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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Louise Bourgeoise / Robert Gober : der Born der Jugend : Gober la Bourgeoisie! = the fount of youth : Gober la Bourgeoisie!

Autor: Szeemann, Harald / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680152

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

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

HARALD SZEEMANN

Der Born der Jugend

Gober la Bourgeoisie!*

* *Französisch für «runterschlucken»*

Es sind nicht wenige Künstler, die in ihrem Denken und Fühlen und somit in ihrer Arbeit wie gebannt immer wieder um die Schlüsselerlebnisse ihrer Kindheit und Jugend kreisen, um erste Eindrücke und Wahrnehmungen, um die erste schmerzliche Erfahrung von Gewalt, von perspektivebildender Eifersucht und Ungerechtigkeit, vom Konflikt des Eigenen und des Fremden und damit des Bewusstseins vom Anderssein. Der Umgang mit diesem Emotionsmaterial und Erlebensschatz kann anekdotisch-illustrative Züge tragen, wie zum Beispiel in der Wiederholung des «Ewiggleichen» in den Generationsmontagen von Roger Welch, doppelbödig-mimetische wie in den frühen Rekonstitutionen (Kinderspiele, Unfälle, Lieblingsstandorte für das Photographieren des immer anderen, «süssen Kleinen») von Christian Boltanski; sie können auslösender, mit anderen Schlüsselerlebnissen gekoppelter Anlass (Krieg, Gefangenschaft) für Materialrevolte sein, für wärmende Ordnungs- und Chaoslehre, ja Utopie bei Joseph Beuys. Ihnen gemeinsam ist die suggestive, nichtverbale Mitteilung, die über den Einzelfall das Allgemeine, über das Allgemeine das Universale will, die Einbettung des historisch Belegbaren oder auch nur statistisch zählenden Ablaufs von Geburt, Heranwachsen, Erziehung, Pubertät, Revolte, Leiden, Anpassung, Schule, Erwachsensein usw. bis zum Tod als Einbettung in die überpersönliche Botschaft von Werden und Vergehen, in den Zyklus, der seine Energie aus der Summe der Einzelschicksale speist.

Robert Gober ist als Vertreter einer jüngeren Künstlergeneration der erste, der unter Einbeziehen des Banalen, also durch Domestizierung des Tragischen und der bei Beuys und Boltanski sublimierten erotischen und sexuellen Pulsationen über das Wiedererschaffen der Objekte, an die sich Träume, Ängste, Freuden und Zwänge der Kindheit binden, dieser Erlebniswelt plastische, dreidimensionale Form gibt. Die Gegenstände werden nachgebaut, neukreiert, uminterpretiert, über das Manuelle wird die Zeit in

HARALD SZEEMANN, unermüdlicher Arbeiter in der Agentur für geistige Gastarbeit. Er wohnt nahe des Monte Verità im Ticino, Schweiz.

