir inntrykk av å plassere seg selv i sentrum, er det selvet som produseres i kunsten et *implisitt* selv og ikke en empirisk skikkelse.¹⁶¹ Det finnes ikke bak eller utenfor kunstverket. Derfor er det slik, at det for Bourgeois dreier seg om en distanse til det som konstrueres. Heller ikke hun vil kunne komme helt nære, fordi den barndommen hun snakker om befinner seg langt bak hennes aktuelle liv i tid. I de illustrerte publikasjonene presentert i forrige kapittel, kommer dette til uttrykk i det felles fotografiet av to steinstøtter og et gjerde, med kunstnerens barndomshjem i bakgrunnen. I *Album* skriver som tidligere nevnt Bourgeois selv, at bildet for henne fungerer som et symbol på distansen til og nostalgien for barndom. Fordi den nettopp ligger i bakgrunnen, og man betrakter den på avstand, antar den en viss karakter av falmende glans. I tillegg er det ikke kun snakk om en tidsmessig forskyvning som gjør at iscenesettelsen av selvbiografien blir en ny fiksjon. Det dreier seg vel så mye at selve verkets materialitet skaper en egen fortelling som ligger utenfor kunstnerens kontroll. Det er denne som oppstår som visualitet og tar over i møtet mellom betrakter og kunstverk.

At Bourgeois gjør livet til tema for kunsten, medfører at hun bringer betrakteren til terskelen mellom kunstsepsjon og livsverdenreaksjon. I likhet med de to litterære, estetiske konstruksjonene, preges også cellen av en terskelestetikk. Dette fordi de kunstneriske formene er fylt med et autobiografisk innhold. Stedet mellom det rent estetiske og det virkelige, er det Haarder omtaler som en terskelsituasjon.¹⁶² I denne terskelsituasjonen fremkaller verket en affektbetont reaksjon hos betrakteren, på hva Haarder kaller verkets konfigurasjon av det

¹⁵⁸ Haarder, *Performativ Biografisme*, 115.

¹⁵⁹ Bourgeois, «Child Abuse», 4.

¹⁶⁰ Bourgeois, *Album*, «Untitled, no. 2 of 69».

¹⁶¹ Haarder, *Performativ Biografisme*, 120.

¹⁶² *Ibid.*, 114.

autentiske.¹⁶³ At kunstneren opptrer som om hun var en empirisk person *i* verket (til tross for at det dreier seg om en implisitt skikkelse), vanskeliggjør oppfattelsen av at det som presenteres har med allmenne problemstillinger å gjøre. Betrakteren settes i en vanskelig posisjon, hvor verket fremprovoserer en estetisk resepsjon, samtidig som at betrakteren kan reagere som om verket var en handling i verden utenfor kunsten. Skal man behandle det man ser som ekte og sant, eller som et kunstnerisk uttrykk? Kunstnerens selviscenesettende narrativ preges i stor grad av en slik problemstilling. Det er denne mellomtilstanden som gjør at det er fort gjort for en betrakter å henge seg opp i fortellingen om en traumatisk barndom, i den grad at selve verket forsvinner foran øynene på en. Å forbli i mellomtilstanden som oppstår i verkets terskelsituasjon over tid, er problematisk. Den oppheves ved å kalle det aktuelle verket kunst eller ikke-kunst. Dette kan forklare hvorfor «Child Abuse» og *Album* er blitt sortert som ikke-kunst, og at selviscenesettelsen stort sett er forstått som en forklaring og ikke en fortelling.

