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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 14: Collabroation Gilbert & George

Rubrik: Collaboration Gilbert & George

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: 12.12.2025

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

Collaboration

Gilbert + George

HERBIE KNOTT, GILBERT & GEORGE AT THE MARKET CAFÉ, LONDON 1987

Gilbert AND George TALKED TO / WRITTEN ON

DUNCAN FALLOWELL

LONDON. The pictures begin in this city.
"London is the only up-to-date place in the world," says George, lighting a cigarette. He smokes a great deal. "London is raw, it's animal. But we don't go out much. Sometimes 6 months go by and we haven't been into the West End."
"When we visit Europe," says Gilbert (who doesn't smoke), "or New York, those places seem so provincial."
"In London everyone can have an opinion," says George.

ENGLAND. Gilbert: "England has the most multiracial society in Europe, and the young people of England are the most visually-orientated people in the world."

HOME. They share an early 18th century house in the East End of London. The house is honey wood inside – floorboards, panelled walls, wooden staircase – and creaks like an old ship as you move around in it. The rooms are filled with 19th century gothic furniture, and cupboards and horizontal surfaces are crammed with collections of Victorian pottery of an extreme, almost Martian weirdness.

GILBERT. Born in the Dolomites of North Italy, 1943. Physically looser than George and less studied in manner. He speaks with a continental accent which is noticeable but not intrusive.

GEORGE. Born Devon, England, 1942. Speaks in a voice whose composure and fineness of tone are at first rather startling. "Unfortunately I had elocution lessons when I was young," he says. Schoolmasterly.

DUNCAN FALLOWELL is a novelist based in London. This is a non-fiction piece.

THEIR DIFFERENCES. "I'm small, he's big; he has glasses, I don't. Inside there are differences too. But it's not a good idea to ask us about those," says Gilbert.
"We don't think about them," says George.
"We are 2 complete individuals. That's part of our strength," says Gilbert.
"That's what «we» is," says George.
"When was your last row?"
"We never stop rowing in a sense," says George.

LIVING SCULPTURES. They adopt a pose for hours or perform a task repeatedly.
"Do you have to make sure you have a pee beforehand?"
"No," says Gilbert. "We just get up on the platform and do it. Then after 8 hours we stop and come down."
"A policeman is a kind of living sculpture," says George, "or a guardsman at Buckingham Palace."
Living sculptures/dead people. They haven't done these lately.

SELVES. They are shy men. They often include photographs of themselves in their pictures. Why?
"Because," says George, "we want the viewers to be always reminded that we are speaking to them."
But it is the picture that speaks. Obsession with self hides behind a robotic streamlining of the personality. The obverse of shyness is exhibitionism.

ART. "We want people to bring their life to our exhibitions, not their knowledge of art," says George. "True art has to overcome and speak across the barriers of knowledge. We are opposed to art that is about art. A load of string stuck on a wall isn't art – it's a trick. We believe that art has a real function to advance civilisation." Art talk... Meanwhile their pictures flower forth into fundamental splendour.

THEIR RELATIONSHIP. George says "It is such an idiotic idea that an artist has to be 1. In other aspects of life it is 2 – or more."
"Have you ever been tempted, since you came together, to work apart?"
"No. We are interested in what we dread, what we think, as opposed to what Gilbert fears and what I fear. It is like issuing a statement from a Board of Governors."
"Are you lovers?"
"We don't want to tell journalists what we do or don't do with our dicks, gobs, bums and hands, either with each other or with anybody else."

SHOPPING. George: "We don't do shopping. We order things over the phone."
Gilbert: "In bulk. We don't need to buy food. We don't eat here. Ever. We eat in the local café. 2 meals a day. Breakfast and lunch. And we might eat in a restaurant in the evening if we are still hungry."
They demonstrate their kitchen, full of wood and outlandish pottery like the other rooms, except that in the corner, like a naughty boy, are sink and draining board, electric kettle and carton of longlife milk. That's it. Nothing else. Not even a fridge. But they are not anti-modern. Their studio has the latest equipment. And there is a television upstairs. George

finds the News soothing. Gilbert likes English soap operas, not American ones.

ALCOHOL. George drinks more than Gilbert.

MONEY. Gilbert pours tea and George says "Compared to many of our contemporaries, we are quite rich... We've always lived from our work. We've had to."

SUNSHINE. George: "It's too cheerful for us. We're very interested in misery."

SEX. Gilbert: "Yes, we're very interested in sex. And in sexy art."
Often their pictures confront us with the animal aspect of our nature. The animal in us must not be rejected. It must be understood. Truth is never sordid. Only lies are sordid. The visceral hit is something they have in common with Francis Bacon – after seeing those works one likewise emerges in a state of sexual aliveness. Such artists try to go deep to where we are uncooked, unprepared, new. Other contemporary artists seem effete.

LOVE. Burning Love. Love. Naked Love. Various Loves, Coloured Loves... Love Lake... Death on Hope with Love...

GILBERT & GEORGE. They both come from "poor country families" in George's words. They both wear the same clothes (but different colours). And wear the same style of clothes every day. George: "It means we don't have to think about what to wear. It saves time."

DEATH. George: "We're very conscious of having limited time. There's urgency."

HOW TO MAKE A PICTURE. Gilbert: "First you do your living. And the suffering. Amazing feelings of unhappiness inside. Then you search for the pictures to visualise that."
George: "We make a lot of notes and sketches round the table in the beginning. By the time we go into the studio, it's all set.
The form is cool (technological); the content is warm (human)."

SUCCESS. Gilbert & George run forward without permission.

THE ENGLISH COUNTRYSIDE. "We're never there," says George.
"If we want landscape, we go to Kew Gardens," says Gilbert.
"Do you drive?"
"No," says Gilbert.
"Luckily," says George.
"Bus. Walk," says Gilbert.
"Taxi," says George.

HOME CONTINUED. "We've been here almost 20 years," says George. "When we first came it was completely Jewish and very run down. Then it was completely Maltese. Then it was completely Indian. Now it's getting a bit trendy, but we don't mind, we're not snobbish."

The house is in beautiful condition after years of painstaking repair. It is sparklingly clean. A man comes once a week to clean it.
"If it caught fire, what would you grab on the way out?"
"Nothing," says Gilbert. "We'd just start again somewhere else."

MAN. Gilbert: "Some artists use landscape to say what they want. Or fruit. We use men and boys. There's a lot of work to be done on men. It's a Greek idea to concentrate on the man."
George: "We find them around here. We've got a young friend who brings his friends. Or we see someone in the street and say «Have you got an hour to spare?»."
Gilbert: "We pay them all! That's important. They are just human beings. That's what we like. They shouldn't have an image."

WOMAN. George: "If you are on a train and talk to the person opposite and say you are an artist, they always think you paint naked ladies – and shag them afterwards. The image of the woman is very abused – not only in art but also in advertising – and used-up in a way."
Gilbert: "We have a lot of women followers. Women get very sexed-up by our art. We like that."

FEAR AND LONELINESS. "What frightens you?"
"Everything frightens us," says George, lighting a cigarette.
"Does death frighten you?"
"No," says George.
"Life frightens us," says Gilbert. "That's why we collect things – as a buffer against that. We think everyone is afraid."
"Do you experience loneliness?"
"Of course," says George. "We have many works on that subject."
"What makes you happy?"
"That's not one of our interests," says George. "What makes us scared? Being asked why we are happy!"

COLOUR. Gilbert: "People are shocked by our colour." People are frightened of being drenched.

RELIGION. The artist in his centre is free from all religions, all propaganda, all upholstery, all bits.

URBAN VIOLENCE (MADRID I). The Spanish Parliament is opening and the students are rioting: they roar like a football crowd: water cannon, tear gas, mounted police charge.

MADRID II. The American girl was unhappy in love and said "I think your pictures are C for cunt, R for rectum, A for anus, and P for prick." Then she went to her room and cried.
Later she said "I don't think Gilbert liked it. He just sat there rubbing his shoes together.

But you see, he asked me what I thought of them." The next day she said "I'm sorry about last night. But their pictures make me panicky."

MADRID III. Lady Mary Gordon-Lennox, the British Ambassador's wife, is burning brightly in a gas blue dress with a black & gold striped tiger at her throat. She says "Do you know what? I just said to Gilbert «Are you going to the Prado?» and he said «No, I hate old art.» How can he not be curious? God, it's quite a week! We've got Ben Nicholson on Friday."

MADRID IV. A fish restaurant. "Do you know that remark of Noël Coward's?" asks the Art Critic. "He'd been reading Wilenski's book on modern French painting and Coward said «Wilenski talks a lot about emotional force and constant functional forms etc. Then you turn to the illustration and find a square lay with 3 tits and a guitar up her crotch!»."
Georges says "It's much the best thing to be lower class about art."

MADRID V. Through the Parque del Retiro to the Palacio de Velazquez, an elegant iron and glass structure from the 19th century.
"It was built at the end of the last century to celebrate Spain's loss of the Philippines," says George, standing very erect in the centre of it, holding a cigarette between his 3rd and 4th fingers. On distant walls the vivid photopieces soak into the Spanish air. His eyes glint behind the spectacles and he says "How's that girl to-day? She deserves a kick up the bum."
One of Gilbert & George's assistants says "Her reaction was a good example of G & G bringing up what's inside you."

WORDS. Titles are important (poetry, the event). Manifestos are unimportant (justification after the event). The pictures are rich in meaning/content; the title is one crucial trigger for this.

VICES. Gilbert: "We probably have them all."
George: "We don't run away from the things inside ourselves."

CRYING. "Gilbert cries at films and soap operas. I cry at real things. That's the difference. I get moved to tears quite regularly."
"I cry at any film if it's romantic," says Gilbert.
"Would you describe yourselves as romantic?"
"Absolutely not," says Gilbert.
"It's a derogatory term," says George.
"Is classical a derogatory term?"
"No. We would use that of ourselves," says George.

ON THE CREST OF A WAVE. Gilbert: "We accept life as it is, we accept it all. We never dislike a piece of ours. It's just part of life."
George: "And we never have to decide what piece to do next. However we are, we do that. There's no choosing."

PENIS. George: "The art critic Edward Lucie-Smith was furious that one of our pieces had a penis in it. I took him to task on the phone – the only time we've ever resonded in this way – I said I was amazed because museums are filled with penises, the National Gallery, the British Museum, I said you can even find them in trousers. Panic immediately! A few years later he invited us to take part in a group show in Liverpool and wrote us a letter saying but no cocks please."
The desire for castration is a strange desire. The male is inescapable.

THE FEMININE. Gilbert & George bring out the feminine in the man, with flowers and plants, evocations of insecurity, tenderness, coquetry, dreaming...

THE FEMALE. The iris flower. The cleft tongue. Much female imagery. An anus is a rose is a vagina. Metaphors of parturition. The female is inescapable.

EVIL. "Who is the most evil person you've ever met?"
Gilbert tightens his mouth, picks up a teaspoon, and slides his eyes across to George. "Should I tell him?"
George buys several seconds' time by having a slow pull on his cigarette and then replies "Mmm, yes, absolutely," exhaling a cloud of smoke.
Gilbert turns back and says "The vicar. Our vicar. He did a big piece against us on television."
"He hurt us very much. We haven't really recovered," says George quietly. "He's not really our vicar. I'm Methodist and Gilbert is Catholic by upbringing. But he's the local vicar. Our neighbour for years. Always very polite – and his family even more so."
"More tea?" interposes Gilbert.
"Then, one day, a television team came here to make a documentary about us... We were watching the documentary on television," says George. "Suddenly the fucking vicar comes on the screen! We knew nothing about it. He said horrible things and ended up by saying we were sick, sad and serious – as in this is a serious matter."
"Well, we <u>are</u> serious," says Gilbert. "We did one piece called <u>Shitted</u> –"
"Shithead?"
"Shitted," repeats Gilbert. "He was devastated that we portrayed human shit."
"That hypocrisy. The way he pretended to be so neighbourly, but all the time... well, since then he hasn't been able to face us in the street," says George. "He always dodges us. We don't want to shock. We want to unshock."
"Why shouldn't shit be normal?" asks Gilbert.

DEATH CONTINUED. "Have you made a will?"
"We haven't thought about that," says George, lighting another cigarette.

THE CULT OF PERSONALITY. Images of self. Very romantic. The last ghetto to be escaped.

Gilbert UND George GESPROCHEN/ BESCHRIEBEN

DUNCAN FALLOWELL

LONDON. *Die Bilder beginnen in dieser Stadt.*
«London ist die einzig wirklich moderne Stadt der Welt», meint George, während er sich eine Zigarette anzündet. Er raucht ziemlich viel. «London ist roh, es ist animalisch. Aber wir gehen nicht sehr viel aus. Manchmal verstreichen sechs Monate, ohne dass wir im West End gewesen wären.»
«Immer wenn wir den Kontinent besuchen», fährt Gilbert fort (der nicht raucht), «oder New York, dann erscheinen uns diese Orte so provinziell.»
«In London kann jeder seine Meinung haben», meint George.

ENGLAND. *Gilbert: «England verfügt über die rassenmässig am stärksten durchmischte Gesellschaft Europas, und die englischen Jugendlichen sind die am stärksten visuell orientierten Menschen auf der Welt.»*

ZUHAUSE. *Gilbert und George teilen ein Haus aus dem frühen 18. Jahrhundert im Londoner East End. Innen ist das Haus mit honigfarbenem Holz ausgekleidet: Riemenböden, getäfelte Wände, Holztreppe. Und es knirscht wie ein altes Boot, wenn man sich darin bewegt. Die Zimmer sind voll von neugotischen Möbeln aus dem 19. Jahrhundert. Schränke und Ablageflächen sind vollgestellt mit viktorianischer Keramik von bizarrer Fremdheit.*

GILBERT. *Geboren in den Dolomiten, Norditalien, 1943. Physisch lockerer als George und weniger einstudierte Manieren. Er spricht mit einem kontinentalen Akzent, der erkennbar, keineswegs aber aufdringlich ist.*

DUNCAN FALLOWELL ist Schriftsteller und lebt in London. Dieser Text ist nicht fiktiv.

CECIL BEATON, PORTRAIT OF GILBERT & GEORGE, 1974

GEORGE. *Geboren in Devon, England, 1942. Spricht mit einer Stimme, deren Gelassenheit und Feinheit im ersten Augenblick leicht verwundert. «Ich hatte leider Sprechunterricht, als ich jung war», erzählt er. Schulmeisterlich.*

IHRE UNTERSCHIEDE. *«Ich bin schwarzhaarig, er ist blond; ich bin klein, er ist gross; er trägt eine Brille, ich nicht. Auch im Inneren gibt es Unterschiede. Aber es ist besser, wenn Sie uns darüber nicht fragen», meint Gilbert.*
«Wir denken nicht darüber nach», meint George.
«Wir sind zwei vollständige Individuen. Das ist Teil unserer Stärke», meint Gilbert.
«Das ist es, was das „Wir" ausmacht», fügt George hinzu.
«Wann habt Ihr Euch zum letzten Mal gestritten?»
«Wir hören in gewissem Sinne nie zu streiten auf», meint George.

LEBENDE SKULPTUREN. *Sie nehmen eine Pose während Stunden ein oder führen immer und immer wieder dieselbe Tätigkeit aus.*
«Müsst Ihr jeweils daran denken, im voraus zu pinkeln?» «Nein», antwortet Gilbert. «Wir betreten einfach die Bühne und beginnen. Nach acht Stunden hören wir dann wieder auf und kommen runter.»
«Ein Polizist ist auch eine Art lebende Skulptur», ergreift George das Wort, «oder eine Wache vor dem Buckingham Palace.»
Lebende Skulpturen/tote Leute. Sie haben dies schon eine Weile nicht mehr aufgeführt.

SIE SELBST. *Sie sind schüchtern. Oft verwenden sie in ihren Bildern Photographien von sich selbst. Warum das? «Weil», meint George, «wir wollen, dass der Zuschauer stets daran erinnert wird, dass wir zu ihm sprechen.»*
Aber es ist das Bild, das spricht. Die Besessenheit mit dem Selbst versteckt sich hinter einer roboterhaften Gleichrichtung der Persönlichkeit. Kehrseite der Schüchternheit ist der Exhibitionismus.

KUNST. *«Wir wollen, dass die Leute ihr Leben in unsere Ausstellungen mitbringen, nicht ihr Wissen über Kunst», meint George. «Wahre Kunst muss die Barrieren des Wissens überwinden und über diese hinwegsprechen. Wir sind gegen die Kunst über Kunst. Ein Haufen Schnüre, die an einer Wand befestigt werden, sind keine Kunst: Das ist ein Trick. Wir glauben, dass die Kunst die Aufgabe hat, die Zivilisation vorwärtszubringen.» Kunst-Gerede . . . Inzwischen blühen ihre Bilder auf zu fundamentaler Pracht.*

IHR VERHÄLTNIS. *George: «Welch eine idiotische Idee ist es doch, dass ein Künstler 1 sein soll. In anderen Bereichen des Lebens sind es 2, oder mehr.»*
«Habt Ihr, seit Ihr Euch zusammentatet, je Lust verspürt, getrennt zu arbeiten?»
«Nein. Wir interessieren uns für das, was wir fürchten, was wir denken, im Gegensatz zu dem, was Gilbert fürchtet und was ich selbst fürchte. Das ist, wie wenn ein Gouverneursrat eine offizielle Verkündung herausgibt.»
«Seid Ihr ein Liebespaar?»
«Wir wollen Journalisten keine Auskunft geben darüber, was wir mit unseren Schwänzen, Hintern und Händen machen, weder untereinander noch mit anderen.»

EINKAUFEN. *George: «Wir gehen nicht einkaufen. Wir geben telefonische Bestellungen auf.»*
Gilbert: «Mengenbestellungen. Wir brauchen keine Lebensmittel zu kaufen. Wir essen nicht hier. Nie. Wir essen im nahegelegenen Kaffeehaus. Zwei Mahlzeiten pro Tag. Frühstück und Mittagessen. Manchmal essen wir am Abend in einem Restaurant, falls wir immer noch Hunger haben.»
Sie führen ihre Küche vor, die voll ist von Möbeln und fremdartiger Keramik, ähnlich den übrigen Zimmern, ausser dass in der Ecke wie ein unfolgsames Kind der Spülstein, das Abtropfbrett, der Elektrokocher und ein Karton mit uperisierter Milch stehen. Das ist alles. Nichts weiter. Nicht einmal ein Kühlschrank. Aber sie sind nicht gegen das Moderne. Ihr Studio ist mit den neusten Geräten ausgestattet. Und im oberen Stockwerk steht ein Fernseher. George empfindet die Nachrichten als wohltuend, während Gilbert englische Seifenopern liebt. Nicht amerikanische.

ALKOHOL. *George trinkt mehr als Gilbert.*

GELD. *Gilbert schenkt Tee aus und George sagt: «Im Vergleich zu vielen unserer Zeitgenossen sind wir ziemlich reich . . . Wir haben immer von unserer Arbeit gelebt. Wir waren dazu gezwungen.»*

SONNENSCHEIN. *George: «Die Sonne ist zu heiter für uns. Wir interessieren uns für das Leiden.»*

SEX. *Gilbert: «Ja, wir interessieren uns sehr für Sex. Und für sexy Kunst.» Ihre Bilder konfrontieren uns oft mit dem animalischen Aspekt unserer Natur. Das Tier in uns darf nicht abgelehnt, sondern muss verstanden werden. Die Wahrheit ist nie schmutzig. Nur Lügen sind schmutzig. Das von den Eingeweiden Ausgehende ist etwas, das sie mit Francis Bacon gemeinsam haben. Nach dem Betrachten seiner Werke befindet man sich ebenso in einem Zustand sexueller Bewusstheit. Diese Art Künstler versucht, sehr tief vorzudringen, wo wir sozusagen ungekocht, nicht vorbereitet, neu sind. Andere Künstler erscheinen daneben oft kraftlos.*

LIEBE. *Glühende Liebe. Liebe. Nackte Liebe. Verschiedene Lieben, farbige Lieben . . . Liebes-See . . . Tod auf Hoffnung mit Liebe . . .*

GILBERT UND GEORGE. *Sie beide stammen nach Georges Worten aus «armen Familien auf dem Lande». Sie beide tragen dieselben Kleider (aber verschiedene Farben). Und sie tragen jeden Tag denselben Kleiderstil. George: «So brauchen wir nicht darüber nachzudenken, was wir anziehen sollen. Das spart Zeit.»*

TOD. *George: «Wir sind uns sehr bewusst, dass unsere Zeit beschränkt ist. Wir müssen uns beeilen.»*

WIE MAN EIN BILD MACHT. *Gilbert: «Zuerst gibst du dich dem Leben hin. Und dem Leiden. Erstaunliche Gefühle des Unglücklichseins in deinem Innern. Dann suchst du nach Bildern, um dies zu visualisieren.»*
George: «Am Anfang haben wir immer den Tisch voller Notizen und Skizzen. Wenn wir das

Studio dann betreten, ist alles klar.
Die Form ist kühl (technologisch), der Inhalt ist warm (menschlich).»

ERFOLG. *Gilbert und George eilen ohne Erlaubnis vorwärts.*

DIE ENGLISCHE COUNTRYSIDE. *«Wir sind nie dort», sagt George.*
«Wenn wir Landschaften sehen wollen, fahren wir nach Kew Gardens», meint Gilbert.
«Mit dem Wagen?»
«Nein», sagt Gilbert.
«Zum Glück», meint George.
«Bus. Zu Fuss», sagt Gilbert.
«Taxi», meint George.

ZUHAUSE, FORTSETZUNG. *«Wir haben schon bald 20 Jahre hier gewohnt», erzählt George. «Als wir hierherkamen, war der Stadtteil ausschliesslich jüdisch und sehr heruntergekommen. Dann war er ausschliesslich maltesisch. Dann wurde er ausschliesslich indisch. Jetzt wird es langsam „in", aber das stört uns nicht, wir sind nicht snobistisch.»*
Das Haus ist nach jahrelangen sorgfältigen Ausbesserungen in einem hervorragenden Zustand. Es glänzt vor Sauberkeit. Einmal die Woche kommt ein Mann zum Putzen.
«Was würdet Ihr bei einem Brand auf der Flucht retten?»
«Nichts», meint Gilbert. «Wir würden ganz einfach woanders wieder anfangen.»