die Reevokation der Möblierung des Environments, in das er, «man», hineingeboren wird, neu investiert, und die Assoziationen spielen: Wasserscheu und Hygienezwang, diszipliniertes Pissen, die Tür zum Schlafzimmer der Eltern muss verschlossen bleiben, die Wedding-Legende der Liebe ohne Schmutz darf nicht angetastet werden, die Vorteile, der weissen Rasse anzugehören, kein Zweifel, die Sex-Weichenstellung darf nur so und nicht anders sein. Alle diese Konditionierungen, die, über die Sinne in der frühen Kindheit und in der Pubertät, an Gegenstände gebunden sind, sie schwingen in Robert Gobers Skulpturen mit: Waschbecken, Pissoirschüsseln, Laufgitter, Betten, Türen, Hundekörbe, Katzenstreu, Brautkleid, Tapeten und Stoffmuster mit dem friedlich schlafenden weissen Jungen und dem kastrierten, an den Baum geknüpften Neger oder den Genitalien von Junge und Mädchen. Stumme Gegenstände, stille Objekte bleiben als Zeugen von Schüben, Drängen in einem bestimmten sozialen Umfeld, dessen Datierung aber obsolet ist, ebenso die Lebensgewohnheiten der anderen. Man ist mit diesen Objekten allein, wie mit seinen Begierden. Robert Gober hat dieser Körperlichkeit der Empfindungen eine Form gegeben, die der ersten Wahrnehmungsstufe – welch Sorgfalt für Banales – die Distanz einschaltet, in Kontrast zum eigenen Aufruhr, der sich über die Erinnerung an ähnliche, eigene, dinggebundene Erfahrungen einstellt. Als sorgfältiger und brillant-doppelbödiger Bildhauer hat er den wiedererschaffenen, einst – immer noch – emotional überbelegten Gegenstand einer doppelten Umwandlung unterzogen: er formt ihn neu nach, in – bezüglich dem ursprünglichen Zweck – unadäquaten Materialien, er bemalt ihn gleichsam mit gebrochenem, gebrauchtem, «zeitlosem» Patinaweiss und verändert das Funktionsmimikry durch Weglassen erwartbarer Teile (Abflussrohr, Wasserhahn, Spülungshahn, Türklinke, ja er unterzieht oft die Objekte seltsamen Bewegungsabläufen und Twists), also der Teile, die den Fluss der Handhabungen am Gegenstand gewährleisten. Nicht von ungefähr fehlt das flüssige und olfaktive Element – und wird gerade so zur suggestiven Präsenz: ein Waschbecken ohne Wasser und Seifengeruch, ein Pissoir ohne Geräusch, Spülung und Geruch, ein entsetzlicher Alp ohne Schrei und Schweiss, ein nasser Traum, Liebe ohne Stöhnen und Säfte – das gibt es nicht, undenkbar – aber sie wurden wie der «Andere», die Begegnung mit ihm/ihr, um so intensiver erlebbar, wenn das Artefakt ihn nicht physisch darstellt, sondern über seine Absenz evoziert. Und in der «Genitaltapete», die in gewissen Installationen von in die Wand eingelassenen Abflussringen durchbrochen ist, fehlen die Voyeuraufforderungen nicht.

Die Distanziertheit, die manifest kühle Form, die diese Objekte auszeichnet, und die in ihre Lektüre investierte Zeit verlangen bei ihrer Plazierung im Raum viel Leere. Das mag wohl manche Interpreten verleitet haben, in dieses Werk minimalistische Züge hineinzulesen. Tatsache ist, dass Gober zwar alle Präsentationsformen minimalistischer Skulptur mit ihrer Forderung nach grosszügigem Umraum einsetzt, doch geschieht dies mehr zur Verdeutlichung des Pulsierens der Dingerotik, die sich wie bei Marcel Duchamp über den Betrachter zum geschlossenen Kreislauf weitet. Im Gegensatz zu seinem Vorfahr versteckt sich der Jüngere aber nicht mehr hinter mechanischen Abläufen, die für erotische stehen, sondern imprägniert seine Abbreviaturen direkt, damit sie die Ergänzung über die Sinne abrufen: und die nassen Hände und das pochende Herz können nicht ausbleiben vor soviel Subtilität und evozierender Strategie.

Louise Bourgeois nun leistet dieselbe Auseinandersetzung ganz anders. Die gebürtige Französin hat eine klassische, akademische Ausbildung genossen, sie weiss aber auch um die Bildhervorbringungstechniken der Surrealisten. Was sie thematisiert, ist der aus Schuld und Sühne, Plaisir und Verletzung entstandene Konfliktherd in der bürgerlichen Familie. Auch ihr dient die Aufarbeitung der Erinnerung an ihre Kindheit, in ihrem Falle der Schwierigkeiten rund um ihre Mensch/Frauwerdung, als Impuls für

