Robert Gober : homeward-bound = auf der Heimreise

Autor(en): **Spector, Nancy / Lienhard, Regine**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1991)**

Heft 27: **Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680215

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

NANCY SPECTOR

Robert Gober: Homeward-Bound

"There's no place like home,

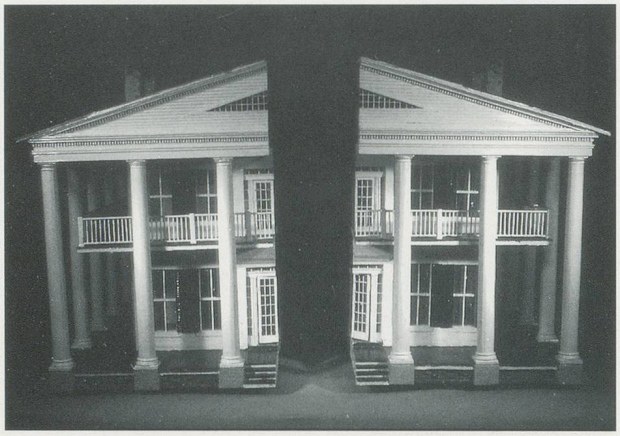
there's no place like home,

there's no place like home."

DOROTHY, *The Wizard of Oz*

The myth of the happy home – the domestic haven enveloping the nuclear family, household pet, television set and two-car garage – is wildly discordant with the reality of familial cohabitation. Yet the dream persists. The ideal home is a psychic realm, an almost subconscious desire, a dim memory toward which one yearns regardless of the quality of past environments. These fantasies of harmony, comfort, and ultimate fulfillment are fueled by a myriad of media images of the well-equipped dwelling complete with attractive, healthy inhabitants. What we witness on television sit-coms and in advertisements is compounded by the values of church and state – the procreating family, considered a moral exemplar, is a privileged unit. Clichés abound – "a woman's place is in the home," "home sweet home," "a man's home is his castle" – that reveal the depths of such cultural biases, whilst openly perpetuating them.

The illusion of home as a secure locus of unity, where parent and child alike move in synchrony, happily enacting socially prescribed roles, disintegrates with the realization of what is required to sustain this vision of sameness. The very notion of the home, as it is traditionally understood in Western culture, is negated by any deviation from the norm, any transgression, any desire for alternative lifestyles. Unity will not tolerate aberration. The ideal of home, therefore, necessitates repression – the self-directed, psychic violence that makes family life imaginable. The spatialization of this repression is represented by the house, and, by extension, the community, the city, the state: any domestic container will do. It is in and around this charged site that Robert Gober positions his aesthetic investigations of the nostalgia for lost objects and false ideals, the sublimation of desire, and the human body as a sexually

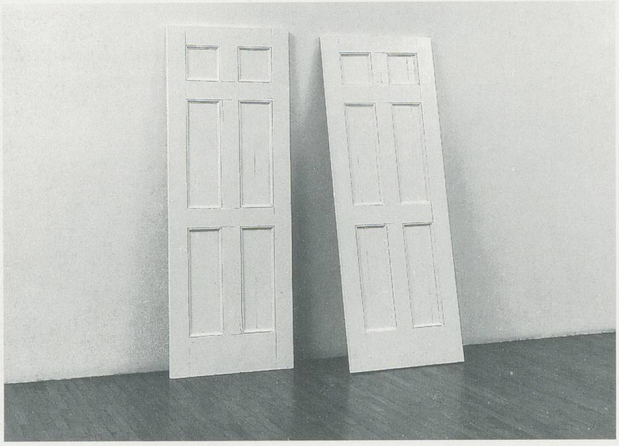


ROBERT GOBER, UNTITLED (HOUSE), 1978–79, mixed media, 36 x 52 x 44"/OHNE TITEL (HAUS), Mischtechnik, 91,4 x 132 x 111,8 cm.

NANCY SPECTOR is a writer and Associate Curator for Research at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York.