MANN. *Gilbert: «Gewisse Künstler benutzen Landschaften, um sich auszudrücken. Oder Früchte. Wir benutzen Männer und Jünglinge. Da ist vieles, was mit Männern zu machen wäre. Es ist eine Idee der Griechen, sich auf den Mann zu konzentrieren.»*
George: «Wir finden sie hier in der Gegend. Wir haben einen jungen Freund, der seine Freunde mitbringt. Oder dann sehen wir jemanden auf der Strasse und fragen ihn: „Haben Sie eine Stunde Zeit?"
Gilbert: «Wir bezahlen sie alle! Das ist wichtig. Sie sind schliesslich Menschen, und das ist es, was wir mögen. Sie sollten kein Image haben.»

FRAU. *George: «Wenn du im Zug sitzt und mit der Person gegenüber sprichst, und du erzählst ihr, du seist Künstler, dann meinen die Leute immer, du würdest nackte Damen malen – und sie dann vögeln. Das Bild der Frau ist sehr abgenutzt – nicht nur in der Kunst, auch in der Werbung – und irgendwie auch aufgebraucht.»*
Gilbert: «Wir haben viele weibliche Bewunderer. Frauen werden von unserer Kunst sexuell erregt. Wir mögen das.»

FURCHT UND EINSAMKEIT. *«Wovor habt Ihr Angst?»*
«Alles macht uns Angst», antwortet George, indem er sich eine Zigarette anzündet.
«Fürchtet Ihr den Tod?»
«Nein», meint George.
«Wir fürchten das Leben», meint Gilbert. «Darum sammeln wir Dinge, als Puffer dagegen. Wir glauben, dass alle Menschen Angst haben.»
«Erlebt Ihr Einsamkeit?»
«Natürlich», meint George. «Wir haben viele Arbeiten zu diesem Thema gemacht.»

«Was macht Euch glücklich?»
«Das gehört nicht zu unseren Interessen», meint George.
«Was uns Angst macht? Gefragt zu werden, warum wir glücklich sind.»

FARBE. *Gilbert: «Unsere Farben schockieren die Leute.»*
Die Leute haben Angst, durchtränkt zu werden.

RELIGION. *Der Künstler ist in seinem Innersten frei von aller Religion, Propaganda, Polsterung, Einschränkungen.*

URBANE GEWALTTÄTIGKEIT (Madrid I). *Das spanische Parlament wird eröffnet, und unter den Studenten tritt Aufruhr auf. Sie toben wie ein Fussballstadion: Wasserwerfer, Tränengas, berittene Polizei.*

MADRID II. *Das amerikanische Mädchen war unglücklich verliebt und sagte: «Ich finde, Eure Bilder sind C für „cunt" (Möse), R für „rectum" (Darm), A für „anus" und P für „prick" (Schwanz) (= crap: engl. Mist, Scheisse). Dann ging sie auf ihr Zimmer und heulte. Später sagte sie: «Ich glaube nicht, dass Gilbert das mochte. Er sass einfach da und rieb seine Schuhe gegeneinander. Aber siehst du, er fragte mich, was ich darüber dachte.»*
Am nächsten Tag sagte sie: «Es tut mir leid wegen gestern nacht. Aber Ihre Bilder versetzen mich in Panik.»

MADRID III. *Lady Mary Gordon-Lennox, die Frau des britischen Botschafters, glüht hell in ihrem gasblauen Kleid mit schwarz-golden-gestreiftem Tiger am Hals. Sie sagt: «Wissen Sie was? Ich fragte soeben Gilbert: „Gehen Sie in den Prado?" Und er sagte: „Nein, ich hasse alte Kunst." Wie ist es möglich, dass er nicht einmal neugierig ist? Ach Gott, welch eine Woche, und wir haben Ben Nicholson am Freitag.»*

MADRID IV. *In einem Fischrestaurant: «Kennst Du jene Bemerkung Noël Cowards?» fragt der Kunstkritiker. «Er hatte Wilenskis Buch über moderne französische Malerei gelesen, und Coward sagte: „Wilenski spricht viel über die Kraft der Emotionen, über konstante, funktionale Formen usw. Dann nimmst du die Illustrationen hervor und siehst eine viereckige Dame mit drei Brüsten und einer Gitarre zwischen den Beinen! "*
George sagt: «Es ist wohl am besten, in bezug auf Kunst den Unterschichten anzugehören.»

MADRID V. *Durch den Parque del Retiro zum Palacio de Velasquez, einer eleganten Eisen- und Glasstruktur aus dem 19. Jahrhundert.*
«Er wurde Ende des letzten Jahrhunderts gebaut, um den spanischen Verlust der Philippinen zu feiern», erzählt George, während er kerzengerade im Zentrum desselben steht und eine Zigarette zwischen dem Mittel- und Ringfinger hält. Die lebhaften Bilder auf den entfernten Wänden vermischen sich mit der spanischen Luft. Seine Augen leuchten hinter der Brille, und er sagt: «Wie geht es dem Mädchen heute? Sie verdient einen Tritt in den Hintern.» Einer der Assistenten von Gilbert und George sagt: «Ihre Reaktion war ein typisches Beispiel dafür, wie G & G das herauslocken, was in uns drinsteckt.»

WÖRTER. *Titel sind wichtig (Poesie, das Ereignis). Manifeste sind unwichtig (Recht-*

fertigung nach dem Ereignis). Die Bilder sind reich an Bedeutung/Inhalt; der Titel ist ein entscheidender Auslöser hierfür.

LASTER. *Gilbert: «Wir haben sie vermutlich alle.»*
George: «Wir laufen den Dingen in unserem Innern nicht davon.»

WEINEN. *«Gilbert weint bei Filmen und Seifenopern. Ich hingegen weine bei realen Dingen. Das ist der Unterschied. Ich werde ziemlich regelmässig zu Tränen gerührt.»*
«Ich weine bei jedem Film, wenn er romantisch ist», erklärt Gilbert.
«Würdest Du Dich selbst als romantisch bezeichnen?»
«Auf keinen Fall», meint Gilbert.
«Es ist ein lächerlicher Ausdruck», meint George.
«Ist „klassisch" ein lächerlicher Ausdruck?»
«Nein. So könnten wir uns selbst bezeichnen», meint George.

AUF DEM KAMM EINER WELLE. *Gilbert: «Wir akzeptieren das Leben, so wie es ist, voll und ganz. Es kommt nie vor, dass wir eines unserer Werke nicht mögen. Es ist einfach Teil des Lebens.»*
George: «Und wir müssen nie entscheiden, welches Werk wir als nächstes machen sollen. Wie immer wir sind, so machen wir es. Da ist keine Wahl.»

PENIS. *George: «Der Kunstkritiker Edward Lucie-Smith war wütend darüber, dass auf einem unserer Werke ein Penis war. Ich stellte ihn am Telefon zur Rede – das einzige Mal, dass wir je auf diese Weise reagiert haben –, und ich sagte, ich sei erstaunt, denn die Museen seien doch voll von Penissen, die National Gallery, das British Museum . . . Ich sagte, man könne sie sogar in Hosen finden. Unverzügliche Panik! Ein paar Jahre später lud er uns ein, an einer Gemeinschafts-Show in Liverpool teilzunehmen, und schrieb uns einen Brief, in dem er sagte, aber bitte keine Schwänze.»*
Das Kastrationsbedürfnis ist ein merkwürdiges Bedürfnis. Das Männliche bleibt unentrinnbar.

DAS FEMININE. *Gilbert und George lassen das Feminine im Mann hervortreten, mit Blumen und Pflanzen, mit der Evokation von Unsicherheiten, Zärtlichkeit, Koketterie, Träumen . . .*

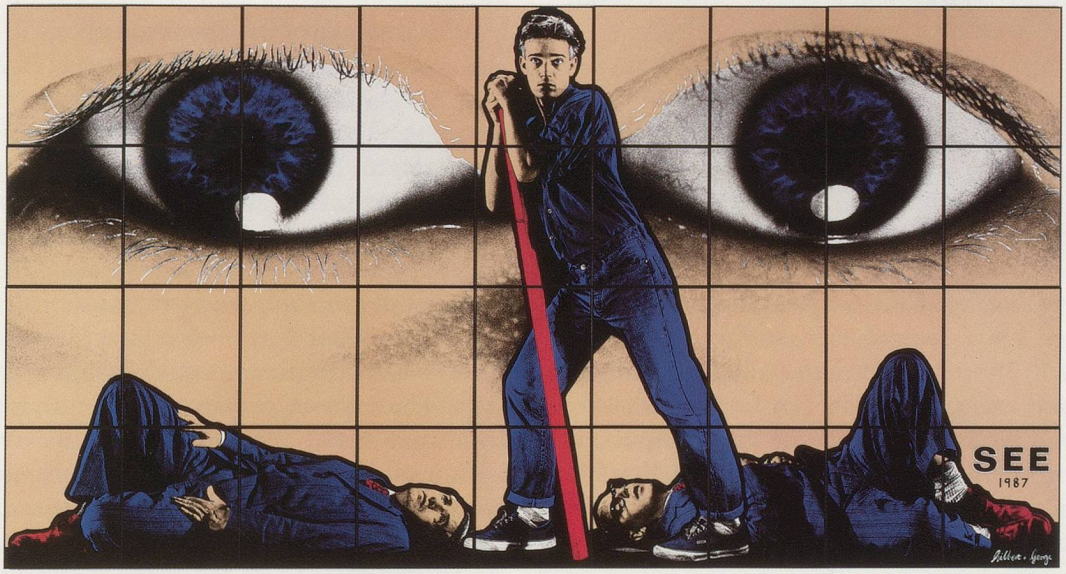
DAS WEIBLICHE. *Die Schwertlilie. Die gespaltene Zunge. Viel weibliche Symbolik. Ein After ist eine Rose ist eine Vagina. Metaphern des Gebärens. Das Weibliche bleibt unentrinnbar.*

DAS ÜBLE. *Wer ist die übelste Person, die Ihr je angetroffen habt?*
Gilbert spitzt den Mund, greift nach einem Teelöffel und richtet seine Augen auf George. «Soll ich es ihm sagen?» George versucht, einige Sekunden Zeit zu gewinnen, indem er langsam an seiner Zigarette zieht und dann «Mmm, ja, unbedingt» antwortet, während er eine Rauchwolke ausstösst. Gilbert wendet sich zurück und sagt: «Der Pfarrer. Unser Pfarrer. Er brachte ein grosses Ding gegen uns am Fernsehen.»
«Er hat uns sehr verletzt. Wir haben uns noch gar nicht richtig davon erholt», erzählt George mit ruhiger Stimme. «Er ist nicht wirklich unser Pfarrer. Ich bin Methodist und Gilbert ist

katholisch erzogen. Aber er ist der örtliche Pfarrer. Unser Nachbar seit Jahren. Immer sehr höflich – und seine Familie sogar noch mehr.»
«Noch etwas Tee?» wirft Gilbert dazwischen.
«Eines Tages kam ein Fernsehteam hierher, um einen Dokumentarfilm über uns zu drehen . . . Wir sahen den Film am Fernsehen», erzählt George. «Plötzlich erscheint der verdammte Pfarrer im Bild. Wir wussten nichts davon. Er sagte schreckliche Dinge und meinte zum Schluss, wir seien gestört, traurig und ernst.»
«Nun ja, wir sind ernst», meint Gilbert. «Wir machten ein Werk, genannt „Shitted" (geschissen).»
«Shithead?» (Scheisskopf)
«Shitted», wiederholt Gilbert. «Er war verstört darüber, dass wir menschlichen Kot portraitierten.»
«Welche Scheinheiligkeit! Die Art, wie er vorgab, so nachbarlich zu sein, während er die ganze Zeit . . . Nun ja, seit damals hat er es noch nicht geschafft, uns auf der Strasse zu begegnen», meint George. «Er meidet uns ständig. Wir wollen nicht schockieren. Wir wollen „entschocken".»
«Warum sollte Kot nicht normal sein?» fragt Gilbert.

TOD, FORTSETZUNG. *«Habt Ihr ein Testament aufgesetzt?» «Daran haben wir noch nicht gedacht», meint George, während er sich eine weitere Zigarette anzündet.*

PERSÖNLICHKEITSKULT. *Darstellungen des Selbst. Sehr romantisch. Das letzte Ghetto, in welches zu fliehen wäre.* *(Übersetzung: Anne Kammenhuber)*



GILBERT & GEORGE, SEE / SEHEN, 1987
95 x 179" / 242 x 455 cm.

Gilbert & George

MARIO CODOGNATO

Human nature with the whole of its ambitions and failures, hopes and disillusions, dismays and daemons has always been the inexhaustible source of inspiration for the work of Gilbert & George.

They minutely dissect the human earthly adventure through several levels of representation which include the experiences and emotions of their own existence. These they integrate with the reality around them and the values that history has handed down to us. Through their works we should be able to reconstruct the vital forces which accompany the life of any individual. The gestures or the expressions of Gilbert & George, the images of the reality around them, their imaginary world aim at establishing an immediate relationship with the viewer.

All their efforts are turned to the creation of images and concepts which can be immediately understood by anybody without any sophisticated cultural or academic mediation, besides life itself, as a universal experience. Gilbert & George have brought the contents of life back into the artistic context. They have broken the barrier between art and life, not favouring one over the other, but making them coincide. They have recovered art in terms of life's progress and liberation. They have recovered life in terms of nourishing ambrosia for art.

The presence of their physical image in many of their works – particularly in very early and very recent ones – has given cause for many misunderstandings. It is a matter of primary importance to understand that their art is not autobiographical in a strict sense. They never represent themselves in situations that could not be immediately related to our life or to that of other individuals. Their fears are symbols, metaphors, representations, visions of our fears: their reasons for happiness or sorrow, love or hate, participation or isolation stand for ours. The essence of humanity is universal. Cultural and social conditions make us participate voluntarily or involuntarily in different contingent situations or states. Gilbert & George, as artists, aim at creating images that have universal values. As human beings they cannot escape a particular cultural and social position within the system and environment in which they live. Our duty as

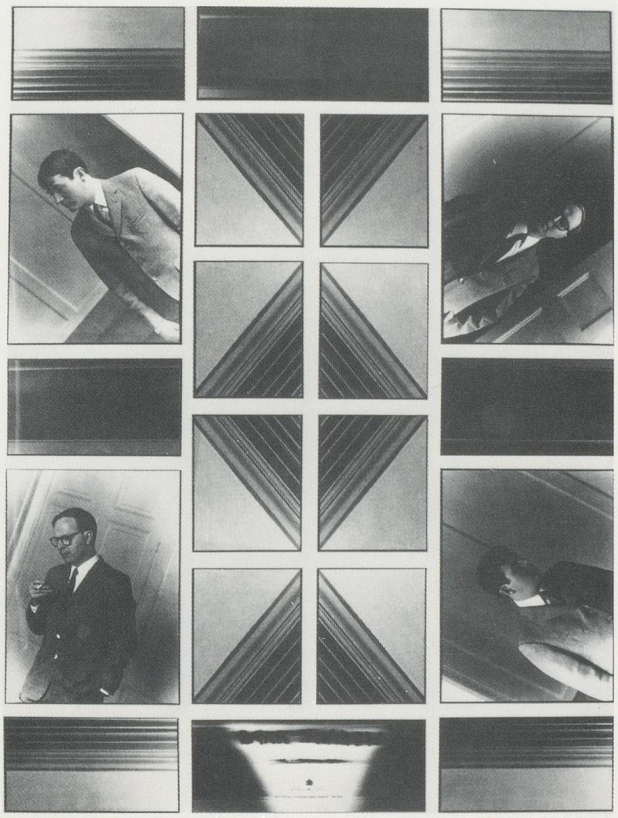
MARIO CODOGNATO is studying art history at the University of East Anglia and writes for several art publications.

viewers is to recognize a universal reality and message through their representations, which are necessarily particular. It is not important to recognize ourselves directly in the images or situations they create; we must accept them as a sort of "contemporary" allegory of mankind, of the environment our species lives in and continuously tends to modify. The use of the photographic medium in their works emphasizes this wish to render the message as direct as possible and stresses the function of their art as a mirror of the individual and/or collective tragedy of human existence.

Gilbert & George consider themselves warriors "fighting for a total expression." They want to involve all our experiences, intellectual and physical, even the most dramatic, the most banal, the most shunned by social custom. Their daily struggle for artistic creative action becomes a metaphor of the unceasing desperate activity of man. If art is the highest means of communication, Gilbert & George reveal its compelling necessity, its greatness, but also the struggle, the doubt, the anguish of the action.

The first photopieces between 1972 and 1974 dramatically present the world of alcoholism. The tragic images of Gilbert & George intoxicated communicate a sense of total abandonment of the mind, of a human need or desire to escape reality, of perdition. There is a clear sense of self-denigration, of search for unpleasant situations. Life is taken to the brink of a precipice. In Gilbert & George one seems to see a taut string at the point of snapping. In HUMAN BONDAGE, 1974, alcoholism stands for all the slaveries of our time (such as the subjugation to heroin, to the rhythm of the assembly line, to consumer culture) and for the slaveries of our nature, of our caducity, of our egoism, of our ancestral bad habits, of our social conventions. The DARK SHADOW series, 1974, is an introspection accompanied by a silent shout. There is a sense of existential boredom, of vacuity, of flatness. There seems to be no difference between the flatness of the panels and the expressions of the two human beings.

Red with its violent archaic endless symbology permeates many of the works made between 1974 and 1978. The CHERRY BLOSSOMS, 1974, are the first ones to fade away. In Japan this word is used for the young soldiers who were the first to volunteer in case of danger for their fatherland, the first to be killed. The desperate red of BLOODY LIFE, 1975, is a haemoptysis from the soul. Gilbert & George act out that human feeling of denial of life, of weariness or boredom for this world, a feeling which undermines men's will to live. In different ways or frequencies, this feeling affects the life of every individual. The two artists invite us to consider it like



GILBERT & GEORGE, DARK SHADOW /
DUNKLER SCHATTEN, NO. 5, 1974,
83 x 62" / 211 x 156 cm.

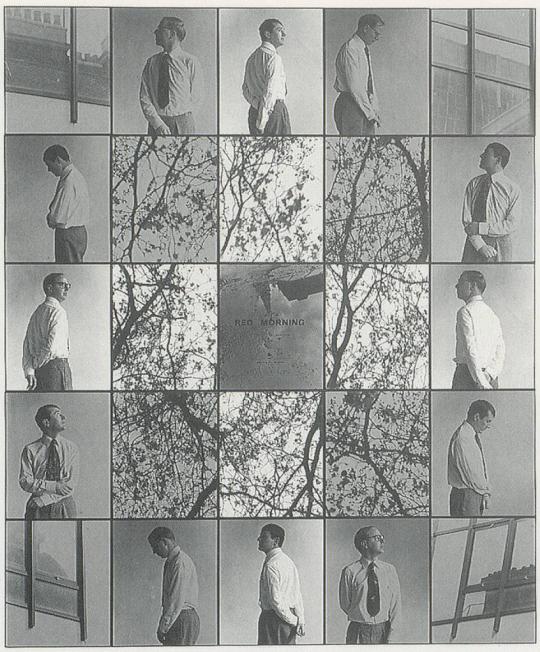
a component of human nature. They give us the universality of this tragic but human feeling. The viewer recognizes his own desperation in the desperation of others. The pessimistic vision of life becomes a sympathetic feeling for other individuals. The BAD THOUGHTS series, 1975, acts as a flaming mirror. Always inscrutable, Gilbert &

GILBERT & GEORGE, CLASS WAR / KLASSENKAMPF, 1986, *142 x 398"* / 363 x 1010 cm.

George's bad thoughts unpityingly force us to confront ours. Isolation is also the leit-motive of the desperate grey of DUSTY CORNERS, 1975, and DEAD BOARDS, 1976.

Life tends to expand in the cosmos, it tends to appropriate the universe. But it also tends to look for a place to shelter its essence. It tends to look for a lonely corner in which to find its own exclusive peace or damnation. MENTAL, 1976, in the colloquial meaning of mad, is the route to nowhere that the artists cover, marching isolated away from the natural world (flowers) and the world of men (the asphalt of the city). The alienation, the disaster, the vertigo, the violence, the degradation, the iniquity, the loneliness of modern city life "explode" in the RED MORNING and DIRTY WORDS series of 1977. Each of the words has a different title with a "negative" or "polemical" or "sexual" connotation attached to it. The dirty words of the graffiti become the "natural" caption for the atmosphere of doom in the metropolis. From that moment onwards, modern city life becomes a central theme in their work. In their opinion it is the most typical example of human behaviour. It contains, exalts, stresses the relationships and conflicts between human beings. It becomes a mirror and a metaphor of human conduct. In the works of 1978 the artists "break the wall" of their isolation and turn their attention to the surrounding reality. They seem to be spectators of a still dance in which men and natural phenomena, buildings and trees share the same tragic plastic ineluctable presence.

The works of the 1980s present a radical turning point. The images and the themes span all of reality. A contemporary version of medieval frescoes, they narrate and investigate the pain and the real or presumed essence of all human life, now with crude realism, now with symbolical transposition, now with a delirious vision. Like the images on the stained glass windows of a northern cathedral they tend to morally admonish, to exhort, they tend to act on the soul of those who look at them. The skin of animate beings or the textures of inanimate objects are rendered cruelly palpable. The blacks and whites petrify bodies and things into a statue-like state of sharp and irreverent beauty. The colours, of symbolic and emotional impact, become themselves a pure and stupifying element



GILBERT & GEORGE, RED MORNING. ATTACK /
ROTER MORGEN. ATTACKE, 1977,
118 x 99" / 300 x 250 cm

of living reality. The ordinary places and people of the East End borough in which Gilbert & George live, become the inspiration of a visual parable.

An artistic practise which presupposes man's life as its leit-motive leads to the identification of the life forces which determine our being in the world. Gilbert & George believe that these forces are sex and religion. The representation and the understanding of the innumerable forms through which these two forces determine our existence are the basis of their art, because they are the basis of their and our lives. Despite its universal preponderant role, there is still a taboo attached to the word sex.