Selv om det er kunstneren som setter det autobiografiske programmet i gang, er det gjennom betrakteren at kretsløpet aktiveres for hvert nye møte med cellen. Konseptet, som til å begynne med omhandlet kunstneren selv og hennes fortid, forvandles fra privat til offentlig når verket stilles ut. Dermed dreier det seg om et kontrolltap for Bourgeois, som ved å åpne opp for en bevegelse mellom fortid og nåtid, og livet og kunsten, ikke lenger kan avgjøre når kretsløpet er sluttet. Ved offentliggjøringen av kunsten, oppstår det et feedback-kretsløp i kunstnerskapet, slik det er formulert av Haarder.¹⁶⁴ Skapelsen av fenomenet har ikke kun bakgrunn i kunstnerens intensjon, men også i publikums reaksjon. Det vil si, i Bourgeois' tilfelle, at alle tekster som er skrevet om henne hvor kunsten tolkes gjennom hennes personlige liv, som nettopp en eksorsisme av traumer eller betroelser fra en vanskelig barndom, er delaktige i å skape den performative biografismen som preger resepsjonen av kunstnerskapet. I feedback-kretsløpet gjøres alle til deltagere i en felles opplevelse av presens, idet verket settes i gang gjennom erfaring. Dette vil si at det oppstår et rom i cellen, hvor betraktere og kunstner møtes og utfører noe i fellesskap. Dette felles utformede, er å anse som noe mellom et estetisk fenomen og en sosial begivenhet. Det kan beskrives slik; verket utformes på bakgrunn av kunstnerens idé og intensjon, deretter plasseres det ut i det offentlige, og vil sette i gang reaksjoner hos betraktere, som igjen vil kunne bli en del av det samme verket. Tolkninger og reaksjoner som gjøres offentlig, vil inngå i cellens kretsløp i at

¹⁶³ Ibid., 105.

¹⁶⁴ Haarder, *Performativ Biografisme*, 111.

de fortsetter å forme forståelsen av verkets innhold. Biografiske og psykoanalytiske tolkninger repeterer hennes fremsatte fortelling, og bidrar slik til å viske ut skillet mellom kunst og liv. Ved å gå ut i fra at kunstneren er ærlig i sine uttalelser, det vil si at det hun forteller ikke er oppdiktet og derfor autentisk, forsterkes narrativets funksjon som forklaring og ikke fortelling. Dermed kan vi si at sløret vokser seg stadig tykkere, på bakgrunn av litteraturen om henne.

Kunstnerens tap av kontroll synliggjøres i det kritikerens overtar for kunstneren, og begynner å rykke dokumenter som tilhører vår livsverden inn i gjenstandsfeltet. I forbindelse med utstillingen *To Unravel a Torment* på Glenstone Museum i Maryland, er det publisert en utstillingkatalog med samme tittel.¹⁶⁵ Den amerikanske kuratoren Philip Larratt-Smith har i boken skrevet teksten «A Note on the Diaries of Louise Bourgeois», en introduksjon til tidligere upubliserte sider av dagbøkene til Louise Bourgeois som utgjør siste del av katalogen. Kunstneren skrev aktivt dagbøker hele sitt liv, den første fra 1923 og den siste kjente i 2006.¹⁶⁶ Larratt-Smith trekker frem at Bourgeois selv i dagbøkene uttrykker et ambivalent forhold til verbal kommunikasjon, og at det derfor fremstår noe underlig at hun har etterlatt seg et så omfattende skriftlig arbeid. Dette inkluderer dagbøker og løse ark med skriblerier, notater, nedskrevne drømmer, brev, lister og mer. Det underlige synes imidlertid å være kunsthistorikerens trang til å se disse private og personlige tekstene som et viktig undersøkelsesmateriale i forbindelse med kunsten. Motivasjonen er utvilsomt et ønske om å forstå personen Louise Bourgeois, for slik å kunne kjenne kunsten bedre. Allikevel synes det problematisk å sidestille kunsten med slike personlige dokumenter som fra kunstnerens side ikke er intendert å leses som kunstnerisk materiale.