das künstlerische Schaffen im Spannungsfeld zwischen herbeigewünschter Harmonie, also Treue in der Monogamie der Eltern, und der abgelehnten Unordnung im tatsächlichen Triangel. Nach ihrer Heirat mit einem amerikanischen Kunstwissenschaftler zieht sie vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nach New York, wo sie von der Malerei, die sie als zu abstrakt ablehnt, zur Skulptur findet. Totemen ähnlich bevölkert sie mit Figuren vorerst ihre Umgebung, Figuren, die dann sukzessive an Volumen und anthropomorpher Ausstrahlung gewinnen, zum Austragungsort der Symbiose von quellenden weiblichen und phallischen Formen, von Traumatas, von Gewalt, Verlockung, Kastration, Zweigeschlechtlichkeit werden. Es sind Skulpturen, die sich schwer einordnen und zuweisen lassen, da sie sehr stark von inhaltlichen Überlegungen getragen sind. Sie durchfliessen alle Metamorphosen von Rodinschen Formen über Art Nouveau-Elemente bis zum ambivalenten surrealen Objekt und können in komplexen Environments oder Performances gipfeln. Die Parallele zu Meret Oppenheim bietet sich hier an, obwohl letzterer eine Dimension abgeht, die Louise Bourgeois umzusetzen versucht: die Wunschvorstellung von Nestwärme und Geborgenheit, die sie in die Nähe zu ihrem französischen Zeit- und Altersgenossen Etienne-Martin rückt, dem Schöpfer der «Demeures», der Behausungen. Auch er thematisiert mit dem Vokabular der quellenden und rigiden Formen im Zwischenreich von Abstraktion und Figuration seine Jugend, die vaterlose Familie während des ersten Weltkriegs, die Geheimnisse des Geburtshauses als Gleichnis für den Mutterschoss. Bestimmt in Etienne-Martins individueller Mythologie die allesdurchwirkende Erotik der Wärme im Mutterleib seine Kunst, so in Louise Bourgeois' Welt die Steigerung des Unrechts, der Verlust des irdischen Paradieses durch den doppelten Verrat des Vaters an ihr und ihrer Mutter (durch sein Verhältnis mir der im Hause lebenden Privatlehrerin). Rebellion zuerst, Gewalt in der Folge prägen ihre monstruösen Visionen, die in der Skulptur mit der Zerstückelung des Vaters endet: à la recherche de la forme du tort omniprésent. Nicht passiv wie Camille Claudel, Geliebte und Schülerin von Rodin in einem, verhält sie sich, sondern überdrüssig des Leidens in der Abhängigkeit wagt sie den Ritualmord. Von diesem Zeitpunkt an wird ihre Traum- und Phantasiewelt aus der Konfliktzone in freiere Vorstellungsbahnen gelenkt; die aleatorische Kombination von skulpturalen Formen, freien und gebundenen, isolierenden und verschmelzenden, harmonischen und disharmonischen, mit aus dem Unterbewussten geholten oder im Moment kreierten Einfällen, mündet ein in den Überfluss der Empfindungswelt befreiter weiblicher Kreativität.

Abgesehen von der Generationsdifferenz der beiden Künstler ist Louise Bourgeois' Werk wie ein Gegenpol zu Robert Gobers subtilen Strategien im nur scheinbar unschuldigen Anregungsraum seiner Jugenderlebnisse. Die Unschuld ist nur im Machen der Bildwerke zu sehen, ihrem Verlust wird nicht einmal nachgetrauert. Es gibt keine Rebellion mehr, um sie wiederzufinden. Wenn man zwischen Louise Bourgeois (geboren 1911) und Robert Gober (geboren 1954) noch Christian Boltanski (geboren 1944) mit seiner Evokation der eigenen Jugend und der obsessiven Beschwörung des Holocausts mittels Rekonstitution in Photo, Bild, Arrangement, Schattenspiele, Gedenkwand, «Monument», Kleiderreserve und -lager schaltet, dann umspannt das Werk der drei Künstler alle wesentlichen Konflikte: Ermordung des Vaters und über ihn auch von Sigmund Freud als Akt der Emanzipation der schöpferischen Frau, die omnipräsente, organisierte, nicht personifizierte Todesdrohung in Form der Ausrottung, die gewissermassen nur fragiles, temporär installiertes Zeugnis von Leben und Tod zulässt, und die evokative Neuschaffung in Objekten einer über den Gegenstand mitgeteilten, still vibrierenden Abweichung von der erotischen Norm. Rebellion, Todesangst und Hypersensibilität als Kritik am Überlieferten und Vertrauten: es sind klassische Themen von Tod und Eros in der bürgerlichen, der bedrohten jüdischen und der wohlständigen Nachkriegs-middle-class-Familie, und somit ein Jahrhundert weissrassischer innerer und äusserer Konfliktgeschichte. Es ist der Preis, den die Kunst für das Überleben nach dem Tode bezahlt: die individuelle Mythologie als Aushöhlung und Mörderin an den Mythen von Jugend und Heldentum. Die Belohnung ist Hoffnung.