Civilizations and individuals all base morality upon their attitude towards sex, erecting a barrier against all unaccustomed sexual forms. The artists show us that each individual responds and reacts differently towards sex; they invite us to accept its role as a driving force, to abandon hypocrisy. Works such as SHIT or SPERM EATER, both 1982, show images that are normally embarrassing in our society, both for the receiver and the maker. Gilbert & George, presenting them in the art context, tend to un-shock us, to eliminate any mischievous attitude or at least to make us aware of it.

Often the works show naked bodies. They expose the fact that we still belong to a natural and instinctive world. They are always male bodies. For Gilbert & George that is a necessity since women's naked bodies inevitably have a pornographic connotation in our society, due to their exploitation by the mass media. The artists consider religion the other human driving force. They believe that all human beings are religious to a certain degree. The forces underlying this universal religious sense, whatever they may be, are another primary source of inspiration for their photopieces. They are a representation of the eternal existential revolution between the spiritual and physical world. In many works we can find crosses. They assume the meaning of symbols of a universal spiritual reality. Faith in something is deeply rooted in our nature; it is part of our existence. In SHIT FAITH, 1982, the daily natural act of defecating is associated with a religious symbology. Defecation – like sex – is universal but embarrassing in social life. The association with faith returns both to the level of the human natural world.

The vegetable world, plants, flowers, fruit, are a basic component in many of Gilbert & George's works. They have always appealed to human beings. Man has found in them analogies with his existence. Many times he gave them names which have a precise reference to his life. Every plant has a different appearance but is equal in essence to the other plants, as every human being "lives" different situations but is equal in essence to the others. The ephemeral beauty of flowers is an allegory for the ephemeral joys of life and its brevity. The evident degeneration of an old tree is an allegory for the physical and psychical decay in human ageing. A dry branch is an allegory for our cadaverous state after death. Plants also have a macroscopic sexual connotation. Their shapes remind us of our sexual organs. Their simple and spontaneous sexual life is an exemplification of ours. In SLEEPY, 1985, the sleep and the weight of the body (of life?) are rendered evident by the folly of the flowered branch as much as by the closed eyes of the young boy.

Gilbert & George

MARIO CODOGNATO

Für Gilbert & George ist schon immer die Natur des Menschen mit all ihrem Ehrgeiz und ihren Misserfolgen, mit ihren Hoffnungen und Enttäuschungen, Schrecken und Dämonen die unerschöpfliche Quelle der Inspiration ihres Werkes gewesen.

Peinlich genau zerlegen sie das irdische Abenteuer des Menschen. Sie verwenden dabei verschiedene Darstellungsebenen, die den Erfahrungen und Gemütsbewegungen ihres eigenen Lebens entsprechen, fügen diese mit der sie umgebenden Wirklichkeit und den uns von der Geschichte überlieferten Werten zu einem Ganzen zusammen. Mittels ihrer Arbeiten sollten wir imstande sein, die lebensnotwendigen Kräfte wiederherzustellen, die das Dasein eines jeden Einzelmenschen begleiten. Die Gebärden und Ausdrucksweisen Gilbert & Georges, die Bilder der sie umgebenden Wirklichkeit und ihrer Phantasiewelt zielen auf ein unvermitteltes In-Beziehung-Treten mit dem Betrachter hin.

Alle ihre Anstrengungen richten sich auf das Erschaffen von Bildern und Ideen, die, ohne differenzierte kulturelle oder akademische Vorbildung – ausser dem Leben selbst –, von jedermann unmittelbar als eine universelle Erfahrung verstanden werden können. Gilbert & George haben die Inhalte des Lebens in den künstlerischen Zusammenhang zurückgebracht. Sie haben die Schranken zwischen Kunst und Leben niedergerissen; wobei sie das eine dem anderen nicht vorziehen, sondern beides miteinander zur Deckung bringen. Sie haben sich die Kunst zurückerobert, im Hinblick auf Weiterentwicklung und Befreiung des Lebens. Sie haben sich das Leben zurückerobert, im Hinblick auf das Durchdringen der Kunst mit frischen Lebenssäften.

Ihre physische Präsenz in vielen ihrer Arbeiten – besonders in den frühen oder in den unlängst ent-

MARIO CODOGNATO studiert Kunstgeschichte an der University of East Anglia und schreibt für verschiedene Kunstzeitschriften.

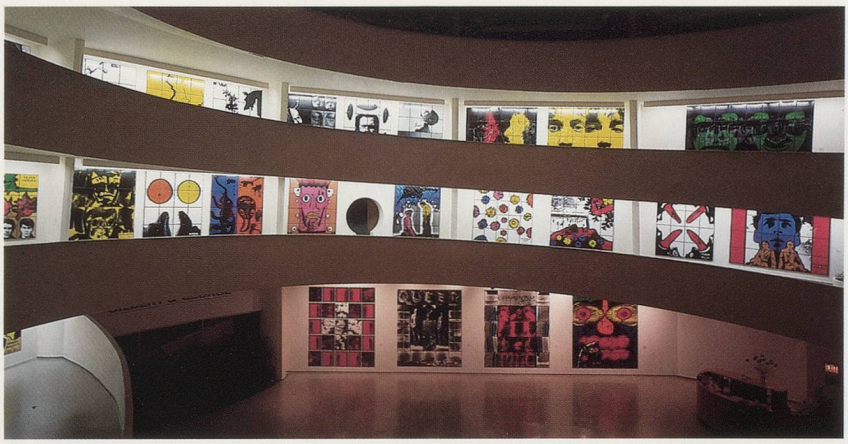
GILBERT & GEORGE EXHIBITIONS:

PALACIO DE VELÁSQUEZ, MADRID 1987,
PICTURES / BILDER 1982–1985.

KUNSTHALLE BASEL, 1986,
PICTURES / BILDER 1982–1985.

KUNSTHALLE DÜSSELDORF, 1981,
PHOTO-PIECES 1971–1980

GILBERT & GEORGE EXHIBITIONS:



THE GUGGENHEIM MUSEUM NEW YORK, 1985, RETROSPECTIVE.

ANTHONY D'OFFEY GALLERY LONDON, 1987.

GILBERT & GEORGE, TUILERIES, 1974, A FOUR PANEL, THREE CHAIRS AND TABLE CHARCOAL ON PAPER SCULPTURE / EINE VIER-TABLEAUX-DREI-STÜHLE-UND-TISCH-KOHLE-AUF-PAPIER-SKULPTUR, *INSTALLATION AT CAPC BORDEAUX, 1986.*

standenen – hat Anlass zu zahlreichen Missverständnissen gegeben. Doch ist ganz wichtig zu verstehen, dass ihre Kunst im strengen Sinn nicht autobiographisch ist. Sie stellen sich selbst niemals in Situationen dar, die nicht direkt in Beziehung gebracht werden könnten mit unserem Leben oder dem anderer Einzelpersonen. Ihre Ängste sind Symbole, Metaphern, Darstellungen, Visionen unserer Ängste: ihre Anlässe zu Glück oder Sorge, Liebe oder Hass, Teilnahme oder Isolation stehen für die unseren. Die Essenz der Menschlichkeit ist universell. Es sind die kulturellen und sozialen Umstände, die unsere freiwillige oder unfreiwillige Anteilnahme an unterschiedlichen zufallsbedingten Situationen oder Zuständen erzwingen. Als Künstler zielen Gilbert & George auf das Erschaffen von Bildern, die universelle Werte beinhalten. Als Menschen können sie sich nicht frei machen von einer besonderen kulturellen und sozialen Stellung innerhalb des Systems und der äusseren Lebensbedingungen, in denen sie leben. Unsere Aufgabe als Betrachter ist es, durch ihre Darstellungen, die notwendigerweise persönlich sind, eine universelle Wirklichkeit und Botschaft zu erkennen. Es ist nicht wichtig, uns in den Bildern oder Situationen, die sie erschaffen, selbst direkt zu erkennen; wir müssen sie als eine Art «zeitgenössische Form» der Allegorie der Menschheit akzeptieren, der äusseren Lebensbedingungen, in denen unsere Spezies lebt und die sie fortwährend zu modifizieren neigt. Der Einsatz photographischer Medien in den Arbeiten betont diesen Wunsch, die Botschaft so unzweideutig wie möglich darzustellen, und betont die Funktion ihrer Kunst als ein Spiegel des Einzelmenschen und/oder der kollektiven Tragödie der menschlichen Existenz.

Gilbert & George betrachten sich selbst als Krieger, die «für einen totalen Ausdruck kämpfen», die darauf hinzielen, alle unsere Erfahrungen einzubeziehen, die intellektuellen und die körperlichen, selbst die dramatischsten, die banalsten, die aufgrund sozialer Konventionen am meisten gemiedenen. Ihr tägliches Streben nach künstlerisch kreativer Aktion wird zu einer Metapher der unaufhörlich verzweifelten menschlichen Geschäftigkeit. Wenn Kunst das erhabenste Mittel der Kommunikation ist, so machen Gilbert & George ihre zwingende Notwendigkeit sichtbar, ihre Grösse, aber auch das Ringen, um sie zu erreichen, den Zweifel, die Qual der Aktion.

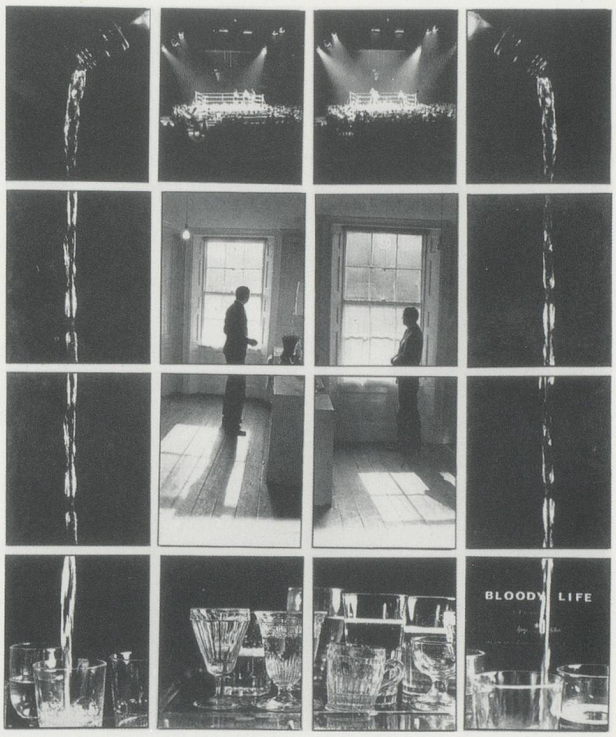
Die ersten Photoarbeiten, zwischen 1972 und 1974, bringen in dramatischer Weise die Welt des Alkoholismus zur Sprache. Die tragischen Bilder von Gilbert & George als Berauschte vermitteln die Empfindung totaler seelischer Preisgabe, die Vorstellung eines menschlichen Verlangens, der Wirklichkeit zu entfliehen, eine Empfindung ewiger Verdammnis. In ihnen manifestiert sich ein deutliches Gefühl der Selbst-Verunglimpfung, der Suche nach unangenehmen Situationen. Leben wird an den Rand eines Abgrunds geführt. In Gilbert & George vermeint man eine straff gespannte Saite in dem Augenblick zu erkennen, in dem sie reissen wird. In der Serie HUMAN BONDAGE (Menschliches Gefangensein), 1974, *steht Alkoholismus für alle sklavischen Abhängigkeiten unserer Zeit (wie etwa die Abhängigkeit von Heroin, vom Rhythmus des Fliessbands, von der Verbraucherkultur) und für die sklavischen Abhängigkeiten unseres Wesens, unserer Vergänglichkeit, unseres Egoismus, unserer angestammten schlechten Gewohnheiten, unserer sozialen Konventionen. Die Serie* DARK SHADOW (Dunkler Schatten), 1974, *ist eine von einem stummen Schrei begleitete Selbstbeobachtung. Sie vermittelt ein Gefühl von existentieller Langeweile, von Leere, von Flachheit. Es scheint keinen Unterschied zu geben zwischen der Flachheit der Bilder und den Ausdrucksweisen der zwei menschlichen Wesen.*

Die Farbe Rot mit ihrer violent archaischen, endlosen Symbolik dringt in viele der zwischen 1974 und 1978 ausgeführten Arbeiten ein. Die CHERRY BLOSSOMS (Kirschblüten), 1974 *sind die ersten, die vergehen. In Japan verwendet man diesen Begriff für die jungen Soldaten, die die ersten sind, die sich im Falle einer Gefahr für das Vaterland freiwillig melden, die ersten, die sterben. Das verzweifelte Rot von* BLOODY LIFE (Verdammtes Leben), 1975, *ist ein Blutspucken von der Seele. Gilbert & George leben gemäss jenem menschlichen Gefühl der Lebensverweigerung, des Müdeseins oder der Langeweile an dieser Welt, einem Gefühl, das den Lebenswillen des Menschen erschüttert. Auch dieses Gefühl hat, obschon auf verschiedene Arten und Weisen oder Frequenzen, stets das Leben eines jeden Einzelmenschen*

gekreuzt. Die beiden Künstler laden uns ein, es wie einen Bestandteil der menschlichen Natur zu betrachten. Sie zeigen uns das Allumfassende dieses tragischen, aber menschlichen Gefühls. Der Betrachter erkennt seine Verzweiflung in der der anderen Menschen. Die pessimistische Vision vom Leben wird zu einem Gefühl von Verständnis für andere Individuen. Die Serie BAD THOUGHTS (Schlimme Gedanken), 1975, *fungiert als ein flammender Spiegel. Die unergründlichen schlimmen Gedanken von Gilbert & George werfen uns erbarmungslos auf uns selbst zurück. Isolation ist auch das Leitmotiv des verzweifelten Grautons von* DUSTY CORNERS (Staubige Ecken), 1975, *und* DEAD BOARDS (Tote Planken), 1976.

Leben tendiert dahin, sich im Kosmos auszudehnen, es tendiert dahin, sich das Universum anzueignen. Gleichzeitig neigt das Leben dazu, einen Zufluchtsort für seinen Daseinsgrund, eine verlassene Ecke zu suchen, um darin einen Frieden oder eine Verdammung zu finden, die ganz allein ihm gehört. MENTAL (Geistig, intellektuell), 1976, *in der umgangssprachlichen Bedeutung von geistesgestört, ist die Route nach Nirgendwo, die die Künstler beschreiben; isoliert von der natürlichen Welt (den Blumen) und der Welt der Menschen (dem Asphalt der Grossstadt) schreiten sie dahin. Die Entfremdung, das Unglück, die Erniedrigung, die Frevelhaftigkeit, die Einsamkeit des modernen Grossstadtlebens «explodieren» in den Serien* RED MORNING (Roter Morgen) *und* DIRTY WORDS (Unflätige Wörter) *des Jahres 1977. Jedes einzelne Wort trägt einen anderen Titel mit einer ihm angehängten «negativen», «polemischen» oder «sexuellen» Nebenbedeutung. Die unflätigen Wörter der Graffiti werden zur «natürlichen» Bildunterschrift der Untergangsstimmung der Metropolis. Von diesem Augenblick an wird das moderne Grossstadtleben in ihrem Werk das zentrale Thema sein. Ihrer Auffassung nach ist es das typischste Beispiel für das Verhalten der Leute. Es enthält, preist und betont die Beziehungen und Konflikte zwischen den Menschen. Es wird zu einem Spiegel und einer Metapher des menschlichen Verhaltens. In den Arbeiten von 1978 «durchbrechen» die Künstler «die Mauer» ihrer Isolation und richten ihre Aufmerksamkeit auf die sie umgebende Wirklichkeit. Sie scheinen die Zuschauer eines bewegungslosen Tanzes zu sein, in dem Menschen und natürliche Phänomene, Gebäude und Bäume dieselbe tragische plastische, unvermeidliche Gegenwart miteinander teilen.*

Die Arbeiten der 80er Jahre stellen einen radikalen Wendepunkt dar. Die Bilder und Themen umfassen die gesamte Wirklichkeit. Wie eine zeitgenössische Version der mittelalterlichen Fresken schildern und untersuchen sie das Leid und den wirklichen oder vermuteten Beweggrund des Lebens aller Menschen mittels ihrer Existenz – bald mit einem groben Realismus, bald mit einer symbolischen Umsetzung oder einer



GILBERT & GEORGE, BLOODY LIFE /
VERDAMMTES LEBEN, NO. 3, 1975,
97 x 81" / 247 x 206 cm.

delirierenden Vision. Wie die bildlichen Darstellungen auf den Kirchenglasfenstern einer nordischen Kathedrale neigen sie dazu, moralisch zu mahnen, zu warnen, sie neigen dazu, auf die Seele desjenigen zu wirken, der sie betrachtet. Die Haut der lebendigen Wesen oder die Oberflächen-Strukturen der unbelebten Gegenstände werden auf grausame Weise augenfällig gemacht. Die Schwarzweisstöne versteinern die Körper und die Dinge in einen statuenhaften Zustand scharf

umrissener und unehrerbietiger Schönheit. Die Farben, bald symbolisch, bald gefühlsmässig eingesetzt, werden selbst zu einem reinen und benommen machenden Element der lebenden Wirklichkeit. Die Orte, die Leute im alltäglichen Leben des Londoner East End, in dem Gilbert & George wohnen, werden zur Inspiration einer visuellen Parabel.

Eine künstlerische Praxis, die das Leben der Menschen als ihr Leitmotiv voraussetzt, führt zur Erkennung der Lebenskräfte, die unsere Existenz in der Welt bestimmen. Gilbert & George glauben, dass diese Kräfte Sex und Religion sind. Die Darstellung und das Verstehen der zahllosen Formen, mittels derer diese zwei Kräfte unsere Existenz bestimmen, sind das Motiv ihrer Kunst, weil sie das Motiv ihres und unseres Lebens sind. Trotz ihrer universellen, dominierenden Rolle ist die Sexualität immer noch mit einem Tabu belegt.

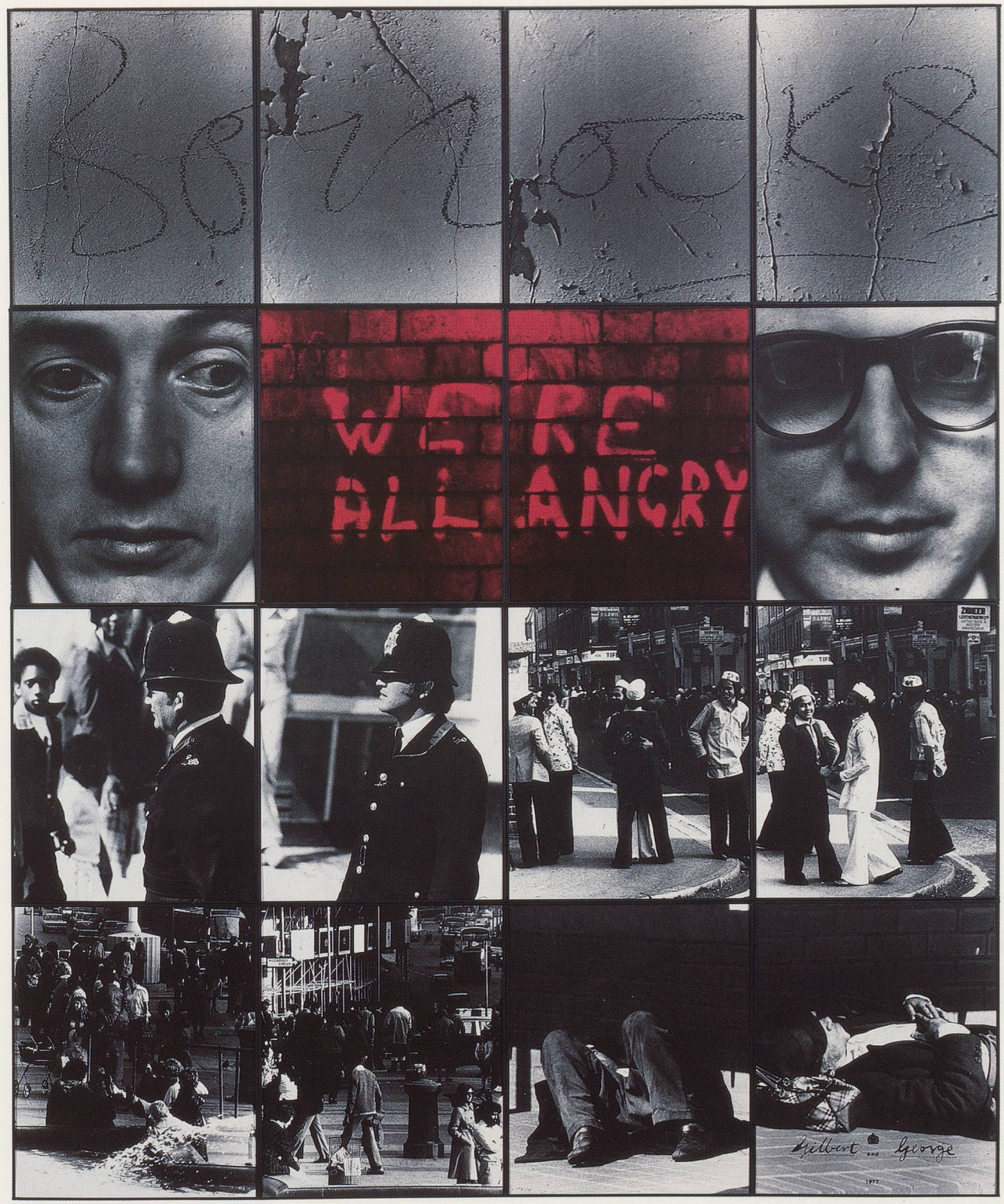
Jede Zivilisation, jede Einzelperson gründen ihr sittliches Verhalten auf ihre Einstellung gegenüber Sex und errichten eine Schranke gegen alle die sexuellen Formen, die nicht Teil ihrer Gewohnheit sind. Die Künstler laden uns ein, Betrachtungen darüber anzustellen, dass jeder einzelne Mensch dem Sex gegenüber unterschiedlich denkt und handelt, seine Rolle als treibende Kraft zu akzeptieren, jegliche Heuchelei aufzugeben. Arbeiten wie SHIT (Kot), 1982, *oder* SPERM EATER (Sperma-Esser), 1982, *zeigen bildliche Darstellungen, die in unserer Gesellschaft normalerweise als anstössig gelten, und zwar für beide, den Empfänger und den Macher. Gilbert & George neigen, indem sie sie in den künstlerischen Zusammenhang stellen, dazu, uns zu ent-schocken, jegliches Vorurteil zu eliminieren oder uns dieses zumindest vor Augen zu führen.*