Larratt-Smith understreker hvordan dagbøkene skiller seg fra Bourgeois' andre tekster; de avslører hennes indre mentale landskaper i tekster om hverdagslivet. De inneholder et mylder av informasjon: telefonnummer, navn, avtaler, kvitteringer. Ikke særlig bemerkelsesverdig med tanke på at det dreier seg om en personlig, privat dagbok. Men, fortsetter han, «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.»¹⁶⁷ Før det nesten går over i det banale; «The diaries comprehend distinct and incommensurable conceptions of time. Like her Janus sculptures, they look backward and forward, though it was precisely this

¹⁶⁵ *To Unravel a Torment* åpnet på Glenstone Museum i Maryland, USA, 10. mai 2019.

¹⁶⁶ Larratt-Smith, «A Note of the Diaries of Louise Bourgeois», 151.

¹⁶⁷ Ibid.

double-faced orientation that tended to impinge upon her ability to live in the present.»¹⁶⁸ Det er en ukritisk skildring av en privatpersons personlige tekster, dratt inn i kunstfeltet. Ikke bare settes disse hittil upubliserte tekstutdragene i sammenheng med kunsten av kritikeren, på en måte som aldri var intendert av kunstneren selv. Det dreier seg i tillegg om et begrenset utvalg, som i enkelte tilfeller er redigert for å oppnå relevans og klarhet:

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 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.¹⁶⁹

Å innrømme redigering, uansett om det gjelder et fåtall tilfeller, er å innrømme manipulasjon. Det samme kan også sies om å gjøre et begrenset utvalg, tilpasset til hva kritikeren selv mener passer kunstnerens arbeid. En slik form for klassisk biografisk forskning bruker personlige dokumenter til å forklare kunsten, og dermed kunsten. Imidlertid mister de sitt objekt ut av syne, i arbeidet med å introdusere stadig nye dokumenter og kilder fra kunstnerens liv som ikke direkte omhandler kunstverket.

Betrakteren bør være oppmerksom på feedback-kretsløpet, da det ikke lenger dreier seg om kunstnerens intensjon, men kritikere og publikums reaksjon. Dette kompliserer diskusjonen om det autentiske i kunsten, da disse dagboksnotene er autentiske som empiriske dokumenter. Derimot er det foruten den autentisiteten som til eksempel familiebildene i *Album* besitter, som følger av kunstnerens intensjon om å anvende private gjenstander som kunstobjekter. En slik forskyvning av spørsmålet om autentisitet, markerer kritikere interesse for en kunnskap om kunstneren fremfor en kunnskap om kunsten. Slik Roland Barthes skriver, medfører dette at kunstverket lukkes for betrakteren.¹⁷⁰

5.6 Ikke-kunnskap

Så langt har vi forholdt oss til den siden av kunstverket som relaterer seg til kunnskap. Så lenge vi har å gjøre med kunnskap, kan vi forholde oss til kunstnerens intensjon som en del av det synliges visualitet. Ikke-kunnskap utgjør en annen side av verket, og er like så tydelig til stede. Slik Didi-Huberman har definert det visuelle, evner dets virtuelle kraft å løse

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Larrat-Smith, «A Note of the Diaries of Louise Bourgeois», 151.

¹⁷⁰ Barthes, «The Death of the Author», 147.

betrakterens grep om det «normale» forholdene til synlig kunnskap.¹⁷¹ De vanene man har tilegnet seg om betingelse for synlig kunnskap, oppløses. Det visuelle forvandler verket, gjennom sin fortelling, til noe som går lagt utover det synlige. Det er her betrakteren, i følge Didi-Huberman, må klare å tenke kunnskap sammen med ikke-kunnskap for å forstå noe om verkets helhet. Vi må gi slipp på den kunnskapen vi tror vi har om verket, for bare da kan verket gripe tak i betrakteren. Didi-Huberman skriver at vi må gå bort fra alt vi trodde vi så, fordi vi visste hva vi skulle kalle det, og vende tilbake til det som får kunnskap ikke var i stand til å oppklare.¹⁷² Dette innebærer, å slippe taket på det representerte synlige, det som omhandler presentasjon og figurasjon: fortellingen om Louise, foreldrene, elskerinnen og sviket. Med ikke-kunnskapen, kan betrakteren huske tilbake til hva som var i verket til å begynne med: det fremmede buret som holdt sitt innhold unna betrakteren. Den klaustrofobiske følelsen som kom av et fylt rom, hvor man ikke fikk plass, men allikevel ville komme inn. Cellen som tvinger betrakteren inn i en bevegelse, til å sirkle rundt sin jernstruktur. Verket, som holder sin hemmelighet hemmelig og unndrar seg betrakterens blikk ved å holde oppe sin indre, fleksible arkitektur slik at det er vanskelig å få øye på alt. Stolen, edderkoppene, kaninen, gobelenget, klesplaggene og de andre tøyestykkene der inne, som ukjente og mystiske skikkelser. Hvem er det som bor her inne, og hva slags rom er dette egentlig? Verket som ikke tilbød noen svar, kun gåten.