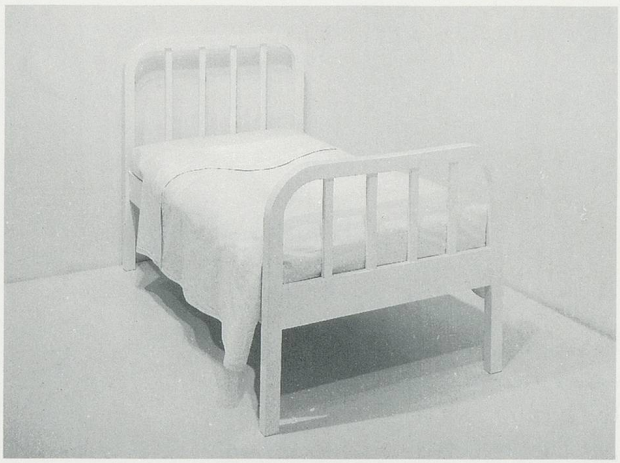
charged, yet fragile entity. As a leitmotif in Gober's art, the myth of home is explored and expressed through a variety of different formal and conceptual strategies. His earliest works, executed around 1980, are actually diminutive houses – approximately three by three feet in size – with detailed, miniature interiors including parquetry floors, radiators, and furnishings. Though never specified, the archetypal home that is evoked in his art seems to date from the mid-fifties – the early years of Gober's childhood – which coincided with the sweeping suburbanization of America, when the one-family house emerged as a symbol of postwar prosperity and free-will.[1] It was a frame of reference, the psychic constant that signifies the familiar and, therefore, the safe, regardless of the fact that nostalgia distorts and abridges reality. Life changes and risk-taking ventures are inexorably measured against this cerebral backdrop of some distant place called "home sweet home."[3]

Gober's art – the phantasmic white sinks and urinals, the empty cribs and beds, the floral upholstered armchair, the doggy bed and the constructed wall-papered rooms – borders on the theatrical. He recreates the home, or a stage-set of the house, through a haze of nostalgia to bring to the fore the lacuna between the desire for what once was and the present. He recuperates and re-presents the past as a diorama "in order to understand it and to restate it."[4] Since time when families were reunited after World War II, when the women who had replaced their husbands in the work force were coerced back into the home, and when gender stereotypes were reinforced to secure an economic system premised on the man-as-worker/woman-as-consumer paradigm.[2] While not directly autobiographical or confessional, Gober's nostalgic reconstructions of domestic fragments speak to an entire generation nurtured on these self-limiting ideals. Most individuals carry this place called home within themselves throughout their adult lives; it becomes a theatrical backdrop of sorts, against which the present is enacted. It serves as the 1986, Gober has been creating "rooms" within exhibiting institutions that are intentionally illusionistic: only their wall-papered interiors are finished. The bare plywood surfaces of the exterior walls and their supports are highly visible. The enigmatic furnishings found in these spaces, all meticulously hand-crafted by the artist, suggest theatrical props in that they are, in effect, real items designed to look real from a distance. For his 1989 installation at the Paula Cooper Gallery in New York, Gober even included what can be construed as a costume – a free-standing, white satin wedding gown. This phantom dress, this vacant vessel, underscores the ritualistic quality of the marriage ceremony, in which a woman dons a uniform symbolizing her "purity" and



(PHOTO: D. JAMES DEE)

ROBERT GOBER, TWO DOORS, 1989,
wood, enamel paint, 84 x 31 x 1½" each/ZWEI TÜREN, 1989,
Holz, Emailfarbe, je 213 x 79 x 3,8 cm.

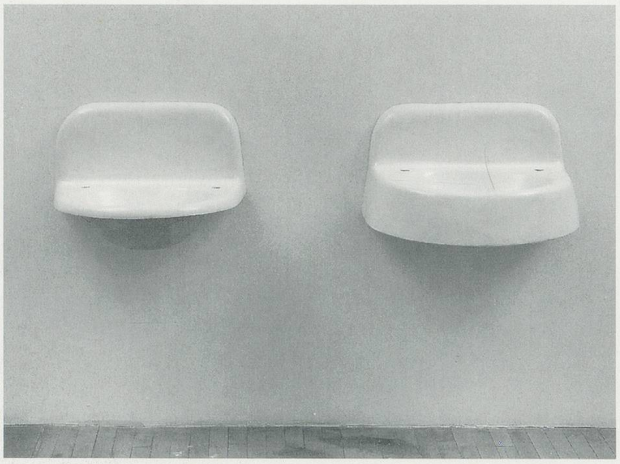


(PHOTO: THE ART INSTITUTE OF CHICAGO)