In ihrem Werk gibt es häufig nackte Körper. Diese decken auch unsere Zugehörigkeit zu einer natürlichen und instinktmässigen Welt auf. Es sind stets männliche Körper. Für Gilbert & George ist das eine Notwendigkeit, weil nackte Frauenkörper in unserer Gesellschaft, wegen ihrer als Werkzeug dienenden Verwendung durch die Massenmedien, einen unvermeidlich pornographischen Beigeschmack haben. Die Künstler betrachten Religion als die andere treibende Kraft des Menschen. Sie glauben, dass ein jeder Mensch zu einem gewissen Grad religiös ist. Die Kräfte, die diese universelle religiöse Empfindung bestimmen (was auch immer sie sein mögen), werden für ihre Photoarbeiten zu einer anderen grundlegenden Quelle der Inspiration. Es geht um eine Darstellung der immerwährenden existentiellen Revolution zwischen der geistigen und der körperlichen Welt. In vielen Arbeiten können wir Kreuze finden. Sie übernehmen die Bedeutung von Symbolen einer universellen geistigen Wirklichkeit. Der Glaube an etwas muss als tief in unserer Wirklichkeit verwurzelt betrachtet werden, als Teil unserer Existenz. In SHIT FAITH (Scheiss-Glaube), 1982, *wird der tägliche, natürliche Ablauf der Darmentleerung mit religiöser Symbolik in Verbindung gesetzt. Darmentleerung ist – wie Sex – universell, aber im gesellschaftlichen Leben anstössig. Die Assoziation mit dem Glauben versöhnt beide auf der Ebene der natürlichen menschlichen Welt.*

Die Welt der Pflanzen, der Blumen und Früchte ist ein grundlegender Bestandteil vieler Arbeiten. Pflanzen haben schon immer an den Menschen appelliert. Der Mensch fand in ihnen Analogien zu seiner Existenz, er gab ihnen häufig Namen, die einen deutlichen Bezug zu seinem Leben haben. Jede Pflanze hat ein unterschiedliches Erscheinungsbild, ist aber in ihren elementaren Bestandteilen den anderen Pflanzen gleich, wie auch jeder Mensch unterschiedliche Situationen «lebt», in seinen elementaren Bestandteilen aber den anderen gleich ist. Die flüchtige Schönheit der Blumen ist eine Allegorie der flüchtigen Freuden des Lebens und seiner Kürze. Die augenscheinliche Degeneration eines alten Baumes stellt eine Allegorie des physischen und psychischen Verfalls beim menschlichen Altern dar, und ein trockener Ast ist eine Allegorie unseres leichenhaften Zustands nach unserem Tod. Pflanzen haben auch eine mit blossem Auge wahrnehmbare sexuelle Bedeutung. Ihr einfaches und spontanes Sexualleben ist ein Beispiel für das unsrige. In SLEEPY (Schläfrig), 1985, *werden Schlaf und Gewicht des Körpers (des Lebens?) durch die Torheit des blütentragenden Astes ebenso wie durch die geschlossenen Augen des Knaben sichtbar gemacht.*

(Übersetzung: Udo Breger)

GILBERT & GEORGE, THE DIRTY WORDS /
DIE UNANSTÄNDIGEN WÖRTER
(BOLLOCKS WE'RE ALL ANGRY), 1977, 95 x 79" / 241 x 201 cm.


WE'RE
ALL ANGRY
Gilbert and George
1972

JEREMY COOPER

GILBERT & GEORGE "AT HOME"

Gilbert & George is singular.
They are he.
Gilbert can still often be Gilbert, George invariably George. But together Gilbert and George are mostly Gilbert & George.
Gilbert & George is, I would say, their greatest creation. A living sculpture of such dominant authority that if Gilbert & George was somehow to fail – to die – it is difficult to imagine how either Gilbert or George could continue to live. It is in order to preserve their singular lives as much as their plural art that Gilbert and George have created an ambience for Gilbert & George in which he and they can feel equally "At Home".

From the summer of 1978, for over a year, Gilbert and George ceased entirely the actual production of works of art and concentrated instead on completing the restoration of their eighteenth century weaver's house in Spitalfields, in the East End of London. They continued, no doubt, to work in their heads and on their walks and down their drinks, but the daily labour was confined to the task of hand-stripping and polishing the original pine which lines the walls throughout all four floors of their house. As students, in the late 1960s, they had rented a floor of the house. Ten years later they owned the whole building, as well as a vast studio in the rear yard, previously a Bangladeshi textile factory. With their limited domestic needs serviced by a narrow, non-public extension up the back of the house, the immaculately empty period interior of the main building was finally ready in autumn 1979 for ... Well, for what, exactly?

For living sculpture, of course. For guests at teatime sculpture (with marmite on toast). For magazine interview sculpture. For collection sculpture. For occupying the odd evening sculpture.

For watching T.V. sculpture?

Yes, for that too, eventually.

But how? And in what style?

For Gilbert and George the essential precondition was that the overall effect had, somehow, to be unique. They, unlike others, were barred the easy solutions. No fashionable decorator for Gilbert & George. No quick trip to multi-purpose Conran. Nor, even, to one-off Zvi Aram. (Too often had they vilified their contemporaries in art and design to turn to them now for help.) They might have decided to build for themselves a revivalist stage-

---

JEREMY COOPER, until turning in 1983 to full time writing, was an antiques dealer in Bloomsbury. He has recently published "Victorian and Edwardian Furniture and Interiors" (Europe: Thames and Hudson; U.S.A.: Abbeville). His novel "Ruth" is shortly to appear in paperback (Hodder and Stoughton).

CHRIS GARNHAM, PORTRAIT OF GILBERT & GEORGE
FOR THE OBSERVER MAGAZINE, 1984.

set had this not already been done – to Gilbert-&-Georgian excess – by a Spitalfields neighbour. Another solution could have been to design their own furniture and objets d'art, but Gilbert and George seemed to shy away from the idea of living face-to-face twenty-four hours a day with Gilbert & George. As he had also – I believe – become weary of forever confronting his own image, all three of them went off together in search of something new for their old house.

They discovered the ideal furniture, largely by chance, in the work of progressive English architect-designers of the period 1830 to 1890: from the reformed gothic of A.W.N. Pugin, through the geometric gothic of B.J. Talbert and C.L. Eastlake, to the aesthetic sophistication of E.W. Godwin and Dr. Christopher Dresser.

Their first tentative purchase was of two wing chairs, arts-and-craftily relief-carved with fruit. For months afterwards they found nothing else to please them, until a poster in the Underground drew them, in September 1979, to an antiques shop in Bloomsbury specializing exclusively in the period to which (as they then discovered) their chairs belonged. The slow and careful process by which Gilbert and George set out to furnish the house gathered speed after the purchase in March 1980 of three gothic revival armchairs and a pair of matching benches (on one of which they posed for the frontispiece portrait in GILBERT & GEORGE. THE COMPLETE PICTURES 1971–1985). With the stylistic parameters thus established, Gilbert and George began to take a serious historical interest in the period, and eventually, in June 1981, came to make their first major purchase: a Gillow's sideboard designed by B.J. Talbert, similar to his prize-winning piece for the 1872 London International Exhibition, now in the Victoria and Albert Museum. The owners already by then of two pieces of furniture by A.W.N. Pugin (decorator of the Palace of Westminster), Gilbert and George had become collectors.

Meanwhile, they had also been introduced to the work of Dr. Christopher Dresser (1834–1904), a botanist turned commercial designer whose name, until then, they had never heard of. The extreme adventurousness of Dresser's pottery designs appealed instantly to Gilbert and George who from that moment bought every single piece of his Linthorpe (1879–89) and Ault (1887–1923) pottery they could find. At the same time they began buying, in similar quantities, the products of two Devon potteries already known to George, C.H. Brannum's Barumware of the period 1879 to 1913 and Watcombe terracotta produced (some to Dresser's design) in Torquay from 1867 to 1901. They also discovered the wildly underrated studio pottery of Sir Edmund Elton, made at Clivedon in Somerset from 1879 until his death in 1920.

By 1983 their interest in the gothic revival had been extended to include the slightly later aesthetic movement. Christopher Dresser cast-iron furniture began to appear at their house, and in 1984 several ebonised pieces by E.W. Godwin were hauled up to the large attic room. The following year Gilbert and George further enhanced the sense of richness, of colour density, in their rooms by hanging textiles on the walls: bold geometric designs by Talbert and Dresser. At the same time they also discovered the qualities of mid-Victorian chromolithography, and speedily formed an impressive collection of pattern books by Owen Jones, the Audsley brothers, Dresser and others. All their purchases were made through dealers, including the acquisition of three complete private collections: of exceedingly rare Dresser Clutha glass; of some outstanding Elton pottery; and another collection of several hundred pieces of Brannum. They once bid at auction. In January 1986 when, despite Christie's high estimate on Talbert's Pericles sideboard, their even higher bid was unsuccessful. By the summer of 1986 barely an inch of spare space remained in the house, and only certain additions to their extraordinary collection have since been made. Such was their dedication to chosen themes that, in six busy years, Gilbert and George's collection grew to be rivalled by only one other in the world for its size and quality – that formed over the previous twenty years by an England rugby international and born-again property developer (the man, incidentally, who had dared outbid them for the Pericles sideboard).

It would be a mistake, however, to think of Gilbert & George as a mere collector. He, and all he does, is primarily a work of art. In denying the original excitement of discovery, Gilbert & George now claims to derive no pleasure from the collection other than as benevolent curator of a neglected slice of his British heritage. Gilbert & George takes his collection as seriously as he does himself. He, and therefore it, is by self-definition unique.

Originally Gilbert and George had, in fact, acted with many of the same motives as other dedicated explorers in unfashionable fields of collecting. As for others so for Gilbert and George, collecting was, in part, a way of escape – if only from Friday night hangovers: "The worse we feel the more we spend," George used to explain. "Today (the Saturday morning of June 16, 1981 when they spent a lot) we felt very ill. We feel much better now, thanks." They were also openly proud of their collection, always keen to display and discuss new acquisitions. In those years they used to amuse themselves by testing inexpert visitors on the date of some particularly bizarre nineteen-twenties-looking Dresser pot.

"Wrong. It's eighteen-eighty," Gilbert would chortle.

"Amazing, what?" George would add.

Gilbert and George used readily to admit to having made mistakes in the early days – mistakes of omission rather than commission, by failing to appreciate the quality of pieces they would now like to own. As with other collectors, financial restriction also played a part, and it is no coincidence that Gilbert and George's heaviest period of buying coincided with their international success as artists. For a time in the mid-1980s they completely dominated the London market in their fields, buying everything and anything they liked. As with other fanatical collectors, Gilbert and George may also at times feel weighed down by the burden of their valuable possessions.

While Gilbert & George's work expresses no direct visual debt to the collection (Pugin's Big Ben tower is as much a national/phallic symbol as a sign of enthusiasm for the neo-gothic), there are many connecting resonances. The moralising zeal and overt religiosity of Pugin, for example, appeals to Gilbert and George. Like them, Pugin believed an artist has both the power and the duty to improve society. "The present condition of architecture is deplorable," Pugin wrote in 1840. "Truth reduced to the position of an interesting but rare and curious relic." Moving on to Christopher Dresser, not only the sentiment but even the language is positively Gilbert-&-Georgian. KNOWLEDGE IS POWER Dresser inscribed in capital letters above his studio door. "Ornamentation must be powerful in its utterance," he wrote in 1876. "If power is absent from a composition weakness is the result, which cannot be pleasant. Weakness is childish, is infantine; power is manly; power is Godlike." The identification of power and manhood – to the exclusion of womanhood – with Godliness finds many echoes in the words and works of Gilbert & George. Like Queen Victoria, Margaret Thatcher, and Gilbert & George, Christopher Dresser believed steadfastly in the individual's moral obligation to seek self-advancement through hard work. "Think not that there is a royal road to success," Dresser wrote in a series of polemical articles published in Cassell's Technical Educator from 1870 to 1873. The road is through toil ... I am a worker, and a believer in the efficacy of work."

Given the limitation of space, and Gilbert and George's refusal to sell anything from the collection, it is difficult to see how further progress with the collection is possible. Except that for some time they have been trying to buy another house. If they succeed in this then, with typical single-mindedness, they plan to create a mirror image of their house. For themselves, of course, not for guests. (Every year Gilbert and George separate for two weeks to stay with their respective mothers; although Gilbert & George has not once invited the mothers to pay him a return visit.)

Maybe, in years to come, this remarkable COLLECTION SCULPTURE will end up on view in three identical houses, one each for the unavoidably ageing Gilbert and George, and a third for the ever-young Gilbert & George.

JEREMY COOPER

GILBERT & GEORGE «ZU HAUSE»

Gilbert & George ist singularisch.
Sie sind er.
Gilbert kann immer noch häufiger Gilbert sein, George unveränderlich George, aber zusammen sind Gilbert und George meistens Gilbert & George.
Gilbert & George ist ihre grösste Schöpfung. Eine lebende Skulptur von solch überragender Autorität, dass, sollte Gilbert & George irgendwie verlorengehen – sterben –, man sich nur schwer vorstellen kann, wie entweder Gilbert oder George weiterleben könnte. Um ihre singularischen Leben ebenso aufrechtzuerhalten wie ihre pluralische Kunst, haben Gilbert und George für Gilbert & George ein Ambiente geschaffen, in dem er und sie sich gleichermassen «zu Hause» fühlen können.

Vom Sommer 1978 an stellten Gilbert und George über ein Jahr lang die eigentliche Produktion von Kunstwerken ein und konzentrierten sich statt dessen darauf, die Restaurierung ihres aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Weber-Hauses in Spitalfields, im Londoner East End, abzuschliessen. Zweifellos fuhren sie fort, in ihren Köpfen, während ihrer Spaziergänge und über ihren Drinks zu arbeiten, aber die alltägliche Aufgabe beschränkte sich auf die Tätigkeit, das ursprüngliche Kiefernholz, das die Wände auf allen vier Etagen ihres Hauses bedeckte, eigenhändig von Farbe zu befreien und zu polieren. In den ausgehenden sechziger Jahren hatten sie, als Studenten, eine Etage des Hauses gemietet. Zehn Jahre später nannten sie das ganze Gebäude ihr eigen, dazu ein geräumiges Atelier im Hinterhof, eine ehemalige bangladeschische Textilfabrik. Mit ihren bescheidenen häuslichen Bedürfnissen, die in einem schmalen, nicht öffentlichen Anbau hinten am Haus abgewickelt werden, war das vollkommen leerstehende historische Innere des Hauptgebäudes im Herbst 1979 schliesslich bereit für . . . ja, wofür eigentlich?

Für lebende Skulptur natürlich. Für Gäste-beim-Tee-Skulptur (mit marmite, einer Art Extrakt aus frischer Brauhefe, auf Toast). Für Zeitschriften-Interview-Skulptur. Für Sammlung-Skulptur. Für Den-einsamen-Abend-ausfüllen-Skulptur.

Für Fernsehen-schauen-Skulptur?

Ja, gelegentlich auch dafür.

Aber wie? Und in welchem Stil?

Die wesentliche Vorbedingung für Gilbert und George war, dass das Gesamtergebnis irgendwie einzigartig sein musste. Einfache Lösungen waren ihnen, anders als anderen, versperrt. Keine modischen Dekorateure für Gilbert & George. Kein rascher Besuch

---

JEREMY COOPER, war bevor er sich 1983 dem hauptberuflichen Schreiben zuwandte, Antiquitätenhändler in Bloomsbury. Kürzlich veröffentlichte er «Victorian and Edwardian Furniture and Interiors» (Europe: Thames and Hudson; USA: Abbeville). Sein Roman «Ruth» wird in Kürze als Paperback erscheinen (Hodder and Stoughton).

bei Multizweck-Conran. Nicht einmal bei Einzelstück-Zvi Aram. (Viel zu oft hatten sie ihre Zeitgenossen in Kunst und Design mit Zoten bedacht, um sich jetzt hilfesuchend an sie zu wenden.) Sie hätten beschliessen können, sich ein gotisch-historistisches Bühnenbild zu bauen, hätte dies nicht schon – in Gilbert & Georgeianischem Übermass – ein Spitalfields-Nachbar getan. Eine andere Lösung hätte sein können, eigene Möbel und kleinere Kunstgegenstände zu entwerfen, doch schienen Gilbert und George vor dem Gedanken zurückzuschrecken, vierundzwanzig Stunden am Tag von Angesicht zu Angesicht mit Gilbert & George zu leben. Wie er – meine ich – es auch müde geworden war, immerzu sein eigenes Bild vor Augen zu haben, machten sich alle drei auf die Suche nach etwas Neuem für ihr altes Haus.

Das ideale Mobiliar entdeckten sie, grösstenteils durch Zufall, in der Arbeit fortschrittlicher englischer Architekten/Designer aus der Zeit zwischen 1830 und 1890: von der streng-reformierten Neo-Gotik A. W. N. Pugins über die geometrische Neo-Gotik B. J. Talberts und C. L. Eastlakes bis zur ästhetischen Differenziertheit E. W. Godwins und Dr. Christopher Dressers.

Ihr erster zaghafter Kauf bestand aus zwei Ohrensesseln mit kunstvoll/dekorativ reliefgeschnitzten Früchten. Auf Monate hinaus fanden sie anschliessend nichts weiteres, das ihnen gefallen hätte, bis ein Plakat in der U-Bahn sie im September 1979 zu einem Antiquitätenladen in Bloomsbury hinzog, der sich ausschliesslich auf die Epoche spezialisierte, in die (wie sie sodann herausfanden) ihre Sessel gehörten. Das langsame und sorgfältige Verfahren, mit dem Gilbert und George sich daranmachten, ihr Haus einzurichten, nahm, nach dem Erwerb dreier neugotischer Lehnstühle und zweier dazu passender Bänke (auf einer davon posierten sie für das Titelporträt in GILBERT & GEORGE, THE COMPLETE PICTURES 1971–1985*), im März 1980 an Geschwindigkeit zu. Mit solchermassen festgelegten stilistischen Parametern fingen Gilbert und George an, ein ernsthaftes historisches Interesse an dieser Epoche zu entwickeln, und fanden, im Juni 1981, schliesslich die Gelegenheit, ihren ersten grösseren Kauf zu tätigen: Ein von B. J. Talbert entworfenes Gillow-Sideboard, ähnlich seinem preisgekrönten Entwurf für die London International Exhibition 1872, der sich heute im Viktoria-und-Albert-Museum befindet. Bis dahin bereits Besitzer zweier Möbelstücke von A. W. N. Pugin (Dekorateur des Westminster-Palastes), waren Gilbert und George damit zu Sammlern geworden.*

Inzwischen hatte man sie auch mit dem Werk von Dr. Christopher Dresser (1834–1904) bekannt gemacht, einem Botaniker, der den Beruf eines kommerziellen Designers eingeschlagen hatte und dessen Namen sie bis dahin niemals gehört hatten. Die aussergewöhnliche Abenteuerlichkeit von Dressers Töpferwaren fand bei Gilbert und George sogleich Anklang, die von dem Augenblick an jedes einzelne Stück von Dressers Linthorpe-(1879–89-) und Ault-(1887–1923-)Keramik kauften, das sie aufspüren konnten. Zur gleichen Zeit fingen sie – in ähnlichen Quantitäten – an, die Erzeugnisse zweier Devontöpfereien zu kaufen, die George bereits kannte – C. H. Brannums BARUMWARE *(Töpferei) aus der Zeit von 1879 bis 1913 und Watcombe-Terrakotta (einige nach Dressers Entwürfen), produziert zwischen 1867 und 1901 in Torquay. Auch entdeckten sie die stark unterbewertete Studiokeramik von Sir Edmund Elton, hergestellt von 1879 bis zu seinem Tod, 1920, in Clivedon, Somerset.*

Spätestens 1983 hatte ihr Interesse an der Neugotik soweit zugenommen, dass sie die zeitlich ein wenig spätere ästhetische Bewegung mit einschlossen. Christopher Dressers Gusseisen-Mobiliar begann in ihrem Haus aufzutauchen, und 1984 wurden mehrere schwarz gebeizte Stücke von E. W. Godwin auf das ausgedehnte Dachgeschoss gehievt. Im darauffolgenden Jahr steigerten Gilbert und George das Gefühl der Pracht, der Farbendichte in ihren Räumlichkeiten, indem sie Textilien an die Wände hängten: gewagte geometrische Entwürfe von Talbert und Dresser. Gleichzeitig entdeckten sie die Qualitäten des – die Mitte der viktorianischen Epoche kennzeichnenden – Mehrfarbensteindrucks und stellten umgehend eine eindrucksvolle Sammlung von Musterbüchern von Owen Jones, den Gebrüdern Audsley, Dresser und anderen zusammen. Alle ihre Käufe wurden über Händler abgewickelt, einschliesslich des Erwerbs dreier vollständiger Privatsammlungen: überaus seltenes Dresser-Clutha-Glas; einige hervorragende Elton-Keramik sowie eine weitere Sammlung von

mehreren hundert Stücken von Brannum-Töpferei. Einmal boten sie bei einer Versteigerung mit; im Januar 1986, als ihr Gebot für Talberts Perikles-Sideboard, das weit über Christie's an sich schon hohem Schätzwert lag, nochmals überboten wurde. Bis zum Sommer 1986 blieb kaum ein Quadratzentimeter freier Raum übrig, und seither wurden ihrer aussergewöhnlichen Sammlung lediglich einige weitere Stücke hinzugefügt. Ihre Hingabe an ausgewählte Gegenstände war so gross, dass Gilbert und Georges' Sammlung innerhalb von sechs geschäftigen Jahren wuchs, um nur von einer anderen in der Welt um ihrer Grösse und Qualität wegen übertroffen zu werden – von jener über zwanzig Jahre zusammengetragenen Sammlung eines englischen Rugby-Internationalen und wiedergeborenen Grundstückserschliessers (zufälligerweise der Mann, der es gewagt hatte, sie bei dem Perikles-Sideboard zu überbieten).