Det visuelle setter betrakteren i tilstedeværelsen av *noe*, før man kan tenke dette som et attributt av noe representert, skriver Didi-Huberman.¹⁷³ Det er ikke leselig, men det tilbyr seg selv til den som møter verket. Utfordringen er å vende tilbake til denne ikke-kunnskapen, for samtidig som at verket utfolder seg i stadig nye meninger, fremstår det stadig helt enkelt. Slik Didi-Huberman har definert ikke-kunnskap, har den en dobbel natur.¹⁷⁴ For det første, er den dobbel med hensyn til bevisene fra blikkets fenomenologi, som kun er begripelig gjennom det spesifikke subjektet og dermed sårbar. Objektiv kunnskap er utelukket. For det andre, kan vi ikke ha endelig kunnskap om minner som ikke tilhører oss. I cellen gjøres det synlig en historie vi ikke har vært til stede for og derfor aldri vil kunne vite noe om. Vi kan lese om den gjennom kunstnerens tekster, men vil aldri ha tilgang til de assosiasjoner og meninger som fremkalles for Bourgeois og hennes familie. Å ha kunnskap om Bourgeois' fortelling, er således å ta del i en fantasi. Dette fordi kjennskap til den, ikke er det samme som

¹⁷¹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 18.

¹⁷² *Ibid.*, 16.

¹⁷³ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 18.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 19.

å ha kunnskap om dens ekthet, men å vite noe om innholdet den formidler. Denne fortellingen er ikke noe betrakteren kan besitte eller ha, slik som den positivistiske definisjonen av kunnskap, men som han eller hun tar del i gjennom sitt møte med verket. Didi-Huberman påpeker selv, at en slik forestilling om ikke-kunnskap bare er enda en måte å fastholde kunnskapen i sin privilegerte posisjon som absolutt referanse, da det i sin formulering forutsetter et savn etter eller mangel på kunnskap.¹⁷⁵

Betrakteren fanges i verkets dobbelbinding, av enkelhet og kompleksitet. Enkelheten til en monade som treffer umiddelbart, som en udeleglig helhet hvorfra ingenting kan fjernes, sammen med kompleksiteten til en montasje. I den sammen unike opplevelsen, presenteres både tesen og anti-tesen. De komplekse enhetene frakter betrakteren bort og det er nesten umulig å rense øynene for den selvbiografiske strukturen som kommer til syne. Allikevel er verket banalt. Det er helt enkelt en enhet. Alt var presentert fra det øyeblikket blikket møtte cellen. Figuren av en edderkopp, er både en edderkopp, kunstnerens mor og en helt enkel fremstilling av en edderkopp i jern. Mellom det enkle og det komplekse kommer riftene i strukturen til syne. Gjenstandenes doble karakter som både kjente og fremmede skaper et ubehag. Fragmentene fra vår livsverden, gobelenget og klærne, holder verket tilbake i kunstnerens private sfære. De tilhører noen andre, og vil ikke kunne bli virkelig universelle så lenge sløret holdes oppe. De står igjen som konkrete tegn på et levd liv. De gir inntrykk av å åpne opp, men lukker samtidig betrakteren ute ved å motsette seg noe felles og allment. Louise Bourgeois både iscenesetter og lukker tolkningen på en gang, og det er det paradoksale. Stadig flytter og forvandler verket seg, blir til noe annet og nekter for en konklusjon.