ROBERT GOBER, BED, 1988,
wood, cotton, enamel paint, wool, 46 x 39 x 70"/BETT, 1988,
Holz, Baumwolle, Emailfarbe, Wolle, 116,8 x 99 x 177,8 cm.

her submission to the exchange between father and groom. It is her special moment; she is queen for a day. As wife and potential mother, the bride, following convention and that certain mythology of the happy home, will establish the next household.

As assemblages of props, costumes, and sets Gober's installations of domestic dreamscapes pose as sites for the unfolding of narrative sequences; each element serves as a silent accoutrement to the human drama awaiting to be enacted therein. What is lacking, however, are the actors that would distance us as viewers from these psychologically intense surroundings. For each installation, Gober creates a



ROBERT GOBER, TWO SINKS, 1985, plaster, wire lath, wood, steel, semi-gloss enamel paint, 14 x 24 x 19" each/ ZWEI WASCHBECKEN, 1985, Gips, Drahtgerüst, Holz, Stahl, Emailfarbe halbmatt, je 35,5 x 61 x 48,3 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)

potent *mise-en-scène* in which we are implicated as participants. Faced with the strangely familiar, with hints of a buried past, our appreciation of form and effect gives way to emotional association, reminiscence, and a certain unease.

Gober's fabricated, home-like spaces are uncanny in the truest sense of the word. In Freud's essay on the uncanny, this anxiety-producing phenomenon is described as "that class of the terrifying that leads back to something long known to us, once very familiar."[5] This explanation was arrived at through an analysis of the German word *heimlich,* the two-fold definition of which – something homelike, intimate, familiar, but also that which is concealed from view, secret, and furtive – coincides with its opposite, *unheimlich* – that which is sinister, eerie, uneasy. According to Freud, the morbid dread associated with experiences of the uncanny is, therefore, the result of coming face to face with that which is "familiar and old-established in the mind [but] . . . has been estranged only by the process of repression."[6] If the survival of the home as an institution for socialization depends upon the repression of desire and fear, then memories of the home, when conjured involuntarily, may well lead to sensations of the uncanny.

Repression, in Freudian terms, implies the subjugation of sensual desires – the relegation of carnal urges to the deep recesses of the unconscious – as well as the mental erasure of that which is too painful to remember. In Gober's uncanny art, the phenomenon of repression is evoked through allusions to the body and the house in which it is contained and restrained. The house and its furnishings become analogues for the human body. One is reminded of Freud's conviction that dream images of the house and its attributes – specific rooms, staircases, windows, and doors – represent, in highly veiled form, libidinal desires and individual body parts.[7] A consistent theme in Gober's work, the continuum between house and body was first invoked in 1982 by series of paintings executed in consecutive layers, each incarnation of which was photographed by the artist before being painted over. The canvases depict a torso, alternately male, female, or hermaphrodite, that metamorphoses into a windowed chamber and back again. Gober's pristine sinks and urinals implicate the body that stands before them to cleanse or relieve itself. The twisted, tortured cribs express the artificial restraint, the physical and emotional confinement experienced during childhood. The empty beds – neatly blanketed, twin-size versions – evoke not the epic cycle of birth, matrimony, and death, as has been suggested, but rather puberty and sexual experimentation or the loneliness and uncertainty of adolescence.

In Gober's work, the human body has, until recently, been articulated through its absence. Excluding the genital and sleeping man/hanging man wallpapers, the body has been an invisible presence

ROBERT GOBER, UNTITLED, 1987–88, THE SILLY SINK, 1985/OHNE TITEL, 1987–88, DAS DUMME WASCHBECKEN, 1985.