HARALD SZEEMANN

The Fount of Youth

Gober la Bourgeoisie!*

* *French for "gobble" or "gulp."*

Many an artist's thoughts and feelings circle, as if spellbound, around crucial childhood experiences, around first impressions and perceptions, first painful encounters with violence, constricting jealousy, and injustice, with the conflict between the proper and the alien, and the consciousness of its own otherness. Dealing with this store of emotions and experiences may take an anecdotal, illustrative turn, as in the repetitive sameness of Roger Welch's montages of generations of family photographs; it may appear ambiguous and mimetic as in Christian Boltanski's early reconstitutions (children's games, accidents, favorite loci for taking pictures of many different "little ones"); or it may be the agent – combined with other key experiences (war, captivity) – that triggers the revolt of matter, theories of warming order and chaos, and even Utopia in Joseph Beuys' work. Common to them all is the suggestive, non-verbal message that seeks to move from individual case to general, from general to universal, as an imbedding context for what can be historically verified or at least statistically recorded in the process of birth, growth, rearing, puberty and adolescence, revolt, suffering, education, conformity, adulthood – and, finally, death in the suprapersonal message of growth and decay, in the cycle that feeds on the energy produced by the sum of all individual destinies.

Robert Gober, one of a younger generation of artists, is the first to lend sculptural, three-dimensional shape to this world of experience. Through the integration of banality, he domesticates tragedy, and the pulsating eroticism and sexuality sublimated in the work of Beuys and Boltanski, by recreating objects invested with the dreams, anxieties, joys, and compulsions of childhood. The objects are reconstructed, recreated, reinterpreted; manual craftsmanship recuperates time by re-evoking the furnishings of the environment into which he – "one" – has been born and associations are given free rein: hydrophobia and compulsive hygiene, disciplined pissing, the door to the parents' bedroom must be kept closed, the myth of conjugal love without smut must not be violated, no misgivings about the advan-

HARALD SZEEMANN, unflagging worker in the Agency for Spiritual Guestwork, lives near Monte Verità in Ticino, Switzerland.

tages of belonging to the white race, the distinction between the sexes is thoroughly ingrained. All of this conditioning, sensually associated with objects from early childhood and puberty, resonates in Robert Gober's sculptures: sinks, urinals, playpens, beds, doors, dog baskets, kitty litter, bridal gowns, patterned wallpapers of the young white man peacefully sleeping and the black man dangling from a tree, or the genitalia of boy and girl. Mute objects, silent things, testify to acute anxieties in a particular social context that is dated, obsolete, like the daily habits of the others. We are alone with these objects, as we are with our desires.

Robert Gober has given shape to these embodied sensations; they are the first stage of perception – such conscientious banality – in contrast to the turmoil provoked by our own recall of similar object-related experiences. This procedure creates distance. As a meticulous and brilliantly ambiguous sculptor, Gober has subjected the re-creation of an emotionally overbooked object to not one, but two stages of metamorphosis: he reshapes a replica of it using inadequate materials in comparison to the original; he paints it with a broken, used, "timeless" white patina, and alters the mimicry of function by omitting obvious components like drainpipes, faucets, toilet handles, doorknobs – all parts that ensure smooth-running use of the convenience. (Actually, Gober often subjects his objects to curious twists and sequences of movement.) It is no accident that liquid and olfactory elements are disregarded, for their very absence lends them a suggestive presence: a washbasin minus water and the odor of soap, a urinal minus sound, chain, and smell, a ghastly nightmare minus the screams and the sweat, a wet dream and love minus the groans and the juices – there's no such thing, it's inconceivable – yet like the "other," the experience is all the more intense for not having been physically rendered in the artifact, but merely evoked through absence. Nor is the genital wallpaper – punctuated in certain installations by drains set into the walls – without a voyeuristic bid.

The calm remove, the obviously aseptic shape of these appliances, and the time necessarily invested in reading them, request the dimension of emptiness for their installation. This may explain why many critics read Minimalist traits into Gober's oeuvre. He does indeed deploy the devices ordinarily used to present Minimalist sculpture with its attendant spacious environment, but the effect is to heighten a pulsating, physical eroticism, inherent to the object, that widens – as in Marcel Duchamp's works – into a closed circuit through the viewer. Unlike his predecessor, however, the younger artist does not hide behind mechanical operations that stand for eroticism; instead, he impregnates his abridgements with an immediacy that automatically engages the senses; the wet hands and the thumping heart are inevitable in the face of so much subtlety and evocative strategy.