Det er i riften, slik det er definer av Didi-Huberman, at betrakteren kan oppleve cellens helhet. Riften er ikke noe Bourgeois har kunnet planlegge eller utforme, den preges således ikke av kunstnerens intensjon. Den tilhører verket alene, og er der hvor det oppstår i møtet med betrakteren. Vi er tilbake ved paradokset: mellom det enkle og det komplekse. Mellom cellen som monade og som montasje. Den er ikke enkel, for det består av endeløse forgreininger av biografiske referanser og assosiasjoner som vever sitt nett rundt betrakteren og verket. Den er ikke kompleks, fordi den helt enkelt er akkurat det vi ser foran oss: et jernbur fylt opp av stoffer og gjenstander. Cellen er samlingen av disse påstandene, den er motstridende meninger og en helhet som betrakteren aldri vil kunne få tak i omfanget av eller oppnå endelig, sikker kunnskap om. Den er struktur og hendelse, som riften (og viser seg i

¹⁷⁵ Ibid., 20.

riften mellom det synlige og visuelle). Stadig motsier den seg selv, flytter på sitt eget innhold og fortsetter sin forvandling. Ved å åpne den opp og godta usikkerheten, vil den aldri bli helt avsluttet, men fortsette å oppstå som hendelse hver gang en betrakter plasserer sitt blikk på dens overflate.

6. Avsluttende refleksjoner

Å oppsummere *Cell VIII* i en konklusjon virker mot sin hensikt. Verket er åpnet. Det vil fortsette å figurere, konsentrere og flytte sitt eget innhold for hvert nye møte med en betrakter. Det vil ikke bli avsluttet, og det vil ikke lukke seg så lenge vi ikke avgrenser det. Fra det øyeblikket da blikket ble plassert på cellen, åpenbarte den sitt tiltrekkende og avvisende vesen. Denne masteroppgaven har analysert *Cell VIII* av den fransk-amerikanske kunstneren Louise Bourgeois og foreslått en ny tilnærming til hennes kunstnerskap som et alternativ til de tradisjonelle biografiske, psykoanalytiske og semiotiske lesningene som det fra før finnes et stort antall av.

Innledningsvis fremsatte jeg en påstand om at det som binder Bourgeois' kunstnerskap sammen, er hvordan hun så radikalt utfordrer og problematiserer grensen mellom kunst og liv, og verk og kunstner, gjennom den vedvarende bruken av materialer, gjenstander og erfaringer fra sitt eget personlige liv i sin kunstpraksis. Ut i fra dette, har jeg betraktet den selvbiografiske strategien som en estetisk gestus. Livet er ikke bare et tema i hennes kunst, men et materiale. Hovedformålet har vært å diskutere ulike tilnærminger til et verk hvor det autobiografiske fremstår som en integrert del av verket. Biografiske og psykoanalytiske tilnærminger tildeler, i tråd med Barthes, kunsten en forfatter: de søker en helhetlig mening i verket og sikker kunnskap om det, ved å se til kunstnerens liv utenfor kunsten som forklaring. Slik Didi-Huberman skriver, lukker de det synlige inn i hva som er leselig. Formålet med oppgaven har således vært å åpne Bourgeois' kunst igjen, gjennom å betrakte de biografiske referansene som estetiske gestikuleringer. På bakgrunn av prosjektets tematikk formulerte jeg i innledningen følgende problemstilling: *Hvordan utfolder forholdet mellom performativitet og selvframstilling seg i Cell VIII?*