INSTALLATION KUNSTHALLE BERN, 1990. (PHOTO: ROLAND AELLIG)

ROBERT GOBER,
WEDDING GOWN, 1989,
silk, satin, muslin, linnen, tulle,
welded steel, 54¼ x 57 x 38½"/
BRAUTKLEID, 1989, Seidensatin,
Mousseline, Leinen, Tüll, gebogener Stahl,
137,8 x 144,8 x 97,2 cm.
(PHOTO: GEOFFREY CLEMENTS)

in silent, haunting tableaux. However, during the past year, Gober has introduced actual bodies, or at least anatomical fragments, into his work, and not without humor. In one particularly outrageous work, a lone male leg, complete with pant, sock, shoe, and hair, juts out from the wall at floor level. Entirely open for interpretation, this leg playfully hints at yet another reading of the connection between house and body. Doesn't everyone remember the scene in *The Wizard of Oz,* when Dorothy's runaway house lands on the Wicked Witch after its tornado-induced flight from Kansas? Only the witch's two spindly legs, bearing the ruby slippers that lead Dorothy on her journey to Oz and home again, protrude from under the structure.

I would like to thank Kim Paice and Michael Gabellini for their assistance with this essay.

1) In 1959, Vice-President Richard Nixon stated the following to Soviet Premier Nikita Khrushchev in Moscow at a viewing of an American model house: "We hope to show our diversity and our right to choose. We do not want to have decisions made at the top by one government official that all houses should be built the same way . . ." The irony of this propaganda becomes quite clear given that it was uttered during the era of McCarthyism.

2) Toward the end of World War II and after, advertising perpetuated the theme that "a woman's place is in the home." For instance, during the 1940s, the Eureka Vacuum Cleaner Company honored new women laborers but vowed that at the end of the war "like you, Mrs. America, Eureka will put aside its uniform and return to the ways of peace . . . building household appliances." Quoted in Mary Ann Doane, *The Desire to Desire,* Bloomington, 1987, p. 28.

3) The idea of home as an internalized theatrical backdrop was suggested by Minnie Bruce Platt's autobiographical essay "Identity: Skin Blood Heart," in which she discusses her identity as a white, middle-class lesbian in the context of emotional, architectural, and civic spaces. The text is included in E. Bulkin, M. B. Platt and B. Smith, *Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Semitism and Racism,* Brooklyn, New York, 1984.

4) Interview with the artist, December 1990.

5) S. Freud, "The Uncanny," (1919) in *On Creativity and the Unconscious; Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion,* New York, 1958, translated by A. Strachey.

6) Ibid., p. 148.

7) S. Freud, *The Interpretation of Dreams,* trans. by J. Strachey, New York, 1965. The correlation between house and body was also suggested in Freud's essay on the uncanny, in which he used the following phrase to elaborate on possible usages of the word *heimlich* (homelike/concealed): *"Heimlich* places in the human body, pudena."

NANCY SPECTOR

Robert Gober: Auf der Heimreise

«Nirgends ist es so schön wie zu Hause, nirgends ist es so schön wie zu Hause.»

DOROTHY, *The Wizard of Oz*

ROBERT GOBER, UNTITLED (SHOE), 1990, wax 3 x 2 5/8 x 7 1/2", ed. 35/OHNE TITEL (SCHUH), 1990, Wachs, 7,6 x 6,7 x 19 cm. Ed. 35.

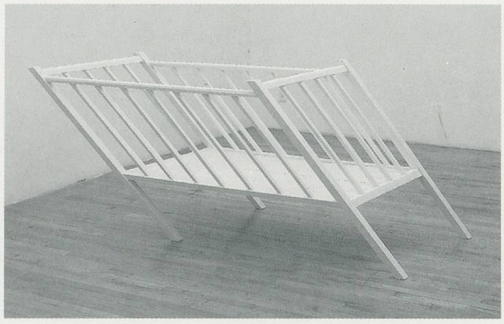
Der Mythos des glücklichen Zuhauses – der häusliche Hafen, der die Kernfamilie, das Haustier, das Fernsehgerät und die Doppelgarage umgibt – ist der Wirklichkeit des familiären Zusammenlebens krass entgegengesetzt. Trotzdem bleibt der Traum weiter bestehen. Das vollkommene Zuhause ist ein seelisches Reich, ein fast unbewusstes Verlangen, ein undeutliches Bild, das man im Gedächtnis trägt und nach dem man sich sehnt, ungeachtet der Beschaffenheit vergangener Lebensbedingungen. Diese Phantasien von Harmonie, Behaglichkeit und letzter Erfüllung werden durch unzählige Medienbilder von schön ausgestatteten Wohnungen und attraktiven, gesunden Bewohnern immer neu entfacht. Was wir in Fernsehserien und Inseraten zu sehen bekommen, wird geprägt von kirchlichen und staatlichen Werten – die fruchtbare Familie, die als moralisches Vorbild angesehen wird, ist eine privilegierte Einheit. Unzählige Klischees – «die Frau gehört an den Herd», *«home sweet home»*, «zu Hause ist der Mann König» – lassen die tiefliegende Bedeutung solcher kultureller Tendenzen erkennen, während sie gleichzeitig ganz offen perpetuiert werden.