Es wäre allerdings ein Fehler, an Gilbert & George als blossen Sammler zu denken. In erster Linie sind er, und alles, was er tut, ein Kunstwerk. Und indem er den ursprünglichen Reiz der Entdeckung in Abrede stellt, behauptet Gilbert & George heute, keine andere Freude an der Sammlung zu finden als die des wohlwollenden Konservators eines vernachlässigten Teils seines britischen Erbes. Gilbert & George nimmt seine Sammlung ebenso ernst wie sich selbst. Er, und deshalb auch sie, sind per Selbstdefinition einzigartig.

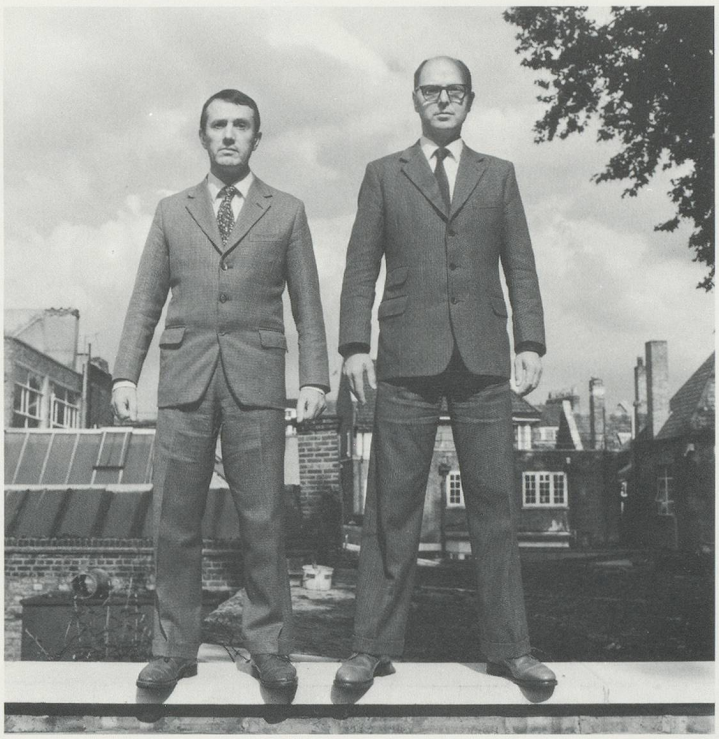
Ursprünglich hatten Gilbert und George tatsächlich aus vielfach denselben Beweggründen heraus agiert wie andere hingebungsvolle Forschungsreisende auf nicht modischen Sammelgebieten. Wie für andere auch war das Sammeln für Gilbert und George teilweise eine Möglichkeit der Flucht – und sei es nur vor dem Freitagabend-Katzenjammer: «Je schlechter wir uns fühlen, desto mehr geben wir aus», pflegte George zu sagen. «Heute (jener Samstagmorgen des 16. Juni 1986, an dem sie sehr viel Geld ausgaben) fühlten wir uns s e h r krank. Jetzt fühlen wir uns v i e l besser, danke.» Auch waren sie unverhohlen stolz auf ihre Sammlung, stets erpicht darauf, neue Errungenschaften zu zeigen und zu diskutieren. In jenen Jahren pflegten sie sich zu amüsieren, indem sie unerfahrene Besucher hinsichtlich der Datierung eines besonders seltsamen Dresser-Gefässes, das wie aus den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts aussah, auf die Probe stellten.

«Falsch. 1880», pflegte Gilbert zu frohlocken.

«E r s t a u n l i c h, was?» pflegte George hinzuzufügen.

Gilbert und George waren es gewohnt, bereitwillig einzugestehen, in frühen Tagen Fehler begangen zu haben, indem sie es versäumten, die Qualität von Stücken, die sie heute gern besitzen würden, richtig einzuschätzen. Wie bei anderen Sammlern spielten auch finanzielle Beschränkungen eine Rolle, und es ist kein Zufall, dass Gilbert und Georges' belebteste Kaufperiode mit ihrem internationalen Erfolg als Künstler zusammenfiel. Mitte der achtziger Jahre beherrschten sie den Londoner Markt – auf ihren Gebieten – eine Zeitlang vollständig und kauften alles und jedes, das ihnen gefiel. Wie andere fanatische Sammler mögen Gilbert und George sich heutzutage gelegentlich auch von der Last ihrer wertvollen Besitztümer niedergedrückt fühlen.

Obwohl Gilbert & Georges' Werk keine direkten visuellen Anleihen bei der Sammlung macht, gibt es viele verbindende Resonanzen (Pugins Big Ben ist ebenso ein nationales/phallisches Symbol wie ein Ausdruck der Begeisterung für das Neugotische). Der moralisierende Eifer und die offene Religiosität Pugins finden zum Beispiel bei Gilbert und George Gefallen. Pugin glaubte, wie sie auch, ein Künstler habe die Macht und die Pflicht, die Gesellschaft zu verbessern. «Der gegenwärtige Zustand der Architektur ist beklagenswert», schrieb Pugin 1840. «Wahrheit wurde herabgesetzt in den Rang eines interessanten, aber seltenen und sonderbaren Überbleibsels.» Geht man weiter zu Christopher Dresser, so ist nicht nur das Empfinden, sondern gar die Sprache ausdrücklich Gilbert & Georgeianisch. W I S S E N I S T M A C H T, schrieb Dresser in Grossbuchstaben über seine Ateliertür. «Ornamentierung muss in ihrem Ausdruck m a c h t v o l l sein», führte er 1876 aus. «Wenn einer künstlerischen Anordnung Macht fehlt, ist Schwäche das Resultat, welches nicht angenehm sein kann. Schwäche ist kindisch, ist infantil; Macht ist mannhaft; Macht ist gottgleich.» Die Gleichsetzung von Macht und Mannhaftigkeit – unter Ausschluss von Weiblichkeit – mit Rechtschaffenheit findet in den Worten und Werken von Gilbert & George viele Echos.



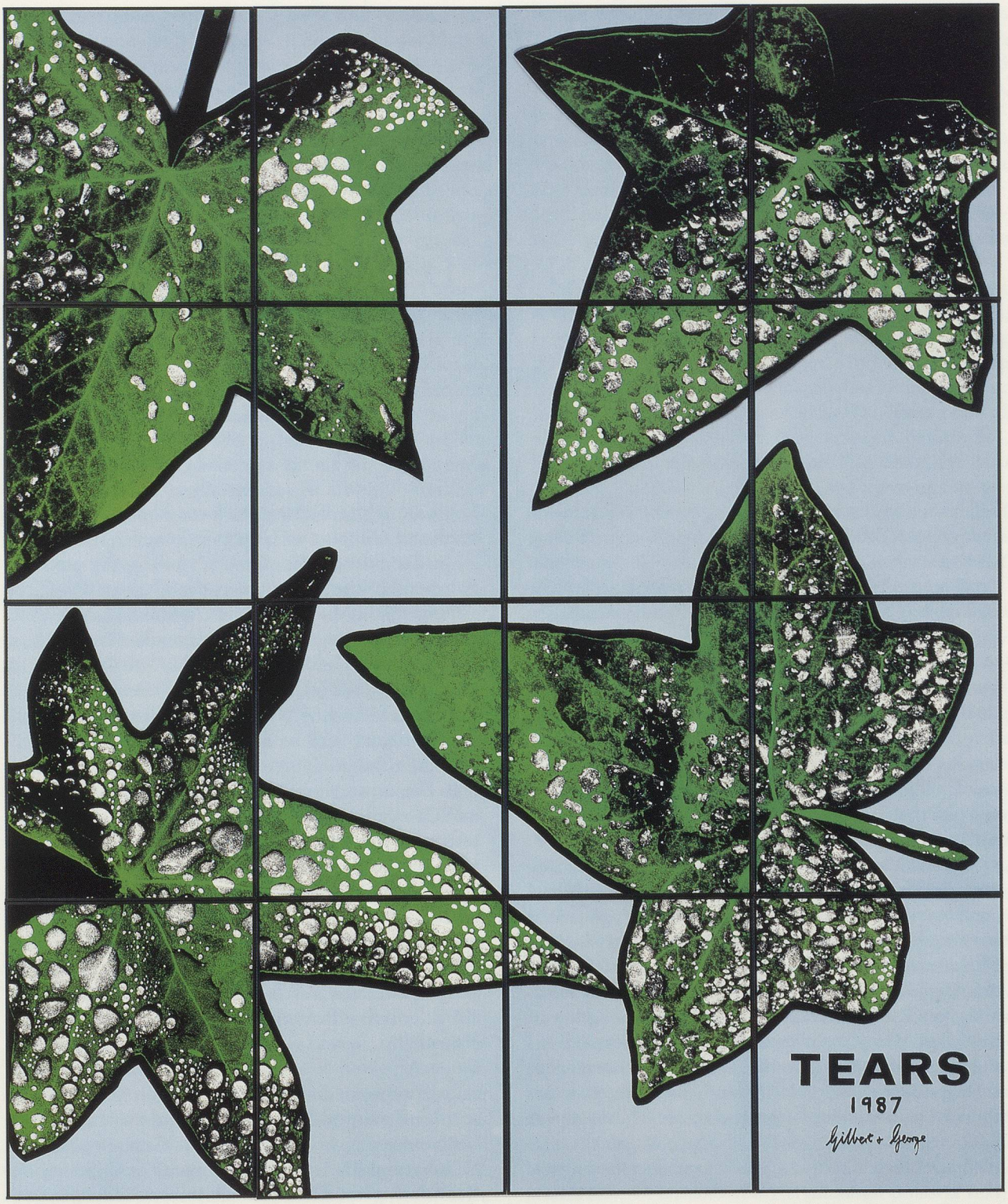
LIAM WOON, PORTRAIT OF GILBERT & GEORGE, 1987.

Wie Königin Viktoria, Margaret Thatcher und Gilbert & George glaubte Christopher Dresser unerschütterlich an die moralische Verpflichtung eines jeden Menschen, durch harte Arbeit die eigenen Fortschritte zu stärken. «Glaubt nicht, dass es einen mühelosen Weg zum Erfolg gibt», schrieb Dresser in einer Reihe in Cassell's Technical Educator von 1870 bis 1873 veröffentlichter polemischer Artikel. «Der Weg führt durch Plackerei . . . Ich bin ein Arbeiter und ein an die Wirksamkeit von Arbeit Glaubender.»

Geht man von den räumlichen Beschränkungen aus und von Gilberts und Georges Weigerung, irgend etwas aus der Sammlung zu verkaufen, ist es nur schwer vorstellbar, wie ein weiterer Fortschritt hinsichtlich der Sammlung möglich ist. Ausser, dass sie seit einiger Zeit versucht haben, das Haus nebenan zu erwerben. Wenn sie damit erfolgreich sind, dann planen sie, mit typischer Zielstrebigkeit, ein Spiegelbild ihres Hauses zu schaffen. Natürlich für sich selbst, nicht für Gäste. (Jedes Jahr trennen Gilbert und George sich für zwei Wochen, um ihre jeweiligen Mütter zu besuchen; obwohl Gilbert & George die Mütter nicht ein einziges Mal eingeladen hat, ihm einen Gegenbesuch abzustatten.)

Möglicherweise wird diese bemerkenswerte SAMMLUNG-SKULPTUR eines Tages in drei identischen Häusern zur Besichtigung freigegeben werden – je eine für die unvermeidlich alternden Gilbert und George, und eine dritte für den ewig jungen Gilbert & George.

GILBERT & GEORGE, SEE NO EVIL / SIEH NICHTS BÖSES, 1986, *95 x 79½" / 242 x 202 cm.*



GILBERT & GEORGE, TEARS / TRÄNEN, 1987, *95 x 79½"* / 242 x 202 cm.

DER GESANG DER CIRCE

DEMOSTHENES DAVVETAS

Erfahrung wird aus Erinnerung geboren; oder, um es anders auszudrücken: mehrere Erinnerungen gleicher Bedeutsamkeit erlangen den Status von erworbener Erfahrung. Im Gegensatz zu Unerfahrenheit, welche Zufälligkeit erzeugt, vermag aus dieser erworbenen Erfahrung Kunst zu entstehen.

Ich denke, dass diese – im ersten Band von Aristoteles' «Metaphysik» entwickelte – Betrachtung sehr gut zu Gilbert und George passt. Die von ihnen geschaffenen Bilder sind nicht Produkte bloss zufälliger Handbewegungen, sondern von Wissen und Logik; sie drükken das Verlangen ihrer Schöpfer aus, das Irrationale zu beherrschen und es neben dem Rationalen koexistieren zu lassen.

Dieser Wunsch ist Ausdruck des Anspruches, den diese beiden Künstler an die Kunst stellen – ein Mittel zur Kommunikation, ein Instrument des Zwiegesprächs zu sein, das den Austausch von Ideen ermöglicht. Wer Kunst aus dieser Wahrnehmung heraus versteht, wird sich folgerichtig bemühen, auch ihre stoffliche Erscheinung von diesem starken Wunsch nach Dialog her zu begreifen. Was gäbe es für einen besseren Weg, um dies zu erreichen, als jene Materialien und jene Ikonographie zu verwenden, die jedermann – ungeachtet seines Ranges und Standes – zugänglich sind? Aus dieser Logik muss der Einsatz der menschlichen Gestalt im Werk von Gilbert und George verstanden werden.

In der Bildsprache der beiden Künstler erscheint die menschliche Gestalt wie der Gesang der Circe: gesungen, um Interesse und Aufmerksamkeit eines anderen Menschen zu provozieren und ihn so weit zu reizen, dass er dem Gesang und der Musik bewusst zu lauschen beginnt (also das Bild der Künstler anschaut). In diesem Moment gibt der Gesang seine flüchtig zarte Form auf und wird zu einem Kerker, zu einer unaufhörlichen Berauschung, die ihren Zuhörer gefangenhält. Die menschliche Gestalt ist im Werk von Gilbert und George eine Methode des Sprechens; oft von Wörtern oder Sätzen begleitet, wird sie für den Betrachter zu einer Art Spiegel. Dieser Spiegel besitzt magische Eigenschaften: Er «hört zu» und er «spricht».

Das «Zuhören» drückt sich durch den Inhalt aus (dem, was bildlich erschaffen wurde) – in der menschlichen Gestalt. Wir können sagen, dass der Betrachter beim Anschauen der Bildnisse in den Werken dieser Künstler sich selbst erkennt, aus der Verbindung zwischen Wörtern und Gestalt oder aus inneren, unsichtbaren Aspekten seiner selbst heraus, über die er vielleicht nachsinnt und über die er auch gern sprechen würde. Aber irgend etwas bereitet ihm Angst und veranlasst ihn, es nicht zu tun. In der Konfrontation mit Gilbert und Georges Bildern indes verspürt er das Bedürfnis, zu sprechen und sich, teilweise oder ganz, mit einigen der Gestalten zu identifizieren, aus denen die

DEMOSTHENES DAVVETAS ist Schriftsteller und lebt in Paris. Er schreibt regelmässig für Libération und ist Autor des Romans «Oreste», erschienen 1986 bei Flammarion.

Bilder zusammengefügt sind. Dieser Zug zu einer Art Beichte seitens des Betrachters ist ein Beweis der Macht des «Zuhörens» im Werk dieser beiden Künstler, welches sogleich moralische Dimensionen annimmt und zwingend zum «Sprechen» führt.

Wie prähistorische und heidnische Priester, und wie gewisse Priester (natürlich aus der Kirchenhierarchie) des christlichen Zeitalters, oder sogar wie manche umherschweifende, um die Geheimnisse der Seele wissende Visionäre, entlassen Gilbert und George den, der ihnen gebeichtet hat, nicht, ohne ihn zärtlich zu liebkosen. Ihre Berührung ist gleichzeitig sanft und brutal und häufig voller Melancholie und Ironie, mit einem Hang zu Disziplin und Spiel, sie ist vielschichtig und einfach zugleich, wie Kinder oder alte Männer. Zuweilen ist ihre Berührung wie der Schrei eines Menschen, der seine tiefe Verzweiflung zu verbergen weiss, zuweilen wie die vertrauten Worte des Weisen: dass die ihn umgebende Wirklichkeit, was wir als die existierende Welt bezeichnen, nichts anderes ist als ein führerloses Schiff auf stürmischer See. Ihre Berührung (das stoffliche Vorhandensein des «Sprechens») findet in der Verbindung der menschlichen Gestalt mit den sie begleitenden Wörtern oder Sätzen ihren Ausdruck.

Welches Medium die Künstler auch benutzen (sei es Malerei, Photographie, Zeichnung etc.): Die menschliche Gestalt ist Sprache, und die begleitenden Wörter sind musikalische Noten, schlichte Buchstabenpersönlichkeiten. Zwischen dem Bild und dem Wort existiert die Beziehung des Unsichtbaren und des Sichtbaren: Was die beiden Elemente dem Auge darbieten, ist insofern nur ein Teil der Gesamtbedeutung, als es auch einen Teil gibt, der hinter dem sichtbaren Inhalt im Werk der beiden Künstler verborgen bleibt.

Die Gestalt ist gleichzeitig Gestalt – und ist es auch nicht. Was dargestellt wird (zum Beispiel die Gestalt Christi, ein nackter Knabe und sogar Gilbert und Georges Selbstdarstellung), ist, was wir zu sehen meinen, aber es ist auch etwas anderes, jenseits davon. Es ist eine Metapher, ein Symbol, etwas Zeitloses, von Zeit sich Entfernendes, beweglich und statisch, es sind die aus der Tiefe kommenden ewigen Werte, die menschliche Beziehungen leiten.

Die Gestalt ist verwandelt worden: sie ist die Sprache selbst, mit den Möglichkeiten, ein Bild zu werden. Wenn wir tiefer in das Werk der Künstler eindringen wollten und versuchten, einige Wurzeln zu finden, würden wir gewiss darauf stossen, dass die Entstehung der Gestalt parallel und identisch mit der des Schreibens verlaufen ist. So wie die Linie im Alphabet zum Schriftzeichen wird, zum Buchstaben, so formen die Buchstaben, wenn sie sich vereinen, Wörter oder Sätze. Andere Male wird eine Linie gleicherweise zu einer Zeichnung werden, einem Bild, welches jedoch nicht einfach als die Vollendung einer Linie in Gilbert und Georges Werk zum Vorschein kommt. Dieses eher unsichtbare Bild kommt statt dessen in der Bestimmtheit des Denkens und Wollens zum Ausdruck, die sich auf Erneuerung von Materialien richten, als ein Bild, dem der Raum eines Stücks Papier oder einer Photographie Hintergrund ist.

Kurz, in diesem Fall will Sprache nicht auf ihrer ursprünglichen, formalen Stufe verharren, sondern will, bereits bearbeitet und untersucht, als Produkt streng kontrollierter Arbeit erscheinen. Und dies, weil sie nicht eine Sprache ist, die sich innerhalb der Struktur und der Möglichkeit ihres eigenen Baus genügen und erschöpfen will. Sie ist kein Mechanismus, der nur Fragen stellt. Sie ist im Gegenteil ein Werkzeug, das dem Denken des Künstlers und jener Überzeugung gehorcht, dass es in der Kunst eine Absicht, ein Ziel geben muss. Wer sein Ziel erkennt, wird erfolgreich sein. Folglich ist Kunstgeschichte nicht etwas – und darf es nicht sein –, das nach und nach (infolge von Bewegungen) und im Kollektiv voranschreitet, sondern das vorrückt und zurückgeht, etwas, das von dem Augenblick an, da es seinen Anfang nahm, mit dem Bewusstsein vom Ende konfrontiert war. Deshalb hat sie mit einem Kreis zu tun, und sie handelt von der Beziehung zwischen Künstler und Publikum: eine Beziehung, die auf Wechselseitigkeit beruht, die das Ergebnis von «Zwiegespräch» ist.

Es ist genau dieser Sinn von «Zwiegespräch», der die Arbeit von Gilbert und George bestimmt. Sie rühren an alles, was verboten ist, an alles, was versteckt ist, auf das man moralisch und gesellschaftlich mit Missfallen blickt, und sie bringen es zum Leben zurück, indem sie ihm eine andere Verwendung und damit eine andere Dimension geben. Auch rühren sie an alles, was moralisch und gesellschaftlich bereits akzeptiert ist, und stellen es in ihrem Werk verändert dar. Es ist, als sei ihre Berührung (der Akt der Kunst) von einer beharrlichen, subversiven und konservativen Haltung gegenüber der existierenden Welt gelenkt. Es ist, als spielten sie mit Moral. Es ist, als vernähmen sie in quälendem Gesang die Worte des Dichters Manolis Anagnostakis: «Es gibt immer zwei Kategorien: Handelnde und Betrachter.»

(Übersetzung: Udo Breger)

THE SONG OF CIRCE

DEMOSTHENES DAVVETAS

Experience is born of memory, or to put it differently, a number of memories with the same function obtain the status of acquired experience, which, contrary to inexperience – itself producing accidentalism – gives birth to Art.

This viewpoint expounded in the first volume of Aristotle's "Metaphysics" seems, I think, to suit Gilbert and George's case very well. The pictures they create are not the product of a mere chance movement of the hand. They are a product of knowledge and logic – the desire of the creator to attempt to dominate the irrational and make it co-exist with the rational.

This desire is born of these two artists' conception of art as a medium of communication, an instrument for dialogue which allows for the transfusion of ideas between people. Someone who perceives art from this viewpoint is consequently interested in working toward its material presentation and is directed by the spirit of the need for "dialogue". What better way than by using materials and iconography within everyone's reach? It is against this background that we must understand the use of the human figure in the work of Gilbert and George.

The human figure in the pictorial language of these two artists is like the song of Circe: sung to provoke the interest and attention of the listener and to incite him even further so that once he has consciously begun to listen to this music (to look at the image made by the artists), the song immediately ceases to have a simple form and becomes prison-like, a continuous intoxication holding its listener captive. The human figure in the work of Gilbert and George is a way of speaking; often joined by words or phrases, it becomes a type of mirror for the spectator. This mirror possesses magical qualities: it "listens" and "speaks".

"Listening" is expressed from within the contents (that which is created) – the representation of the human figure. We can say that the spectator, on looking at the images of the artists' work recognizes himself from within the connection between words and figure, or recognizes interior, invisible aspects of himself which he perhaps contemplates and wants to speak about, but something frightens him, causing him not to. However, confronted with Gilbert and George's pictures he feels the need to speak and to identify partly or wholly with some of the figures which make up the pictures. This tendency towards a kind of confession from the spectator is proof of the power of "listening" in these two artists' work which consequently takes on moral dimensions, and inevitably leads on to "speaking".