Forutsetningen for spørsmålet er tesen om at Bourgeois autobiografiske fortelling er å anse som en del av cellen gjennom det Didi-Huberman definerer som *det visuelle*. Den tar form som en performativ språkhandling, forstått ut i fra Haarders begrep om *performativ biografisme*. Gjennom oppgaven har jeg diskutert på hvilken måte de selviscenesettende biografiske fragmentene i «Child Abuse» og *Album* kan analyseres som kunstneriske konstruksjoner, som blir en del av betrakterens møte med cellen. Jeg har nærmet meg verket slik det fremtrer for mitt eget, subjektive blikk og kunstnerens liv slik det oppstår gjennom skapelsen av verket. I tilnærmingen til cellen har jeg synliggjort hva betrakter kan vite om verket og hva betrakteren kan se i det, men ikke vite noe om. Altså hvilken kunnskap og ikke-kunnskap cellen åpner for. Funnene presentert gjennom oppgaven viser at å konkludere med

et selvbiografisk innhold, slik tradisjonelle biografiske eller psykoanalytiske tolkingsmodeller gjør, ikke er nok. Ei heller er det tilstrekkelig med en semiotisk tilnærming dersom vi skal kunne si noe om verkets helhet og omfang, fordi semiotikken ikke evner å inndra betrakterens sansemessige erfaringer på en konstruktiv og skapende måte. Cellen oppstår ikke på bakgrunn av kunstnerens intensjon, men i møtet med en betrakter. Det er betrakterens kreative og medskapende handling som lar verket, med sine biografiske referanser, ta form og aktiverer det som hendelse.

Gjennom Haarders begrep *performativ biografisme* har jeg etablert en forbindelse mellom kunstnerens selviscenesettende fortelling slik den fremgår i de estetiske konstruksjonene «Child Abuse» og *Album* og bruk av biografiske referanser som estetisk gestus. Jeg har argumentert for at det i disse to tekstlig-visuelle konstruksjonene ikke dreier seg om en forlengelse av selvbiografien som sjanger, men om bruk av biografi som retorisk ressurs i estetisk kommunikasjon. I dem produseres en autentisitetseffekt på grunn av henvendelsenes utforming, snarere en innholdet alene. De er performative på den måten at offentliggjørelse av dem, kunstnerens handling, ikke bare gir uttrykk for tidligere begivenheter, men også skaper noe fremtidig. Bourgeois etablerer en direkte relasjon mellom sitt eget liv og kunsten, og innvirker på betrakterens forståelseshorisont. Jeg har vist at vi ikke kan la kunsten referere til livet og samtidig lukke øynene for hvilken funksjon det selvbiografiske innholdet har. I tråd med Haarder, har jeg argumentert for at Bourgeois anvender en terskelestetikk hvor hun bringer betrakteren til terskelen mellom kunstsepsjon og livsverdenreaksjon. Dette førte frem til møtet med *Cell VIII*, hvor jeg først forsøkte å se med et ikke-vitende blikk for deretter å diskutere hvilke nye betydningslag som åpnet seg i lys av kunnskapen om Bourgeois' uttalelser.

Av min egen beskrivelse av verket, fremgikk det tydelig at kunstnerens fortelling raskt tok cellens plass og at det var vanskelig å rense blikket for den. Cellens forvandling har jeg forklart gjennom Didi-Hubermans begrep det synlige og det visuelle. Det visuelle overskrider det synlige, som et symptom på det ikke-synlige, og begynner å flytte det konkrete synlige i cellen. De i utgangspunktet nokså enkle materialene og gjenstandene begynner gjennom betrakterens møte med dem, å formidle sine fortellinger – fortellinger om kunstnerens liv, om smerte, svik og skuffelse. Jeg har i lys av dette argumentert for at det er cellens iscenesettende, performative fortelling som gjør at verket fremstår klart og tydelig i betrakterens øyne. Ut i fra Didi-Huberman, argumenterer jeg videre for at det ikke dreier seg om representasjon i den ikonografiske betydningen av ordet, men om presentasjon som