Die idealisierte Vorstellung des Zuhauses als dem geschützten Ort der Eintracht, wo Eltern und Kind synchron handeln und glücklich ihre sozial vorgeschriebenen Rollen spielen, zerfällt mit der Verwirklichung dessen, was erforderlich ist, um diese Vision von Gleichheit aufrechtzuerhalten. Schon der Begriff des Zuhauses, wie man ihn in der westlichen Kultur traditionellerweise versteht, wird durch jegliches Abweichen von der Norm, jegliche Überschreitung, jeglichen Wunsch nach anderen Lebensformen negiert. Einheit lässt Abweichungen nicht zu. Das Bild des vollkommenen Zuhauses kommt deshalb

NANCY SPECTOR ist Kritikerin und arbeitet am Solomon R. Guggenheim Museum als stellvertretende Kuratorin.

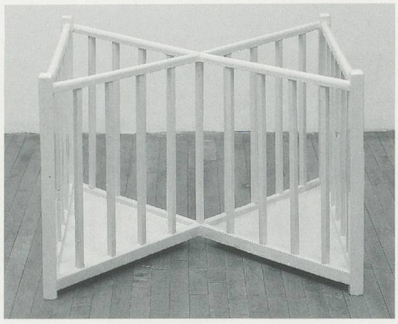
ohne Verdrängung nicht aus – es ist die auf sich selbst gerichtete Gewalt, die das Familienleben vorstellbar macht. Die Verräumlichung dieser Verdrängung wird durch das Haus verkörpert und, in erweitertem Sinne, durch die Gemeinde, die Stadt, den Staat, doch ist jedes häusliche Gefäss denkbar. Es sind diese belasteten Schauplätze, an denen Robert Gober seine ästhetischen Nachforschungen anbringt und dabei die Sehnsucht nach verlorenen Zielen und falschen Idealen erkundet, die Sublimierung des Verlangens, den menschlichen Körper als sexuell beladene, doch verletzliche Wesenheit.

Als ein Leitmotiv wird in Gobers Kunst der Mythos des Zuhauses durch eine Vielzahl verschiedener formaler und konzeptueller Strategien erforscht und dargestellt. Seine frühesten Werke, die um 1980 herum entstanden, sind denn auch winzige Häuser – etwa drei auf drei Zoll gross – mit genauen Miniatur-Innenräumen einschliesslich Parkettböden, Heizkörpern und Einrichtungsgegenständen. Obwohl nie direkt darauf hingewiesen wird, scheint das archetypische Heim, das er in seiner Kunst heraufbeschwört, aus der Mitte der 50er Jahre zu stammen – den frühen Jahren von Gobers Kindheit, die mit der weitreichenden Suburbanisierung Amerikas zusammenfielen, als das Einfamilienhaus zum Symbol für Nachkriegswohlstand und Willensfreiheit wurde.[1] Es war die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als Familien wieder vereint wurden, als man die Frauen, die ihre Männer als Arbeitskräfte ersetzt hatten, wieder zurück an den Herd schickte, als Geschlechterklischees untermauert wurden, um ein Wirtschaftssystem zu sichern, das auf dem Mann-als-Arbeiter/Frau-als-Konsumentin-Paradigma[2] gründete. Obwohl sie nicht direkt autobiographisch oder bekenntnishaft sind, sprechen Gobers nostalgische Rekonstruktionen häuslicher Fragmente zu einer ganzen Generation, die auf dem Hintergrund dieser selbstbeschränkenden Ideale erzogen wurde. Die meisten Menschen tragen diesen Ort, den man Zuhause nennt, mit sich durch ihr ganzes Erwachsenenleben; er wird zu einer Art Bühnenhintergrund, vor dem sich die Gegenwart abspielt. Er dient als Bezugssystem, als seelische Konstante, die für das Vertraute und deshalb für das Sichere steht, ungeachtet der Tatsache, dass die Sehnsucht nach dem Vergangenen die Wirklichkeit verzerrt und begrenzt. Veränderungen und Wagnisse im Leben werden unerbittlich gemessen an diesem fest im Bewusstsein verankerten fernen Ort, genannt *«home sweet home»*.[3]