Like prehistoric and pagan priests and like certain priests (from, of course, the ecclesiastical hierarchy) of the Christian age, or even like some kind of wandering visionary, wise in the secrets of the soul, Gilbert and George cannot abandon the confessor without first affectionately touching him. Their touch is both gentle and savage, full of melancholy and irony, with a tendency for discipline and sport, full of extremity and simplicity, like children or old men. It is

---

DEMOSTHENES DAVVETAS is a writer who lives in Paris. He writes regularly for "Libération" and is the author of the novel "Oreste" published by Flammarion in 1986.

sometimes like the cry of someone who knows how to conceal his profound desperation, or at other times it is like the familiar words of the wise man: that reality around him, i.e. what we call the existing world, is nothing but a ship without a navigator in a tempestuous sea. Their touch (the material existence of "speaking") is expressed in the connection of the human figure with the words or phrases which accompany it.

Whatever medium they use (be it painting, photography, drawing, etc.), the human figure is language and the accompanying words are musical notes, plain letter characters. The relationship between picture and word rests on the interplay between the invisible and the visible: what the two elements present to the eye is merely part of the overall meaning since there is also a part that remains invisible behind the visible content of the two artists' work.

The figure is, and at the same time is not, a figure. What is represented (e.g. the figure of Christ, a naked boy and even Gilbert and George's self-presentation) is what we think we see but it is also something else, beyond that. It is a metaphor, a symbol, something timeless, wandering away from time, moving and static; it is the deep eternal values that govern human relationships.

The figure has been transformed: it is language itself with the possibilities of becoming a picture. If we wanted to delve further into the artists' work and try to find some roots, we would be sure to find the birth of the figure parallel and identical to that of writing. Therefore, as the line of the alphabet ends and acquires the character of a letter, here too, a line sometimes becomes a letter and collectively the letters form words or phrases. Similarly, at other times, a line becomes a drawing, a picture, which does not, however, simply emerge as the completion of a line in Gilbert and George's work. It is rather from the guidance of thought and the desire for the renewal of materials that the work emerges, as a picture with the space of the paper (drawing) or a photograph as a background.

Briefly, in this case, language does not want to remain in its primary, formal stage, but wants to appear already worked-upon and inspected, the product of strictly controlled labour. This is due to the fact that it is not language which feels adequate and wants to exhaust itself within the framework and possibilities of its own structure. It is not a mechanism which only begs questions. On the contrary, it's a tool which obeys the artists' thought – that in Art there must be a target, an aim. He who succeeds is he who realizes his aim. Consequently, art history is not and must not be something that progresses successively (in movements) and collectively, but that proceeds and recurs, something that from the moment it began is faced with the consciousness of the end. Therefore, it is concerned with a cycle, and it is about the relationship between the artist and the public; a relationship based on reciprocity, a relationship which is the product of "dialogue."

It is precisely this sense of "dialogue" that dictates the work of Gilbert and George. They touch upon everything that is forbidden, everything that is tucked away, morally and socially frowned upon, and they bring it back to life by giving it another use, another dimension. They also touch upon what is already morally and socially accepted and present it altered in their work. It is as if their touch (the act of the art) is directed by a persistent subversive and conservative attitude towards the existing world. It is as if they were playing with morals. It is as if they themselves hear, in a haunting song, the words of the poet Manolis Anagnostakis: "There are always two categories: the actors and the spectators."

(Translation from the Greek: Vivian Constantinopoulos)

WOLF JAHN

SINNSTIFTER UND ZEUGEN VON WELT

Kunst ist immer Produktion von Sinn. Ob sie ihn schafft, kritisiert, negiert, vortäuscht oder heraufbeschwört, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Ihr Metier ist der Sinn, egal auf welche Art dies geschieht. Sie ist sogar in zweifacher Weise mit Sinn beschäftigt, da sie es dank ihres bildnerischen Ausdrucks stets mit SINN-lichem zu tun hat. Die Sinne anzusprechen und den Sinn oder dessen Widerpart zu visualisieren ist ihr eigentliches Terrain. Dieses muss sie behaupten, schaffen, umackern und tagtäglich neu bestellen.

Auf Gilbert & George trifft die Sinnforderung von Kunst in ganz besonderem Maße zu. Schon von Anfang an formulierten sie ihr Anliegen, das zweifellos nach mehr Sinn und Inhalt verlangte: «To be with art is all we ask.» Sie wollten Kunst mit transportablen Inhalten schaffen, Kunst, die für alle da ist, das heisst deren Sinn allen zugänglich ist, und eine Kunst, die auch den Sinn von Sinn neu zu formulieren vermag. Gerade dieser formalen Seite des Sinns haben sie ihren Stempel aufgedrückt, indem sie diese mit «Skulptur» umschrieben oder wie erst vor kurzem mit einer «frozen representation» verglichen. Sinn ist demnach nichts Globales, Allumfassendes oder Ewig-Währendes, sondern schlichtweg Figur, die ihren spezifischen Inhalt sinnlich veräussert. Sinn gleicht hier dem Phänomen Sprache und ihren Tausenden von Einzelbausteinen. Wie jedes Wort einen spezifischen Sinn, eine ihm eigene Bedeutung aufweist, so gibt auch jedes Bild einen entsprechenden Inhalt wieder. Sinn und Bedeutung erweisen sich im Werk von Gilbert & George als eine Angelegenheit der Differenzierung, nicht der Verabsolutierung.

Als Beispiele für eine derartige Form von Sinngebung – Autonomie und differenziert-spezifischer Inhalt – seien mehrere Bilder von Gilbert &

WOLF JAHN lebt als freischaffender Kunstjournalist in Hamburg. Er verfasste eine Monographie über Gilbert & George, die demnächst publiziert wird.

George vorgestellt. HERE und THERE, beide 1987, entstammen der jüngsten Produktion von Gilbert & George. Wie schon frühere ihrer Arbeiten stehen auch sie innerhalb eines antithetischen Aufbaus. Zugute kommt diese Gegensätzlichkeit dem einzelnen Bild. Dadurch gewinnt es an Prägnanz und Aussage. Bei den hier genannten drehen sie sich um den menschlichen Raum, dessen «Hier» und dessen «Dort». Der Mensch erfährt die örtliche Bestimmung seines Daseins, seiner Existenz.

Um diesen inhaltlichen Kontext zu erstellen, verwenden Gilbert & George für beide Bilder betont unterschiedliche Hintergründe. Bei «Here» besteht er aus einem Blick in eine Strasse, auf der jede Menge Kisten und Abfall von geschäftigem Treiben zeugen, während er sich bei «There» aus Bäumen, Gebüsch und Zweigen zusammensetzt. Diesen kontrastierenden Bildgründen entsprechen auf analoge Weise die Vordergründe; in beiden Fällen mit jeweils zwei Menschen angegeben. «Here» präsentiert Gilbert & George nebeneinander im Stand und mit ihren Händen zum Boden weisend. Damit nehmen sie den Bildtitel auf, indem sie auf jenes «Hier», die Strasse zeigen. «There» hingegen präsentiert zwei Jungen, die auf Kisten sitzen. Der rechte von ihnen stützt mit den Händen sein etwas trauriges Gesicht, während der linke mit einer Latte in den Händen leicht staunend aus dem Bild blickt.

Gemeinsamkeiten (zwei Menschen – Kisten) und Unterschiede (Stehen/Sitzen – Stadt/Natur – Oben/Unten der Bildtitel) definieren hier den Raum des Menschen, seine Heimat und seine Fremde. HERE lokalisiert das Zuhause des Menschen ganz offensichtlich innerhalb der Stadt, und zwar dort, wo sie kommerziell, laut, treibend, fliessend, aber auch mit Wohnung und Privatraum anzutreffen ist. Die Menschen «hier» – und dies demonstrieren Gilbert & George mit ihrem Stand – erkennen sie als ihre Heimat, ihren Existenzraum an. «Hier» lebt, arbeitet, erholt sich, isst und stirbt der Mensch.

THERE hingegen hält danach Ausschau, ob es im Gegensatz zum «Hier» der Stadt noch einen anderen Platz auf dieser Welt gibt. Und es gibt ihn tatsächlich, nämlich die Natur, jener traurige Ort, in der sich kein Mensch befindet, sich weder Geschäftigkeit noch menschliches Leben vollziehen. Selbst die Kisten, bei THERE wie bei HERE Indizien des menschlichen Tuns, finden keinen Einlass in die Natur. Ausserhalb ihres Territoriums müssen sie verweilen. Kein Wunder, dass die beiden Jungen vor diesem menschenleeren und unkultivierten Raum etwas traurig dreinblicken. Sie wirken wie abgeschoben, entfernt vom eigentlichen Leben der Stadt, dem «Hier» ihrer Existenz.

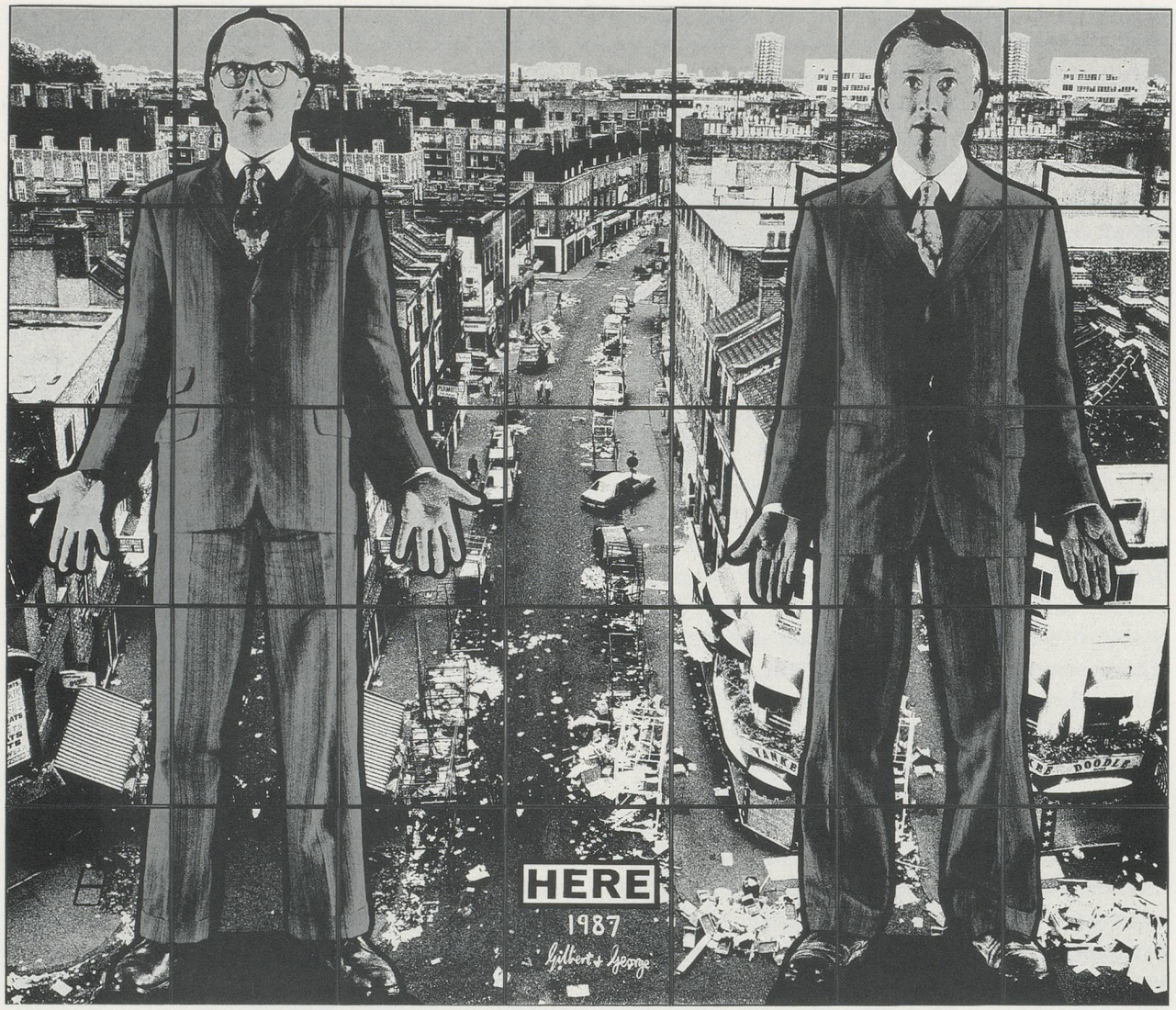
Auf letzteren Umstand – das Abschieben in die Fremde, in den menschenleeren Raum – deutet noch ein drittes Bild hin. PARKED, 1987, schliesst dabei zwei Wortbedeutungen von «Park» bzw. «Parken» zu einer einzigen zusammen. Denn ähnlich zwei hintereinander parkenden Autos sitzen auch Gilbert & George hier in einem Park in räumlicher Staffelung. Sie haben wortwörtlich «geparkt» (d.h. sie sind abgestellt), und dies in einem Park, dem Raum der Natur. Wenngleich dieser menschlich erbaut ist, gibt er sich dennoch menschenleer, da sich das Leben ausserhalb seiner Grenzen abspielt. Traurig, wer sich in ihm befindet, dort sinnbildlich gesehen «parkt». Er muss zusehen, wie das Leben ohne ihn stattfindet.

«Here» sowie «There» und «Parked» verdeutlichen auf eine sehr bildliche und einfache Weise, dass es den so oft zitierten «anderen» Ort des «eigentlichen» menschlichen Lebens gar nicht gibt. Jenen imaginären und utopischen Ort des Noch-Nicht, der immer zweierlei voraussetzt: erstens die Unwirtlichkeit unserer Städte und zweitens ihre angebliche Entfremdung von einer ehemaligen Leibhaftigkeit. Aus diesem fast feindlich zu nennenden Denken gegenüber der Zivilisation ist stets die Flucht aus ihr entstanden, hin zu einem imaginären Ort, der die wahre Heimat des Menschen symbolisierte. Bislang hat ihn allerdings noch kein Mensch gefunden. Trotzdem hat sich das Bild der angeblich menschenfeindlichen Zivilisation erhalten.

Indem Gilbert & George für diese Welt und für den Menschen im wesentlichen nur zwei Orte benennen, nämlich «Hier» und «Dort», verdeut-

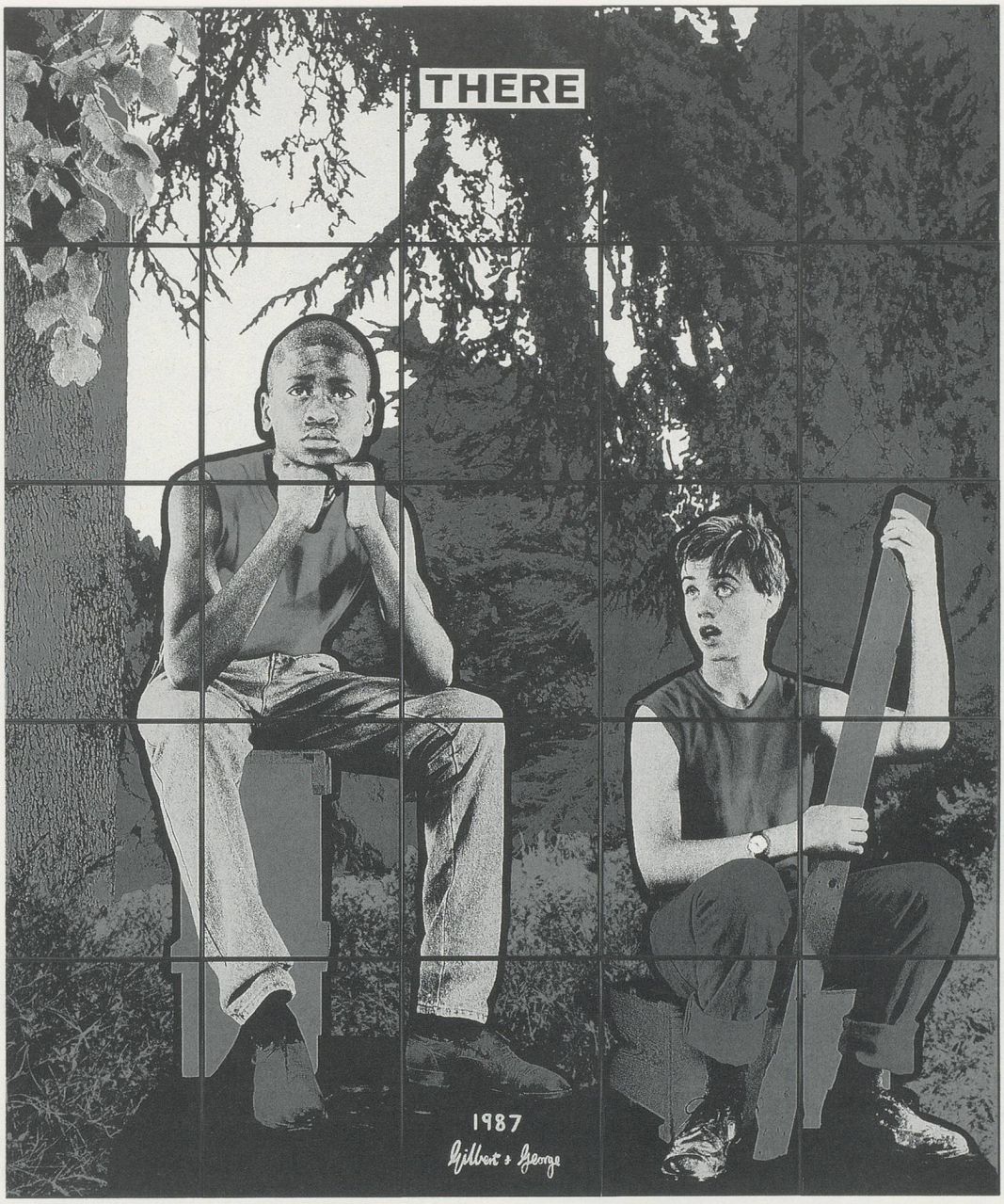
GILBERT & GEORGE, HERE / HIER, 1987, *119 x 139"* / 303 x 354 cm.

GILBERT & GEORGE, THERE / DORT, 1987, *119 x 99½"* / 303 x 253 cm.



lichen sie, dass die Utopie (wörtlich: der Nicht-Ort) von jener angeblich wahren Heimat eine Illusion darstellt. Es gibt nur das «Hier» der Stadt, die Heimat des Menschen, und jenes «Dort», die unkultivierte und menschenleere Natur. Mehr nicht. Das mag zwar traurig für die abendländische Seele klingen, befreit aber dennoch von einer schmerzlichen Sehnsucht nach dem fiktiven Ort jenseits der Zivilisation.

In der Kunst von Gilbert & George geht es um Inhalte, und zwar um solche, die dem Menschen sein Leben gestalten, indem sie dessen Welt und Um-Welt bildlich formulieren. Kurzum, es geht um BILDung ganz im ersten Sinne des Wortes.



HERE und THERE leisten eine solche dort, wo sich die Frage nach den Orten dieser Welt stellt. Die Bilder versuchen eine sprachliche wiewohl bildliche Selbstverständlichkeit für das zu geben, was wir meinen, wenn die Rede von «hier» beziehungsweise «da» ist. Sie wollen uns mit der Welt und ihren Räumen vertraut machen.

HERE und THERE behandeln augenscheinlich nur einen Teil von Welt. In der Kunst von Gilbert & George aber geht es um mehr als nur einen ihrer Teile, es geht um ihre Komplexität und Differenziertheit. Um diese Vielfältigkeit hier zu demonstrieren, sei ein zweiter inhaltlicher Komplex vorgestellt, der jedoch eine ganz andere Thematik als

HERE und THERE zum Gegenstand hat. Statt Raum herrscht hier Zeit vor. Zeit, die ihr Ende findet. DEATH AFTER LIFE (Tod nach dem Leben) spricht von einer Vision des Endes, und zwar dem Ende als Er-Füllung und Zeitlichung des Lebens.