visualitet. Bourgeois' iscenesettende fortelling er også immanent i cellen før betrakteren, fordi hun gjennom språket har etablert en direkte relasjon mellom eget liv og kunstneriske former og materialer. Således er både kunstner og betrakter utøvere i en biografisk iscenesettelse. Kunstnerens liv og indre verden tar form et en skjerm eller et slør, som står i veien for verket. På søken etter helhet, etter sikker kunnskap, blindes betrakteren og cellen fratras sin gåtefulle fremtoning. Det blir viktigere å vite enn å se. Haarders begrep *feedback-kretsløpet* gir innsikt i hvordan tolkninger av kunsten gjennom kunstnerens liv og uttalelser er med på å prege resepsjonen av kunstnerskapet, ved at de forsterker det biografiske sløret ytterligere og slik er delaktige i å viske ut skillet mellom kunst og liv. Bourgeois er dermed ikke den eneste avsenderen av sin biografiske, performative fortelling.

Riften i den selvscenesettende strukturen kolliderer illusjonen, eller sløret, den selvbiografiske fortellingen produserer. I riften mellom struktur og hendelse, montage og monade, synliggjøres også cellens side av ikke-kunnskap. Utfordringen i møte med en kunstner som insisterer på kunstens biografiske innhold, er således å både vite og se, uten å la den ene aktiviteten utsette den andre.

Litteraturliste

- Bal, Mieke. «Autotopography: Louise Bourgeois as Builder». *Biography* 25, nr. 1 (2002): 180-202.
- Bal, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Barthes, Roland. «Death of the Author». I *Image, Music, Text*, redigert og oversatt av Stephen Heath, 142-154. London: Fontana Press, 1977.
- Behrendt, Poul, Mads Bunch. *Selvfortalt: Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater, film*. Fredriksberg: Dansk lærerforeningens Forlag, 2015.
- Behrendt, Poul. *Dobbelkontrakten: En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal, 2006.
- Bernadac, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2007.
- Bernadac, Marie-Laure og Hans-Ulrich Obrist. *Louise Bourgeois – Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. London: Violette Editions, 1998.
- Bourgeois, Louise. *Album*. Illustrert bok med 69 fotolitografier. 1994. New York: Peter Blum Edition. 196.1997.1-69. The Museum of Modern Art, New York.
- Bourgeois, Louise. «Child Abuse». *ARTFORUM* 21, nr. 4 (Desember 1982): 40-47.
- Bourgeois, Louise. *Ode à Ma Mère*. Illustrert bok med 9 komposisjoner. 1995. Paris: Les Éditions du Solstice. 72.1996.1-9. The Museum of Modern Art, New York.
- Bourgeois, Louise og Cheryl Kaplan. «Interview: Louise Bourgeois. Cut in Two: A Conversation Between Louise Bourgeois and Cheryl Kaplan». *Db-Artmag* 24 (12.06.04-01.11.05) <https://db-artmag.com/archiv/2004/e/9/1/293-4.html>.
- Crone, Rainer og Petrus Graf Schaesberg. *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*. Revised and Expanded Edition. Munich etc.: Prestel, 2011.
- Dehs, Jørgen. *Det Autentiske: Fortællinger om Nutidens Kunstbegreb*. København: Forlaget Vandkunsten, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Oversatt av John Goodman. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz*. Oversatt av Shane B. Lillis. Chicago: Chicago University Press, 2008.
- Fer, Briony. «A History of Night». I *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment*, redigert av Emily Wei Rales og Ali Nemerov, 14-23. Potomac, Maryland: Glenstone Museum, 2018.
- Gade, Rune. ««I Want to Feel Real»: -Værk, Liv, Biografi og Selvbibliografi hos Tracey Emin». I *Kønnet I Kroppen I Kunsten: Selvfremstillinger i Samtidskunsten*, redigert av Rune Gade, 105-164. København: Information, 2005.