(PHOTO: D. JAMES DEE)

ROBERT GOBER, PITCHED CRIB, 1987, enamel paint, wood, 38¼ x 77 x 52"/SICH NEIGENDES KINDERBETT, 1987, Emailfarbe, Holz, 97,2 x 195,6 x 132 cm.



(PHOTO: D. JAMES DEE)

ROBERT GOBER, X PLAYPEN, 1987, wood, enamel paint, 27 x 37 x 37"/X-LAUFGITTER, 1987, Holz, Emailfarbe, 86,6 x 94 x 94 cm.

Gobers Kunst – die unwirklich scheinenden, weissen Wasch- und Pissoirbecken, die leeren Krippen und Betten, der geblümte, gepolsterte Lehnstuhl, das Hundebett und die gebauten tapezierten Räume – erinnert an Bühne und Theater. Er stellt das Zuhause – oder eine Bühnenbildversion des Hauses – durch einen Schleier der Nostalgie neu dar, um den Riss zwischen der Sehnsucht nach dem Vergangenen und der Gegenwart sichtbar zu machen. Er bildet die Vergangenheit als *Diorama* nach, «um sie», wie er sagt, «zu verstehen und neu zu formulieren».[4] Seit 1986 hat Gober innerhalb von Ausstellungsräumen eigene, illusionistische «Räume» gestaltet, bei denen nur die tapezierten Interieurs fertiggestellt sind. Die

kahlen Sperrholzoberflächen der Aussenwände und ihre Stützen sind gut sichtbar. Die geheimnisvollen Einrichtungsgegenstände in diesen Räumen – vom Künstler peinlich genau in Handarbeit angefertigt – lassen an Bühnenrequisiten denken, die als reale Gegenstände dazu bestimmt sind, auch aus der Entfernung echt auszusehen. Für seine Installation aus dem Jahr 1989 in der Paula Cooper Gallery in New York verwendete Gober sogar etwas, was als Kostüm gedeutet werden kann – ein freistehendes weisses Hochzeitskleid aus Satin. Dieses nachgebildete Kleid, dieses leere Gefäss, unterstreicht den rituellen Charakter der Trauung, bei der die Frau eine Uniform anzieht, die für ihre «Reinheit» steht und symbolisiert, dass sie die Ablösung des Vaters durch den Bräutigam ergeben akzeptiert. Es ist ihr ganz besonderer Augenblick; sie ist Königin für einen Tag. Als Ehefrau und potentielle Mutter wird die Braut, indem sie in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Konventionen und jener bestimmten Mythologie des glücklichen Zuhauses lebt, den nächsten Haushalt gründen.

Gobers Installationen häuslicher Traumlandschaften – die Requisiten, Kostüme und Sets – sind Schauplätze für die Entwicklung narrativer Sequenzen; jedes Element dient als stummer Bestandteil des menschlichen Dramas, das sich hier abspielen könnte. Was jedoch fehlt, sind die Schauspieler, die uns als Zuschauer von diesen psychologisch eindringlichen Umgebungen distanzieren würden. Für jede Installation entwirft Gober eine überzeugende *mise-en-scène,* in die wir mit einbezogen werden, an der wir teilnehmen. Wir stehen merkwürdig Vertrautem gegenüber, den Spuren einer verschütteten Vergangenheit, und unsere Wertschätzung von Form und Inhalt weicht emotionalen Assoziationen, Erinnerungen und einem gewissen Unbehagen.