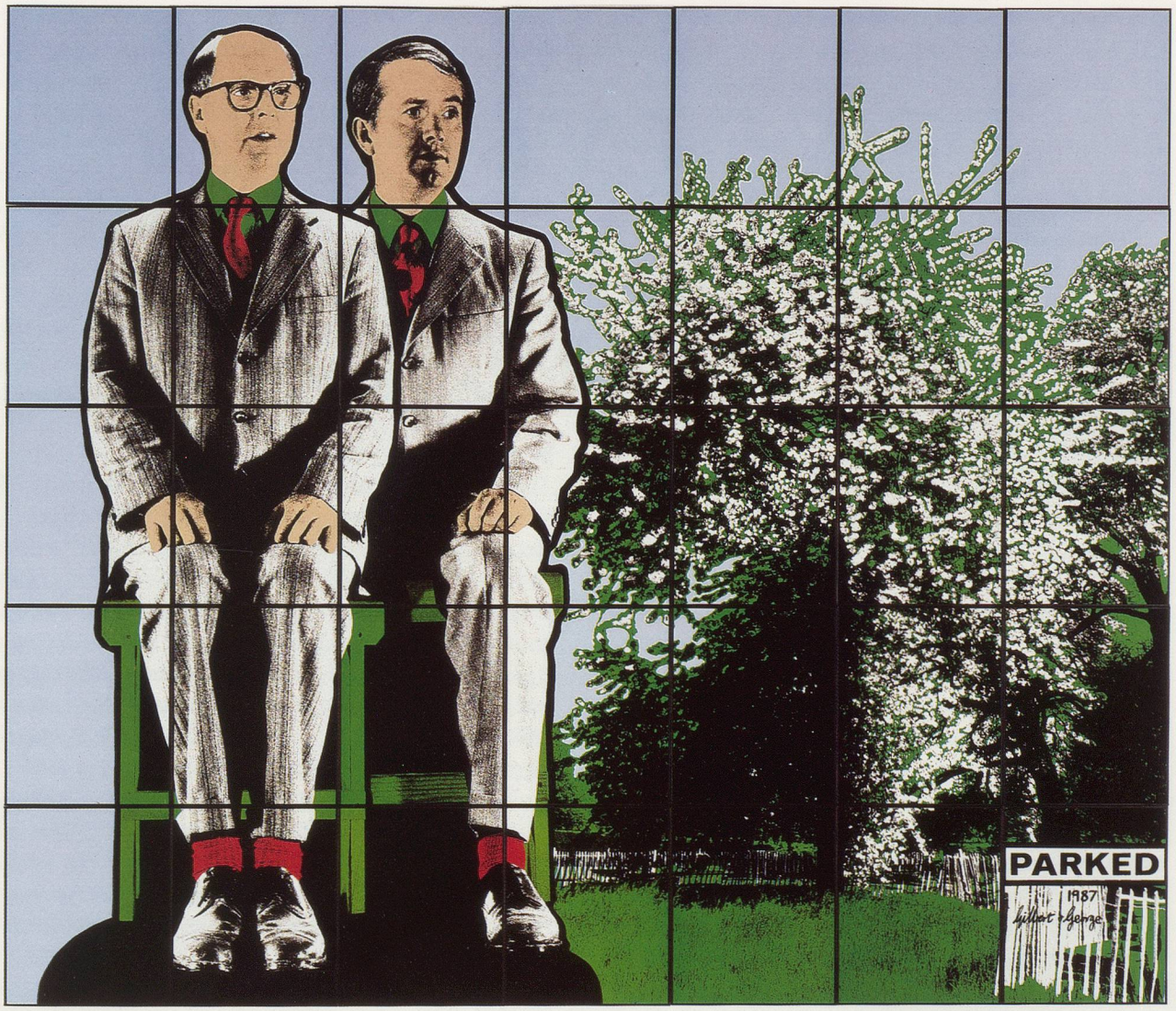
Auf dem über elf Meter langen und knapp fünf Meter hohen Bild DEATH AFTER LIFE, 1987, deutet in der Mitte ein junger Mann auf den Titel, bzw. dessen Personifizierung hin. Seine Arme auf den Boden gestützt, den Blick frontal nach vorne gerichtet, präsentiert er seinen Oberkörper als Bild einer zunächst befremdenden Szenerie. Sie zeigt einen weissen Vollmond hinter kahlen Bäumen und oberhalb eines modernen Hochhaustraktes. Doch zusammen ergeben der junge Mann sowie sein «Oberkörper» das Bild jenes «Todes nach dem Leben». Bildlich formuliert er sich als vollständiges Auswachsen, als voll-endete und damit auch ge-endete Form. Darauf spielen vor allem Mond, Bäume und Haus an, alle drei zusammen Inbegriffe des Voll-Endeten, des Vollbrachten: Der Mond hat seinen Weg vollbracht, er ist voll geworden. Zudem zeichnet ihn Weiss aus, die Vermengung aller Farben und somit auch deren vitale Auflösung. Die Bäume haben ihr Wachstum vollbracht und nun, im Zustand ihrer Kahlheit, liegt der Weg des Lebens, der Blüte und der Frucht hinter ihnen. Schliesslich ist auch das Haus, die Architektur schlechthin, Hinweis auf die Vollendung. Nur in der Silhouette als monolithischer Block zu sehen deutet es auf Fertig-Stellung hin. Es ist errichtet. Um diesen Weg der Voll-Endung im Sinne seiner zeitlichen Er-Füllung und damit auch seines Gefüllt-Seins zu betonen, umschliesst der junge Mann die genannten Bilder mit seinen Armen. Umschliessen und Voll-Endung sind hier die Bilder, die den Tod nach dem Leben auszeichnen.

Veranschaulicht die zentrale Figur das Thema mit allgemeinen Motiven, erfährt es seine weitere Gestaltung an den Bildseiten mit menschlichen Motiven. Auffallend stechen vor allem vier grosse Köpfe sowie menschliche Glieder hervor. Jeweils zwei dieser Köpfe errichten sich rechts und links der Zentralfigur zu «Stämmen», während sich die Glieder, Hände, Füsse und Finger, unmittelbar oberhalb von ihnen befinden. Dabei ragen jeweils eine Hand sowie ein Finger aus den Kopffigurationen heraus, während sich die übrigen zusammen mit den Porträts von Gilbert & George in einer Horizontalen ausbreiten.

Die Betonung der menschlichen Glieder sowie der zu den Bäumen analoge Bildaufbau der Köpfe samt Händen und Fingern wiederholt das zentrale Bildmotiv. Denn wie dort Mond und Bäume vollendet sind, hat sich auch hier der menschliche Körper samt seinen «Enden» – nämlich Kopf, Fuss, Hand und Finger – regelrecht ausgebreitet und seinem Endpunkt genähert. Baumästen gleich ragen Hände und Finger in den Raum, während die vier massiven Köpfe ihre Träger bilden. Der menschliche Körper hat sein Ende gefunden. Er hat sich aus-gegliedert und ist in fast absoluter Kongruenz seiner Er-Füllung nahe.

Zu seiten der beiden Motive, der Zentralfigur sowie ihrer körperlichen Umschreibung durch Köpfe und Glieder, befinden sich schliesslich eine Anzahl weiterer Personen. Unmittelbar oberhalb der Zentralfigur stehen Gilbert & George, während sich ihr links und rechts zugeordnet jeweils fünf Jungen befinden. Zeichnen sich schon die beiden grossen Motive durch symmetrischen Aufbau, fast vollständige Form- und Farbkongruenz aus, geschieht dasselbe mit den übrigen Personen. Sowohl die Künstler entsprechen sich durch Deckungsgleichheit in Haltung und Farbe als auch die zehn Jungen. Jeder hat sein Pendant auf der gegenüberliegenden Bildseite. Auch dies erneut eine Anspielung auf Mond und Bäume der Zentralfigur. Denn auch sie weisen dank ihrer Voll-Endung eine mehr oder weniger perfekt körperliche Symmetrie auf. Die Farbkongruenz beider Bildseiten zielt dabei noch einmal auf das Weiss des Vollmondes ab. Die Farben decken sich, haben ihre Vitalität zugunsten eines nahtlosen In-Eins-Seins aufgegeben.

Für sich genommen stellt DEATH AFTER LIFE erneut ein antithetisches Bild dar. Antithetisch insofern, als der Titel hier den Tod in bezug auf das Leben abhandelt. Voll-Endung des Lebens und zugleich sein Tod stellen hier die perfekte Symmetrie und Kongruenz der Leiber dar, ihre endliche Aus-



GILBERT & GEORGE, PARKED / GEPARKT, 1987,
119 x 139" / 303 x 354 cm.

gliederung und eben darin ihre Er-Füllung. Der Tod steht somit unmittelbar in Zusammenhang mit dem Leben, indem er sich durch die Beendigung der vitalen Kräfte in Form von Kongruenz und der Erlösung des Lebens durch Er-Füllung auszeichnet. DEATH AFTER LIFE fragt nicht, was nach dem Leben kommt, sondern danach, was das Leben an seinem Ende und seinen Enden auszeichnet, es bildlich manifestiert.

Gaben HERE und THERE den Orten dieser Welt ihren Sinn, verleiht DEATH AFTER LIFE dem Tod seinen Sinn. Auch hierbei allerdings ein Eingeständnis. Ein Leben nach dem Tod ist uns nicht geschenkt, ein Gott, der uns aufnimmt, auch nicht, dafür aber ein Bild, das das Ende des Lebens human gestaltet. Sind es nicht Menschen, die hier den Tod visualisieren und ihn damit um so menschlicher, oder besser: nur menschlich, bilden?

WOLF JAHN

SENSING AND WITNESSING WORLD

Art is always the production of sense. Whether it creates, criticizes, negates, fakes or invokes sense is of secondary importance. Its job is sense, regardless how the job is done. In fact, its involvement with sense is two-fold since its pictorial expression goes hand in hand with its SENS*-ual aspect. To appeal to the sense and to visualize sense or its opposite is the terrain that art must claim, create, plow and re-plant day after day.*

This requirement of art applies most aptly to Gilbert & George. They made their objective perfectly clear from the start, namely, more sense and more content: "To be with art is all we ask." They wanted to create art with transportable contents, art for everyone, in other words, art whose sense is easily accessible, and finally, art that is able to reformulate the meaning of meaning. They impressed their stamp on this formal aspect of meaning very early, by calling it "sculpture" or, more recently, comparing it with "frozen representation." Accordingly, sense is not something global or comprehensive or eternal, but a figure, plain and simple, which gives physical shape to its particular contents. This notion of sense is similar to the phenomenon of language and its many thousands of building blocks. Just as every word transmits a specific meaning, a sense of its own, every picture conveys its own contents. Sense and meaning in Gilbert & George's work is obviously a matter of differentiation rather than a question of absolutes.

WOLF JAHN lives and works as an art journalist in Hamburg. He has written a monograph about Gilbert & George which is to be published soon.

Several works shall serve to illustrate this form of meaning-investment, of autonomy and differentiated, specific content in Gilbert & George's pieces. HERE *and* THERE*, both 1987, are among their most recent works. Like earlier pieces, they are also based on an antithetical structure. This opposition is to the advantage of the individual picture. It enhances the impact and the message. The pictures deal with the human environment, its "here" and its "there." Man experiences the concrete location of his being, his existence.*

To provide the context for their subject matter, Gilbert & George intentionally use very different backgrounds. In HERE*, it consists of a view of a street on which piles of boxes and garbage indicate bustling activity; in* THERE*, it is composed of trees, bushes and branches. These contrasting backgrounds correspond by analogy to the respective foregrounds, showing two people in both cases.* HERE *presents Gilbert & George standing next to each other, their hands indicating the ground. They visualize the title by physically referring to "Here," to the street.* THERE *shows two boys sitting on boxes. The one on the right is sadly resting his head in his hands; the one on the left, holding a board, has a slightly astonished expression on his face.*

Common ground (two people – boxes) and differences (standing/sitting – city/nature – top/bottom of the titles) define the environment of man, his home territory and his foreign territory. HERE *obviously locates man's home within the city, commercial, noisy, bustling, flowing, but also with room for apartments and private spaces. As demonstrated by their stance,*

Gilbert & George recognize the people "here" as their homeland, as their space of existence. "Here," man lives, works, relaxes, eats and dies.

THERE, on the other hand, wants to know if there is any other place on earth in contrast to the "here" of the city. And there is: namely nature, that sad place without a single person, with no bustling activity, no human life. Even the boxes, indications of human activity in both HERE and THERE, are not admitted to nature. They have to linger outside of their territory. No wonder the two boys look a bit sad in front of this deserted, uncultivated space. They look like outcasts, evicted from the life of the city, from the "here" of their existence.

This sense of banishment to deserted spaces devoid of people is the subject of another picture as well. PARKED, 1987, unites the two meanings of the word "park." Gilbert & George are sitting in a park and recede into the picture behind each other like two parked cars. They have literally "parked" themselves in a park, in nature's space. Although erected by humans, it is still deserted since life takes place beyond its boundaries. Sad, those who are emblematically "parked" inside it. Forced to watch life pass by without them.

HERE, THERE and PARKED simply and graphically illustrate that the often cited "other" place of "actual" human life does not exist – that imaginary, utopian place of Not-Yet that automatically implies two assumptions: first, the inhospitality of our cities and second, their supposed estrangement from a former incarnation. This hostile attitude towards civilization has generated the notion of escape to an imaginary place symbolizing man's real home. But although nobody seems to have found it yet, the image of a civilization hostile to humans still prevails.

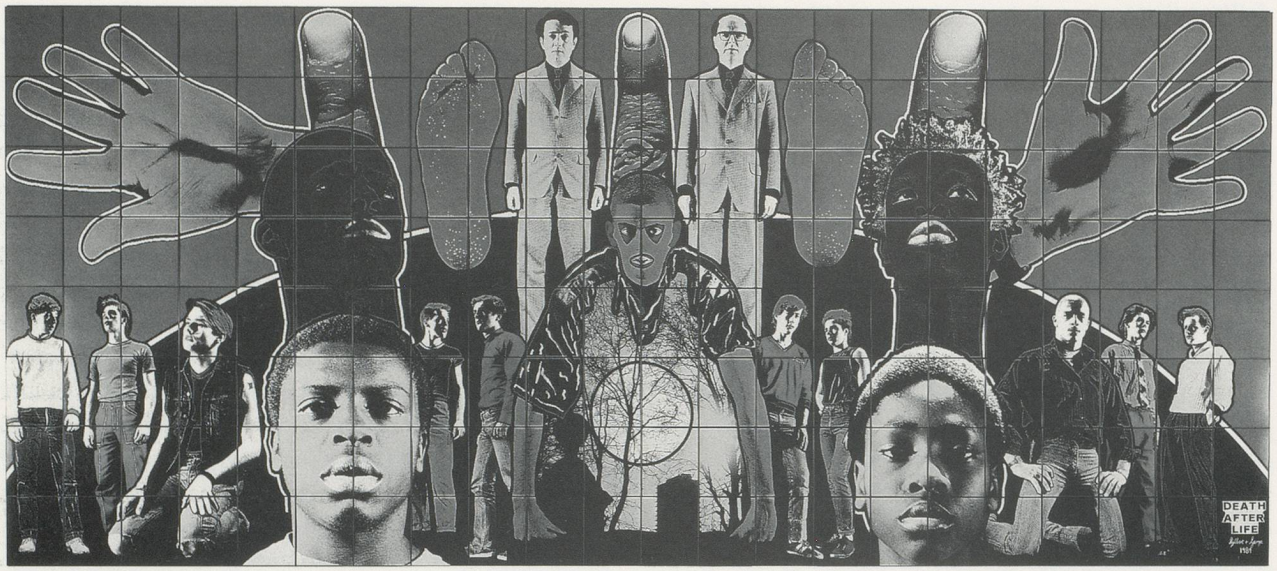
By reducing the locus of the world and of people to basically two places, "here" and "there," Gilbert & George demonstrate that the utopia (literally, the no-place) of a supposedly real home for man is an illusion. All we have is the "here" of the city, the home of man, and the "there" of the country, uncultivated, deserted nature. That's it. This may sound sad to the soul of western man but, at least, it releases him from the painful quest for an imaginary place beyond civilization.

In their art, Gilbert & George talk about the subject matters that design man's life for him by formulating images of his world and his environment. The effect is ultimately one of education, which is what HERE and THERE do in reference to the places of this world. The pictures try to provide a self-evident, linguistic and iconographic context for what we mean when we talk about "here" or "there." They want to acquaint us with the world and its spaces.

HERE and THERE would seem to deal with only part of the world. But Gilbert & George's work speaks of more than just one of its parts, it speaks of its complexity and its subtlety. This diversity is illustrated by a second thematic complex in their pictures, which is quite different from the subject matter of HERE and THERE. Instead of space, it is now time that predominates, time that comes to an end. DEATH AFTER LIFE shows a vision of the end, the end as full-fillment and the mortality of life.

DEATH AFTER LIFE, 1987, is 36 feet long and 16 feet high. The figure of a young man in the middle alludes to or rather personifies the title. His hands are propped on the ground and he is looking straight out of the picture. He presents his body as the vehicle of a curiously enigmatic scene. It shows a white full moon behind leafless trees and above a modern high-rise complex. In combination, the young man and his "body" yield the image of "death after life." Pictorially, the configuration is the formulation of complete maturity, of perfected and therefore terminal form. Moon, trees and houses all epitomize fulfillment, finalization. The moon has come to the end of its path; it is full. And it is white, the sum of all colors and their vital dissolution. The trees have finished growing and are now barren; the path of life, blossoms and fruit lies behind them. Finally, the building, the quintessence of architecture, also refers to fulfillment. This monolithic block, visible only in silhouette, indicates completion. It has been erected. To underscore this path of full-fillment in the sense of passing through time and becoming full, the young man encloses the images in his arms. Enclosure and full-fillment are the imagery used in this picture to depict death after life.

The figure in the center illustrates the theme in terms of general motifs; the theme is specified by human motifs on either side, in particular by the conspicuous presence of four large heads as well as human extremities. A pair of heads each to the right and left of the cen-



GILBERT & GEORGE, DEATH AFTER LIFE / TOD NACH DEM LEBEN, 1984, *190 x 435"* / 482 x 1103 cm.

tral figure form two trunks, with limbs – hands, feet and fingers – placed directly above them. A hand and a finger issuing out of the heads, two feet, one finger, and the portraits of Gilbert & George are spread out over the length of the picture.

The emphasis upon human extremities as well as the composition of the hands and fingers on top of the heads, in analogy to the trees, reiterates the central motif. Just as moon and trees in the center have reached the end of their paths, we see the human body, its "ends" – head, foot, hand and finger – literally spread out on either side, also nearing its end point. Hands and fingers, supported by the four massive heads, reach up into space like the branches of a tree. The human body has come to an end. It has out-limbed itself and is close to fulfillment in almost absolute congruence.

Adjacent to both motifs, the central figure as well as the body's resolution into head and limbs, there are several other people. Gilbert & George are standing directly above the central figure, with five youths each to the left and right below. The symmetrical composition of the two main motifs and their virtually total congruence of form and color applies to the other figures as well. Both the artists and the ten youths correspond in posture and color. They each have a counterpart on the other side of the picture – once again an allusion to the moon and trees of the figure in the middle, because they have also reached full-fillment through a near perfect physical symmetry. The congruence of the colors on both sides of the picture converges on the white of the full moon. The colors cover each other; they have surrendered their vitality in favor of a seamless oneness-of-being.

Taken in isolation, DEATH AFTER LIFE again represents an antithetical image, inasmuch as the title takes up the issue of death in terms of life. Full-fillment of life and its death at the same time stand for the perfect symmetry and congruence of bodies, their finite delimbitation and their consequent fullness. Death is thus associated with life; it is depicted as the termination of the vital forces in the form of congruence and the release of life through fullness. DEATH AFTER LIFE does not ask what follows life but rather what characterizes the end and the ends of life, what does it manifest pictorially.

While HERE and THERE inform the places of this world with meaning, DEATH AFTER LIFE informs death with meaning. But not without making a concession. We have not been given life after death, nor have we been given a God who will shelter us, but we have been given a picture that presents a humane end to life. Is it not people who are here visualizing death, thus making it more humane or rather, just human?

(Translation: Catherine Schelbert)

FOLGENDE SEITE / *NEXT PAGE*

EDITION FÜR PARKETT / *EDITION FOR PARKETT*

1987, GILBERT & GEORGE

PHOTOGRAPHIE AUF KARTON AUFGEZOGEN, IN DER MITTE FALTBAR, 25,5 x 42 cm, AUFLAGE: 200, NUMERIERT, SIGNIERT.

PHOTOGRAPH MOUNTED ON CARDBOARD AND FOLDED IN THE MIDDLE, 10 x 16 1/2", EDITION OF 200, SIGNED AND NUMBERED.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

8
7

Gilbert & George & Everyman

PAUL TAYLOR

After twenty years, history may be catching up to Gilbert & George. As their particular blend of British conceptualism begins to thicken around the hips, Gilbert & George are merging imperceptibly into the cultural environment. Formerly gray-suited radicals in the midst of innumerable hippies ("playing flutes," George adds), they are now being out-dressed by the rank and file of young, upwardly-mobile Britons and their tailors. Their early posture of "hyper-conformism," a willingness to conform too much to a standard of appearances, paradoxically set them aside as a kind of Everyman. It is from the archetypal stance of Everyman that Gilbert & George now presume to speak to the modern world.

That Gilbert & George's art is made by an artists' team – that it is the result of a twin authorship – no longer shocks. Artist-teams have multiplied since their initial appearances – think of the Boyle Family in Britain, Marina Abramovic/Ulay and Fortyn/O'Brien in the Netherlands, Fischli/Weiss in Switzerland, General Idea in Canada, Tsk Tsk Tsk in Australia, Castelli/Salomé and Dokoupil/Dahn in Germany, Clegg and Guttmann, Wallace and Donohue, and McDermott and McGough in the States. But Gilbert & George are lodged in the popular imagination as a single artistic unit. Moreover, no artist-team since Gilbert & George has so cleverly perpetuated the idea of collaboration.

Dispensing with the complicated rhetorics of art ("post-object" sculpture, fluxus, live art, etc.) that acted as a kind of accompanying text to Gilbert & George's emergence in London's St. Martin's School of Art in 1967, the artists now insist on utter simplicity. In numerous interviews since the early '80s, Gilbert & George stress the

---

As a teenager, *PAUL TAYLOR* saw Gilbert & George do "Underneath the Arches" in Melbourne, Australia in 1973.

GILBERT & GEORGE, THE SINGING SCULPTURE,
KUNSTHALLE DÜSSELDORF, 1970.

directness of their message. In INTERVIEW magazine, for example, they insisted, "Art is completely abstract, intellectual, and you cannot learn it... Who wants to know the history of art?... We don't need to know the history of art to do art... our main interest is to speak very clearly to the viewer... We hate obscurity in art. We like direct contact." And to ART & TEXT they proposed that "every single person should get something from our art, that's what we like, a normal person, not just specialists."

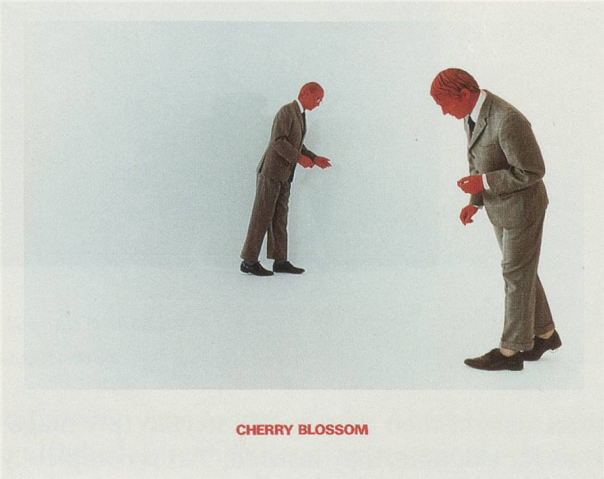
Pure simplicity comes from pure complexity. But naturally enough, the change in Gilbert & George's attitude has been accompanied by a change in their art. Their self-simplification is worth recounting. When George (b. 1942) met Gilbert (b. 1943) in 1965, and the two began immediately (they say) to make art together, their first task was the elimination of their biographies in favor of a unified persona. Immediately, in their first cosigned works, they became mirrors of each other and therefore two versions of the same thing.