- Haarder, Jon Helt. *Performativ Biografisme: En Hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal, 2014.
- Iversen, Stefan. «Ekshibitionistiske Selvudslettelser. Autoreception og Gjenskriving hos Jørgen Leth og clausbeck-nielsen.net». I *Passage* 25, nr. 63 (2010): 47-65.
- Krauss, Rosalind. «Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as *Fillette*.» I *Bachelor*, 51-74. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- Larrat-Smith, Philip. «A Note on the Diaries of Louise Bourgeois» I *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment*, redigert av Emily Wei Rales og Ali Nemerov, 150-155. Potomac, Maryland: Glenstone Museum, 2018
- Lorz, Julienne. «From the Bell Jar to the Cage: The Developmental Path of Louise Bourgeois's Cells». I *Louise Bourgeois: Structures of Existence: The Cells*, redigert av Julienne Lorz, 18-35. München: Prestel, 2015.
- Lorz, Julienne. «Precursors to the Cells». I *Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells*, redigert av Julienne Lorz, 98-105. München: Prestel, 2015.
- Lorz, Julienne (red.). *Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells*. München: Prestel, 2015.
- Macel, Christine. «The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*». I *Sophie Calle: M'AS TU VU(E)?: Did you see me?*, redigert av Sophie Calle, 17-28. Munich etc.: Prestel, 2003.
- Michalski, Katarzyna og Serguiz Michalski. *Spider*. London: Reaktion Books, 2010.
- Moe, Tor Arne, Stine Mari Velsvik og Brage Lie Jor. «Den Nationale Scene saksøkes etter «Arv og Miljø.»» *NRK*. 29.01.2019. https://www.nrk.no/hordaland/den-nationale-scene-saksokes-etter-_arv-og-miljo_-1.14405486.
- Rales, Emily Wei og Ali Nemerov (red.). *Louise Bourgeois: To Unravel a Torment*. Potomac, Maryland: Glenstone Museum, 2018.
- Spector, Nancy. «Resentment Demands a Story: Passage Dangereux». I *Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells*, redigert av Julienne Lorz, 72-79. München: Prestel, 2015.
- Vogel, Carol. «The Venice Biennale: An Art Bazaar Abuzz». *The New York Times*. 12.06.1993.
- Østreng, Ahnikee og Randi Godø (red.). *Absolutt Installasjon: 14. januar 2011-15. januar 2012*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.

Illustrasjoner



Ill. 1. Louise Bourgeois, *Cell VIII*, 1998.

Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.

Nasjonalmuseet i Oslo.

© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill. 2. Louise Bourgeois, *Cell VIII*, 1998.

Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.

Nasjonalmuseet i Oslo.

© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill. 3. Louise Bourgeois, *Cell VIII* (detalj: skjorte), 1998.

Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.

Nasjonalmuseet i Oslo.

© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill. 4. Louise Bourgeois, *Cell VIII* (detalj: tildekket, bearbeidet stol), 1998.
Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket
bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.
Nasjonalmuseet i Oslo.
© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill. 5. Louise Bourgeois, *Cell VIII* (detalj: marmorskulptur og tildekket, vearbeidet stol), 1998. Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.

Nasjonalmuseet i Oslo.

© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill. 6. Louise Bourgeois, *Cell VIII* (detalj: marmorskulptur), 1998.
Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket
bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.
Nasjonalmuseet i Oslo.
© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill. 7. Louise Bourgeois, *Cell VIII* (detalj: edderkoppskulptur), 1998.
Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket
bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.
Nasjonalmuseet i Oslo.
© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill.8. Louise Bourgeois, *Cell VIII* (detalj: gobelin), 1998.

Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.

Nasjonalmuseet i Oslo.

© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.



Ill. 9. Louise Bourgeois, *Cell VIII* (detalj: stoff og gobelin), 1998.
Metallnetting, metall, tekstiler, gobelin, jernskulptur, marmorskulptur, velourtekstil, tildekket
bearbeidet stol, 274.3 x 335.2 x 254 cm.
Nasjonalmuseet i Oslo.
© The Easton Foundation, 2019. Courtesy the estate of the artist and Peder Lund, Oslo.