Gobers gebaute, vertraut anmutende Räume sind unheimlich im wahrsten Sinn des Wortes. In Freuds Abhandlung über das Unheimliche wird dieses Phänomen als «jene Kategorie des Schrecklichen» beschrieben, «die uns auf etwas zurückführt, das wir schon lange kennen und das uns einst sehr vertraut war».[5] Zu dieser Erklärung gelangte Freud durch die Analyse des Wortes h e i m l i c h : Dessen zweifache Definition – etwas Anheimelndes, Vertrautes, Bekanntes, aber auch das, was dem Blick verborgen, geheim und heimlich ist – stimmt mit seinem Gegenteil, u n h e i m l i c h , überein, dem Bedrohlichen, Unbehaglichen, Düsteren. Nach Freud ist deshalb die krankhafte Angst, verbunden mit Erfahrungen des Unheimlichen, das Ergebnis einer Konfrontation mit dem, was «vertraut und seit langem im Bewusstsein verankert ist, (aber) . . . nur durch den Prozess der Verdrängung ferngehalten wurde».[6] Wenn der Fortbestand des Zuhauses als eine Institution der Sozialisierung von der Verdrängung von Verlangen und Furcht abhängig ist, dann können Erinnerungen an das Zuhause – wenn sie auftauchen, ohne dass wir es wollen – sehr gut Empfindungen auslösen, die unbehaglich, unheimlich sind.

Verdrängung, im Freudschen Sinn, schliesst die Unterdrückung sinnlichen Verlangens – die Verbannung geschlechtlicher Triebe in die tiefen Winkel des

ROBERT GOBER, CHESTS, 1982–83
photographic record of a painting metamorphosing/OBERKÖRPER, 1982–83, Photographische Aufzeichnung eines in dauerender Metamorphose befindlichen Gemäldes. (3 Details)

Unbewussten – mit ein, impliziert aber auch, dass Erfahrungen, die zu schmerzhafte Erinnerungen auslösen würden, aus dem Bewusstsein gestrichen werden. In Gobers unheimlicher Kunst erscheint das Phänomen der Verdrängung durch Anspielungen auf den Körper und auf das Haus, in dem er gewaltsam beherrscht und unterdrückt wird. Das Haus und seine Einrichtungsgegenstände werden zu Analogien des menschlichen Körpers. Man wird dabei an Freuds Überzeugung erinnert, wonach Bilder des Hauses und seiner Attribute, wenn sie im Traum erscheinen – bestimmte Räume, Treppen, Fenster und Türen – in stark verhüllter Form für triebhaftes Verlangen und einzelne Körperteile stehen.[7] Der Zusammenhang zwischen Haus und Körper – ein immer wiederkehrendes Thema in Gobers Werk – tauchte erstmals 1982 in einer Serie von Bildern auf. Gober malte dabei fortlaufende Schichten in fleischfarbenen Farbtönen, wobei er jede Farbschicht photographierte, bevor er sie übermalte. Die Gemälde stellen einen Torso dar, abwechselnd männlich, weiblich oder hermaphroditisch, der sich dann in eine mit Fenstern versehene Kammer und wieder zurück verwandelt. Gobers urtümliche Wasch- und Pissoirbecken lassen den Körper ahnen, der sich davor befindet, um sich zu reinigen oder zu erleichtern. Die verbogenen, entstellten Kinderbetten sind Bilder für die künstliche Zurückhaltung, die architektonische und emotionale Einengung, die in der Kindheit durchlebt wird. Die leeren Betten – ordentlich zugedeckte Doppelbetten – spielen deshalb nicht auf den epischen Zyklus von Geburt, Ehe und Tod an, sondern vielmehr auf die Pubertät und auf sexuelles Experimentieren, oder vielleicht auf die Einsamkeit des Heranwachsenden.