Louise Bourgeois takes an entirely different approach to the same issues. The French-born artist with her classical, academic education is also well-versed in Surrealist techniques of producing images. Her subject matter is the nidus of crime and punishment, pain and *plaisir* in the bourgeois family. She, too, draws on childhood memories, on the conflicts that marked her burgeoning womanhood, to give impetus to an artistic output in the tense borderline region between the wishful harmony of monogamous, faithful parents, and her rejection of the disorder intrinsic to the triangle in which they were involved.

After marrying an American art historian, Bourgeois moved to New York prior to the Second World War, and there gave up painting, which she found too abstract, in favor of sculpture. She initially peopled her environment with totem-like figures that gradually acquire volume and an anthropomorphic aura, acting out the symbiosis of welling female and phallic embodiments of traumas – of violence, temptation, castration, and androgyny. Hers is a sculpture that eludes classification, buoyed up as it is by content-oriented reflection and unabashed metamorphosis from Rodin-like forms to Art Nouveau to ambivalent Surrealist objects, at times culminating in complex environments or performances. Inevitably one is reminded of Meret Oppenheim, although she disregarded a dimension explored by Louise Bourgeois: the wishful image of warmth and security, as in a lair, which shows more affinity with her French contemporary, Etienne-Martin, maker of *Demeures* (dwellings). His vocabulary of welling and rigid forms wavering between abstraction and figuration also gives voice to the experience of growing up fatherless during the First World War, of coming to terms with the mysteries of his birthplace as a simile for the womb. While Etienne-Martin's particular mythology lends to his art the eroticism of the warm womb, Louise Bourgeois' world renders the intensification of injustice, the loss of paradise on earth through her father's two-fold betrayal of her and her mother, by living under the same roof with his mistress, Bourgeois' tutor. Rebellion turns into violence in the monstrous visions that reach a climax in Bourgeois' sculpture of her dismembered father: *à la recherche de la forme du tort omniprésent.*[1] Unlike Camille Claudel, Rodin's mistress and pupil, Bourgeois is hardly passive; instead, desperately weary of suffering dependence, she risks ritual murder. From then on, her world of fantasy and dreams steers clear of the zone of conflict and follows less confining imaginative trails; the aleatory combination of sculptural forms – free and bound, isolating and merging, harmonious and disharmonious, drawing on the unconscious or on spontaneous creation – flows into the prolific emotional delta of female creativity.

Apart from the fact that the two artists belong to different generations, Louise Bourgeois' work is like an antipode to Robert Gober's subtle, strategic treatment of the deceptively innocent inspiration of his youthful experiences. Innocence only appears in the making of his works; its loss is not mourned. There is no rebellious attempt to recover it. If we place Christian Boltanski (born 1944) – with the evocationof his own youth and the obsessive invocation of the Holocaust in photographs, pictures, arrangements, shadow plays, memorial walls, "monuments," and used clothing – between Louise Bourgeois (born 1911) and Robert Gober (born 1954), the combined oeuvres of these three artists manifest all basic conflicts: the murder of the father, and thus of Sigmund Freud, as the creative female act of emancipation; the omnipresent, organized, unpersonified threat of death in the form of extermination that essentially permits only a fragile, temporarily installed testimonial to life and death; and the evocative recreation of a still-vibrant deviation from the erotic norm, communicated through objects. Rebellion, agony, and hypersensitivity as critiques of the traditional and familiar – the classical themes of death and eros acted out in the family life of the bourgeoisie, of the threatened Jewry, and of the well-to-do, postwar, middle class – embrace a century of inner and outer conflict in the history of the white race. It is the price art must pay for surviving death: individual mythologies that subvert and murder the myths of youth and heroism. The reward is hope. *(Translation: Catherine Schelbert)*

1) Searching for the form of omnipresent wrong.

ROBERT GOBER, MALE AND FEMALE GENITALS, 1989,
silk screen on paper, 24 x 45" per roll/MÄNNLICHE UND WEIBLICHE GENITALIEN, 1989, Siebdruck auf Papier, 61 x 114 cm je Rolle.
**DRAIN/ABFLUSS, 1989, (PHOTO: GEOFFREY CLEMENTS)*