Gilbert & George's first public appearances were in the guise of living sculptures, metallic, robotized, and identically attired. Of course, ever since antiquity, statuary has embodied the essence/appearance dichotomy. Multiplied by two, Gilbert & George extended this fundamental dichotomy to infinity. In the beginning, they paraded themselves around pop music events and public youth-culture happenings. Such "self"-display not only exhibited Gilbert & George's difference-in-sameness, but also cut right to the heart of their enterprise. From the start they proclaimed that they saw themselves as spectacle – spectacle in the context of spectacular 1960s pop culture. As bronze statues, they not only appeared as casts in an edition of sculptures but as multiples of high culture cast among the popular masses.

Then, in 1969, came UNDERNEATH THE ARCHES, Gilbert & George's marathon living sculpture that they toured, like a vaudeville act, to museums and what were then called "avant-garde commercial galleries" around the world. UNDERNEATH THE ARCHES was a series of doubles, an exercise in multiplication: an artwork of two men miming to Hardy and Hudson's rendition of Flanagan and Allen's old-time popular song. In the history of the theater, the mime is the first figure to represent an exact double. In these days of mechanical reproducibility, as is especially evident in drag shows, the mime usually mimics the gestures, dress, and hence the "image," of celebrated individuals like Shirley Bassey and Diana Ross. Gilbert & George, accompanied by a portable cassette player, instead mouthed lyrics that were written about that most anonymous class, those populous individuals most visible in their loss of social identity – the homeless, the tramps who sleep underneath the arches.

COMING

In the tramp figure, Gilbert & George found their medium. Devoid of personal identity, like Everyman, they streamlined their lives into a mixture of the outsider roles of clochard and dandy. Their essence and appearance became the same thing. Simultaneously the subject and object of their art, they fused their identities, made portraits of each other in a gesture of personality transference, and went about the business of art in the manner of a totally deadpan expressionism. Propounding the aesthetics of boredom – the underbelly of the society of spectacle – Gilbert & George announced that their life was art. They therefore took a further existential step in the direction of the tramps in that they did nothing in particular and yet their special non-employment became their entire profession.

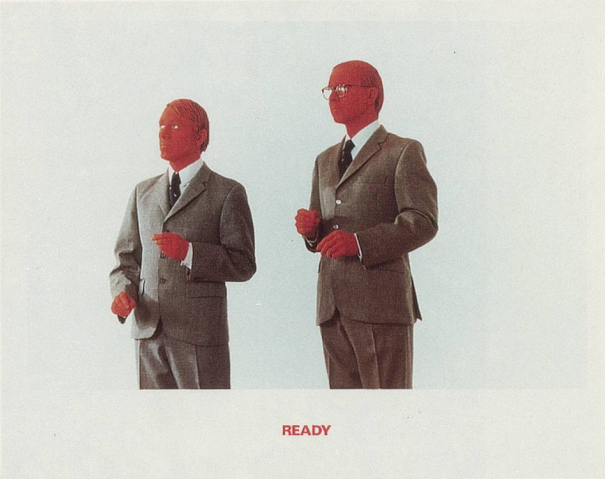


CHERRY BLOSSOM

Their inverviews perpetuate this myth. "On leaving college and being without a penny, we had no studio," George said to A.E.I.U.O. magazine. "So we were just there. That was mainly physical. It was just the two physical presences... But that changed with time." "We became more and more two objects," added Gilbert. "There is no divison between ourselves and our production," concluded George. "Us and our work is completely together – we don't even know the difference."

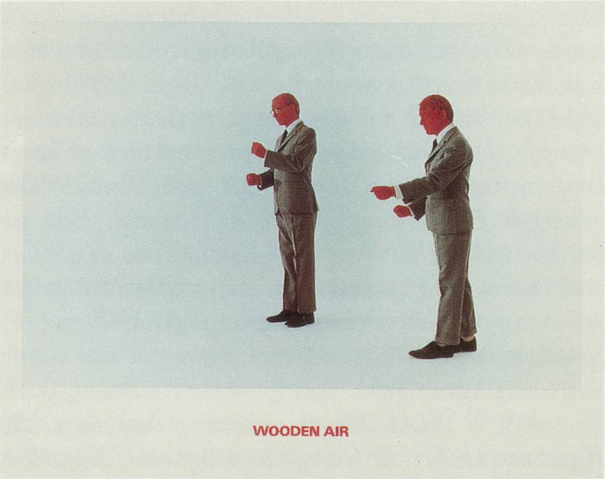
GILBERT & GEORGE,
DETAILS FROM THE RED SCULPTURE, 1975.

In the mid-1970s, Gilbert & George made their moodiest and most poignant works. Their black and white photographic pieces, like BLOODY LIFE, DUSTY CORNERS (1975) and DEAD BOARDS (1976), were a fictitious docu-drama of intellectual melancholy. But in their subsequent photo-works they underwent a change. Gilbert & George no longer presented an image of themselves as pitiable young artists. Instead, they became born-again tramps in the trappings of monks. After all, the asceticism of their life together, their seemingly womanless world, their clothes and pseudo-spiritual devotion to art-as-life is nothing if not a parody of a religious vocation.



When Gilbert & George appeared and seamlessly incorporated art into their lives, art as we knew it seemed to dissolve in favor of the aestheticization of life. Ironically, their own art "events" signalled the end of the eventfulness of art. Like monks, Gilbert & George transcended self-expression and stripped themselves of many of the characteristics that make one man different from another. That was twenty years ago. Now they are sending directives to the masses from the other side of conformity.

Like missionaries, Gilbert & George took their new morality outdoors, and substitutes of themselves as tramps abounded in portrayals of young men (many of them unemployed) and such social outcasts as the old, the insane and the "queer." In a sense, all of Gilbert & George's life as doubles of art and each other suddenly ceased to be meaningful, and a message became necessary. Their self-images (still in regulation suits) became more and more the stuff of manipulation, and their photo pictures took on the didactic look of stained-glass windows, formerly the commonest kind of instruction. Similarly, their art's titles and the poses of its figures assumed a religious air.



GILBERT & GEORGE,
DETAILS FROM THE RED SCULPTURE, 1975.

Gilbert & George & Jedermann

PAUL TAYLOR

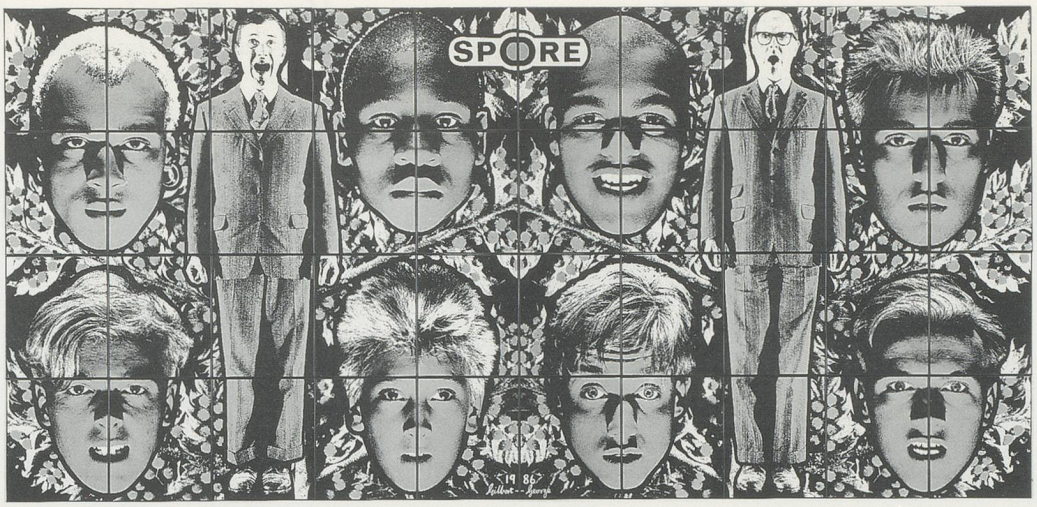
Heute, nach zwanzig Jahren, werden Gilbert & George möglicherweise von der Geschichte eingeholt. Während ihre spezifische Variante britischer Konzeptkunst etwas Hüftspeck anzusetzen beginnt, scheinen Gilbert & George unmerklich mit ihrem kulturellen Umfeld zu verschmelzen. Die einstmals in grauen Strassenanzügen unter zahllosen («flötenspielenden», würde George hinzufügen) Hippies wandelnden Radikalen werden nunmehr vom Tross der jungen, aufwärtsstrebenden Briten und deren Couturiers übertrumpft. Die früh eingenommene Pose des «Hyperkonformismus», jene Bereitschaft, sich allzusehr den gängigen Erscheinungsformen anzupassen, liess sie paradoxerweise als eine Art Jedermann aus dem Rahmen treten. Und von dieser archetypischen Warte des Jedermann wollen Gilbert & George die Moderne ansprechen.

Nicht länger schockiert es, dass die Kunst von Gilbert & George diejenige eines Künstlerteams, das Resultat einer Zwillingsurheberschaft ist. Das Künstler-als-Team-Prinzip ist mittlerweile in Mode gekommen – man denke nur an die Boyle Family in Grossbritannien, an Marina Abramovic/Ulay und Fortyn/O'Brien in Holland, Fischli/Weiss in der Schweiz, General Idea in Kanada, Tsk Tsk Tsk in Australien, Castelli/Salomé und Dokoupil/Dahn in der BRD sowie Clegg und Guttmann, Wallace und Donohue und McDermott und McGough in den USA. Doch bei Gilbert & George handelt es sich nach allgemeiner Auffassung um eine untrennbare künstlerische Einheit. Und kein Künstlerteam hat seither den Kollaborationsgedanken auf so raffinierte Weise umgesetzt und vertreten.

Nachdem sich die Künstler einmal von den umständlichen Kunstbegriffen wie «Post-Objekt»-Skulptur, Fluxus, Aktionskunst, Performance usw., welche 1967 noch den Begleittext zu ihrem erstmaligen Auftritt in der St. Martin's School of Art lieferten, befreit hatten, begannen sie Wert auf äusserste Einfachheit zu legen. Seit den frühen 80er Jahren haben Gilbert & George in ihren Interviews konstant auf die

---

Als Teenager hat PAUL TAYLOR Gilbert & George in Underneath the Arches gesehen, in Melbourne, Australien, 1973.



Direktheit ihrer Botschaft verwiesen. In einem in der Zeitschrift «Interview» veröffentlichten Gespräch zum Beispiel betonten sie: «Kunst ist etwas völlig Abstraktes, Intellektuelles, man kann sie nicht erlernen... Wen interessiert denn schon die Kunstgeschichte?... Wir brauchen die Kunstgeschichte nicht zu kennen, um Kunst zu machen... Unser einziges Interesse ist, den Betrachter klar und deutlich anzusprechen... Wir hassen alles Obskure in der Kunst, wir wollen den direkten Kontakt.» Und in einem «Art & Text»-Interview äusserten sie den Wunsch, dass «jeder einzelne Mensch etwas von unserer Kunst bezieht, denn das mögen wir, ganz normale Leute, nicht nur Spezialisten».

Äusserste Einfachheit kommt von reiner Komplexität. Mit der veränderten Einstellung von Gilbert & George veränderte sich selbstverständlich auch ihre Kunst. Es lohnt in diesem Zusammenhang, die Stationen ihrer «Selbst-Vereinfachung» nochmals in Erinnerung zu rufen. Als George (Jahrgang 1942) Gilbert (Jahrgang 1943) kennenlernte, begannen sie nach eigener Aussage sogleich, zusammen Kunst zu machen, wobei ihre erste Aufgabe darin bestand, ihre Biographien zugunsten eines einzigen, vereinheitlichten Erscheinungsbilds auszulöschen. So wurden sie bereits in ihren allerersten, gemeinsam signierten Werken zum Spiegelbild des andern und damit zu zwei Versionen ein und derselben Sache.

Gilbert & Georges erste Auftritte in der Öffentlichkeit erfolgten als lebende Skulpturen in metallischer, roboterhafter, identischer Aufmachung. Natürlich verkörperte das Standbild seit jeher, seit der Antike, die Dichotomie von Wesen und Erscheinung. Mit zwei multipliziert, steigerten Gilbert & George diese fundamentale Zweiteilung ins Unendliche. Zu Beginn marschierten sie als lebende Skulpturen an Popkonzerten und anderen Jugendveranstaltungen auf. Diese «Selbst»-Ausstellung war nicht bloss Illustration ihres Andersseins-in-der-Gleichheit, sondern zielte geradewegs ins Zentrum ihres Unternehmens. Denn von Anfang an verkündeten sie, dass sie sich als Spektakel verstanden – ein Spektakel innerhalb der spektakulären Popkultur der 60er Jahre. In ihren leibhaftigen Auftritten als Bronzestatuen erschienen sie nicht nur als Abguss in einer Skulpturen-Serie, sondern ebenso als ein aus der Massenkultur geformtes multiples Objekt.

1969 kam dann der Marathonlauf als lebende Skulptur in UNDERNEATH THE ARCHES *(Unter den Bögen), und Gilbert & George gingen damit wie mit einer Varieténummer in Museen und Kunstgalerien («avant-garde commercial galleries» war damals der englische Ausdruck) auf Welttournee.* UNDERNEATH THE ARCHES *war eine Verdoppelungsserie, ein Multiplikationsakt: das Kunstwerk zweier Männer, die zu Hardys und Hudsons Interpretation eines alten Volkslieds von Flanagan und Allen mimen.*

Im klassischen Theater stellt der Mime oder Possenspieler exakt die Figur eines Doubles dar. Im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit imitiert der Mime – wie man es vor allem bei Transvestitenshows beobachten kann – gewöhnlich Gesten und Kleidung und somit das «Image» berühmter Stars wie etwa Shirley Bassey oder Diana Ross. Gilbert & George jedoch, begleitet von Kassettenmusik, vollführten Mundbewegungen zu Liedstrophen, die von der anonymsten Klasse der Menschheit handelten, von den zahllosen Individuen, die gerade wegen ihres gesellschaftlichen Identitätsverlustes am sichtbarsten sind, nämlich die Obdachlosen, die Clochards, die unter den Bögen, «underneath the arches», schlafen.

In der Figur des Tramps haben Gilbert & George ihr Medium gefunden. Sie formten sich ein Leben, wie Jedermann aller Identität entblösst, aus den zwei Aussenseiterrollen des Clochard und des Dandy. Wesen und Erscheinung wurden eins. Gleichzeitig Subjekt und Objekt ihrer Kunst, fusionierten sie ihre beiden Persönlichkeiten, porträtierten sich gegenseitig in einem Akt der Persönlichkeitsübertragung und gingen gleichsam ohne eine Miene zu verziehen dem Kunstgeschäft im Stil eines völlig ausdruckslosen Expressionismus nach. Indem sie eine Ästhetik der Langeweile, die unterschwellig in der Welt des Schauspiels vorhanden ist, propagierten, verkündeten Gilbert & George, dass ihr Leben Kunst ist. Damit gingen sie einen weiteren wichtigen Schritt in Richtung Tramp, denn sie unternahmen nichts Besonderes, wenngleich ihre spezifische Unbeschäftigtheit zum ausschliesslichen Beruf wurde.

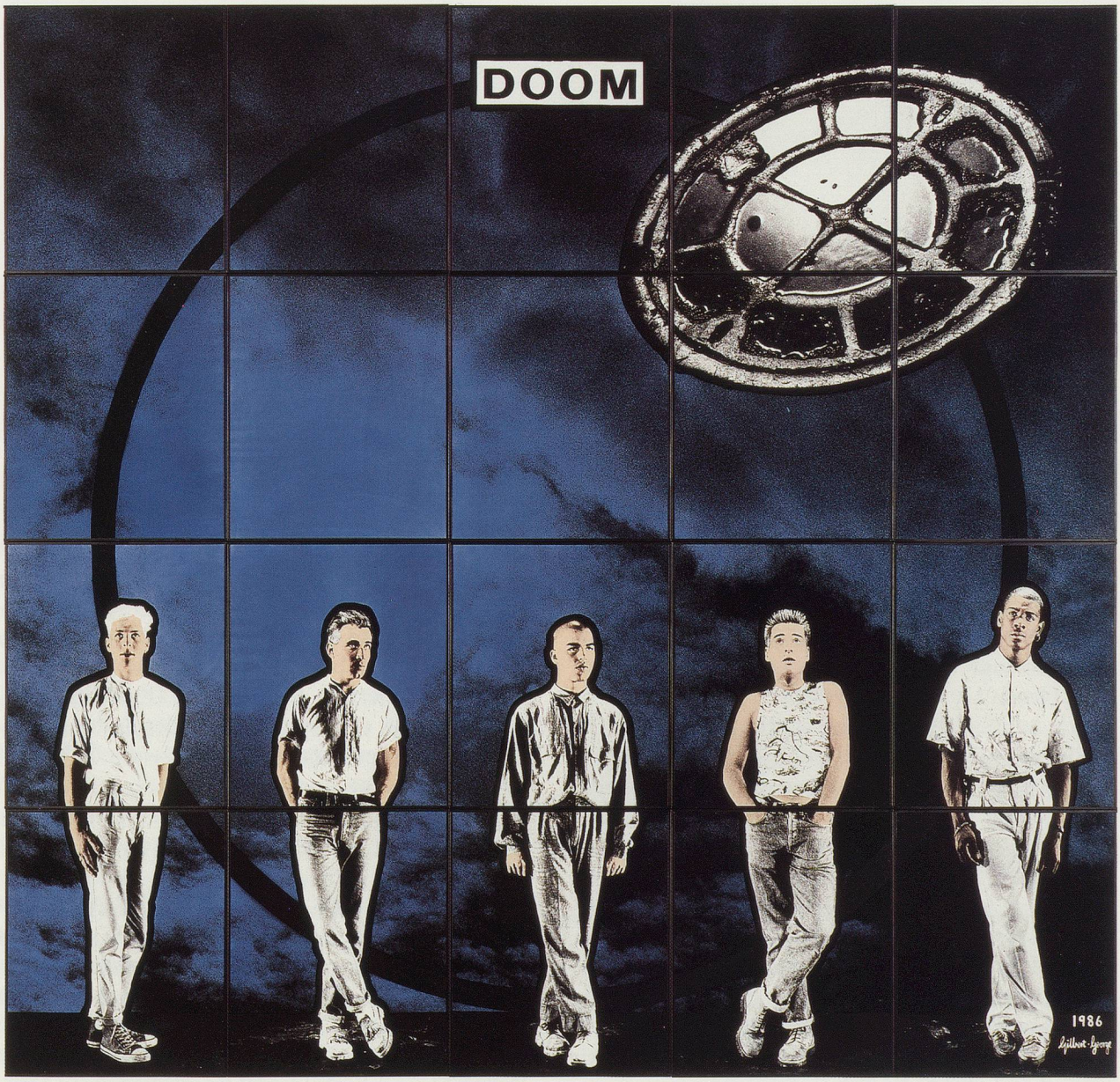
Ihre Interview-Aussagen bestärken diesen Mythos. «Nach Verlassen des College waren wir ohne einen Penny, wir hatten kein Atelier», sagte George einmal im «A.E.I.U.O.»-Magazin. «So waren wir einfach da. Das war vor allem physisch. Einfach diese zwei physischen Präsenzen . . . Doch das änderte sich mit der Zeit.» «Mehr und mehr wurden wir zwei Objekte», fügte Gilbert hinzu. «Es gibt keine Trennung zwischen uns und unserem Schaffen», fasste George zusammen. «Wir und unser Werk gehören vollständig zusammen – nicht einmal wir kennen den Unterschied.»

Mitte der 70er Jahre entstanden Gilbert & Georges schwermütigste, berührendste Arbeiten. Ihre schwarzweissen Foto-Pieces wie BLOODY LIFE, DUSTY CORNERS (1975) und DEAD BOARDS (1976) stellten ein imaginäres Dokudrama voll abstrakter Melancholie dar. Doch die darauf folgenden Foto-Arbeiten signalisierten einen Wandel. Gilbert & George projizierten nicht länger das Bild von bemitleidenswerten jungen Künstlern. Der Tramp feierte seine Wiederauferstehung im Gewand des Mönchs. Denn genau besehen ist ihr asketisches Zusammenleben in einer scheinbar frauenlosen Welt, ihre Kleidung und ihre pseudo-spirituelle Hingabe zur Kunst-als-Leben nichts anderes als eine Parodie der religiösen Berufung.

Wie Missionare trugen Gilbert & George ihre neue Moralität hinaus, und ihre Porträts von jungen Männern (viele von ihnen arbeitslos) und gesellschaftlichen Aussenseitern wie Alte, Geisteskranke und Schwule (queers) waren voll von Stellvertreter-Parts für die Figur des Tramp. In gewisser Weise verlor plötzlich das gesamte Leben von Gilbert & George als Verdoppelung der Kunst und ihrer selbst an Bedeutung, und eine Botschaft wurde notwendig. Ihr Selbst-Bildnis (immer noch in konventionellen Anzügen) nahm zusehends manipulativen Charakter an, und ihre Photo-Bilder erinnerten in ihrer Didaktik an gewisse Glasmalereien, die einmal die verbreitetste Form von Kunstgewerbe gewesen waren. Ebenso erhielten die Titel ihrer Kunstwerke und Posen ihrer Figuren einen religiösen Anstrich.

Als Gilbert & George in Erscheinung traten und die Kunst nahtlos in ihr Leben integrierten, schien sich unsere Vorstellung von Kunst aufzulösen, und an ihre Stelle trat eine Ästhetisierung des Lebens. Die Ironie will es, dass ihre eigenen Kunst-«Ereignisse» das Ende der Kunst als Ereignis ankündigten. Geradezu mönchisch wuchsen Gilbert & George über die Selbst-Darstellung hinaus und entledigten sich so mancher Wesenszüge, die einen Menschen vom anderen unterscheiden. Und nun senden sie den Massen, auf der anderen Seite der Konformität stehend, ihre Signale.

(Übersetzung: Corinne Schelbert)



GILBERT & GEORGE, DOOM / SCHICKSAL, 1986,
95 x 99½" / 242 x 253 cm.

PRECEDING PAGE: / VORANGEHENDE SEITE:
GILBERT & GEORGE, SPORE / KEIMKORN, 1986, *95 x 199" / 242 x 505 cm.*