ROBERT GOBER, SLIP COVERED ARMCHAIR, 1986–87, plaster, wood, linnen, fabric paint, 31½ x 30½ x 29"/ FAUTEUIL MIT ÜBERZUG, 1986–87, Gips, Holz, Leinen, Stoffarben, 80 x 77,5 x 73,7 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)

In Gobers Werk hat sich der menschliche Körper bis vor kurzem durch sein Nichtvorhandensein artikuliert. Mit Ausnahme der Tapeten mit den Genitalien oder jener mit dem schlafenden/hängenden Mann war der Körper, in den ruhigen, beklemmenden Tableaus, unsichtbar und doch gegenwärtig. Während des vergangenen Jahres hat Gober jedoch den Körper, oder zumindest anatomische Fragmente, konkret in seine Arbeit mit einbezogen, und dies nicht ohne Humor. In einem besonders unverschämten Werk ragt ein einsames Männerbein, vollständig mit Hose, Socke, Schuh und Haaren, auf Fussbodenhöhe aus der Wand heraus. Es sind viele Interpretationen denkbar: Das Bein weist spielerisch auf eine weitere Deutung des Zusammenhangs zwischen Haus und Körper hin. Wer erinnert sich nicht an die Szene aus *The Wizard of Oz,* wo Dorothys Haus, das sich selbständig gemacht hat, nach seinem Sturmflug aus Kansas auf der Bösen Hexe landet? Nur die beiden spindeldürren Hexenbeine mit den roten Pantoffeln, die Dorothy auf ihre Reise nach Oz und wieder zurück führten, ragen unter dem Gebilde hervor.

(Übersetzung: Regine Lienhard)

1) Im Jahr 1959 wandte sich Vizepräsident Richard Nixon bei der Besichtigung eines amerikanischen Musterhauses in Moskau mit folgender Bemerkung an den sowjetischen Präsidenten Chruschtschow: «Wir hoffen, dass wir damit unsere Vielfalt zeigen und unser Recht, frei auszuwählen. Wir wollen nicht, dass an oberster Stelle von einem Regierungsbeamten Entscheidungen getroffen werden, dass alle Häuser auf die gleiche Art gebaut werden sollen . . .».
Die Ironie dieser Propaganda wird offensichtlich angesichts der Tatsache, dass sie während der McCarthy-Ära verbreitet wurde.

2) Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs und danach betonte man in der Werbung erneut das alte Bild von der «Frau, die an den Herd gehört». Während der 40er Jahre beispielsweise waren bei der *Eureka Vacuum Cleaner Company* neue weibliche Arbeitskräfte sehr willkommen, gleichzeitig wurde aber auch feierlich erklärt, dass *Eureka* nach Kriegsende «wie Sie, Mrs. America, ihre Uniform beiseite legen und auf die Pfade des Friedens zurückkehren wird . . . indem Haushaltgeräte hergestellt werden». Zitat aus: Mary Ann Doane, *The Desire to Desire,* Bloomington 1987, S. 28.

3) Auf die Vorstellung des Zuhauses als verinnerlichtem bühnenmässigen Hintergrund wies Minnie Bruce Platt in ihrem autobiographischen Essay *«Identity: Skin Blood Heart»* hin, in dem sie ihre Identität als weisse Lesbierin aus dem Mittelstand im Kontext emotionaler, architektonischer und staatsbürgerlicher Räume erforscht. Der Text ist enthalten in der Publikation *Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Semitism and Racism* von E. Bulkin, M. B. Platt und B. Smith (Brooklyn, New York 1984).

4) Interview mit dem Künstler, Dezember 1990.

5) S. Freud, *«The Uncanny»* («Das Unheimliche»), (1919), in *On Creativity and the Unconscious; Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion,* New York 1958, übersetzt von A. Strachey.

6) Ebd., S. 148.

7) S. Freud, *The Interpretation of Dreams (Traumdeutung),* übersetzt von J. Strachey, New York 1965. Auf die Wechselbeziehung zwischen Haus und Körper wies Freud auch in seiner Abhandlung über das Unheimliche hin, «in der er Anwendungsmöglichkeiten des Wortes «heimlich» (heimisch/geheim) untersuchte und dabei folgenden Satz gebrauchte: «Heimliche Orte am menschlichen Körper, Pudena».