

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Rubrik: Collaboration Louise Bourgeois, Robert Gober

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 10.02.2026

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

Collaboration

Louise Bourgeois





Robert Gober

DIE MACHT DER INTIMITÄT

JOSEF HELFENSTEIN

Trotz der gerade von Künstlern immer wieder vorgebrachten Abgrenzungsversuche, trotz unübersehbarer grundsätzlicher Unterschiede zwischen dem Werk von Louise Bourgeois und Robert Gober lassen sich in verschiedener Hinsicht Analogien ausmachen, die aufschlussreich für beide künstlerischen Haltungen sind.

Eine solche Verwandtschaft grundlegender Art ist die Betonung der «psychodynamischen Dimension» (Kuspit) im Werk beider Künstler. Louise Bourgeois reflektiert mit ihrer Kunst elementare Schichten menschlicher Lebenserfahrungen: Abwehr und Schutz, Verletzlichkeit und (sexuelle) Aggression, Trauer und Isolation. Der Gestaltlosigkeit, aber elementaren Wirklichkeit dieser Gefühle entspricht in gewisser Weise die «Plastik im Urzustand» von Louise Bourgeois.

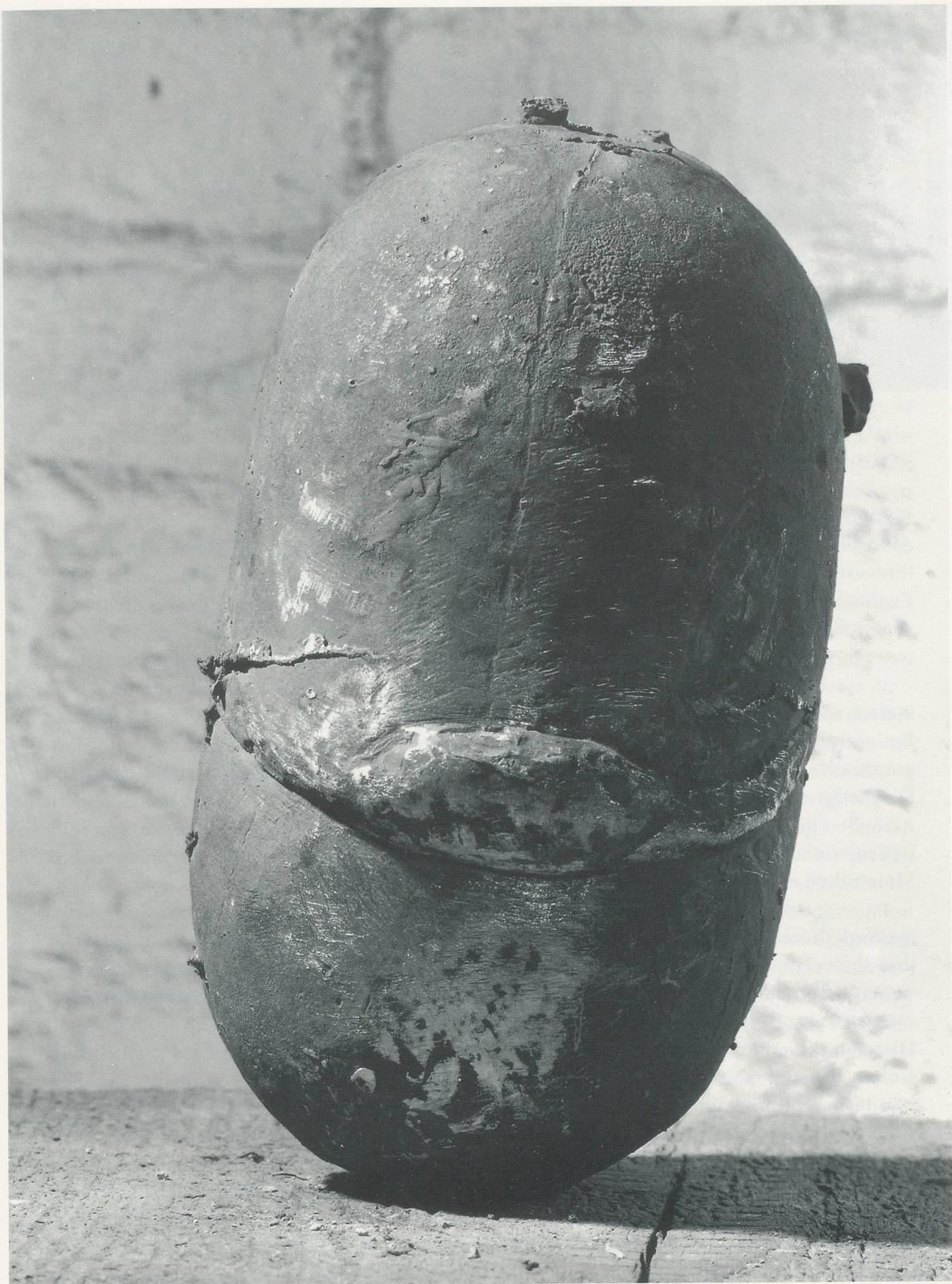
Lucy Lippard hat die starke emotionale Qualität im Schaffen dieser Künstlerin mit der Aura primitiver Artefakte und Kultgegenstände verglichen. Louise Bourgeois lädt die Skulptur mit verborgenen revolutionären Energien auf, mit den «emotionalen» Energien des Materials. Das Werk MOLOTOV COCKTAIL ist in diesem Sinne exemplarisch. Explosiv ist dieses kaum mehr als handgrosse, wegen seines Umfangs üblicherweise in einer Vitrine gezeigte Objekt aus Bronze vor allem aufgrund der Kräfte der *Stimmung*, die zur Entladung drängen. Der Titel MOLOTOV COCKTAIL – eine Bezeichnung, die mit der Verbindung von Aggression (*Molot*=Hammer) und unterkühltem Humor für Bourgeois' Kunst wie geschaffen scheint – erinnert an einen politischen Mythos: jene berühmte, mit Benzin und Phosphor gefüllte Flasche, die erstmals im 2. Weltkrieg von sowjetischen Soldaten gegen Hitlers Panzer eingesetzt und dann 1968, dem Entstehungsjahr von Bourgeois' Objekt, im Zuge der internationalen Studentenunruhen und des «Prager Frühlings» erneut berüchtigt wurde. Nicht zuletzt infolge des – mit seiner Vorgeschichte verbundenen – Assoziationshorizontes stellt MOLOTOV COCKTAIL von Louise Bourgeois die Plastik als ästhetischen Kultgegenstand in Frage. Das Werk ist eine heftige Verbindung zwischen Animismus und Revolution, zwischen urplastischen Konnotationen und einer Ikonographie des 20. Jahrhunderts. Historisch gesehen hatte die «Plastik im Urzustand», die Plastik als magischer Kultgegenstand, die Funktion, das Überleben zu sichern. Daran erinnert MOLOTOV COCKTAIL. Die Form von Bourgeois' Objekt gleicht einem geplatzten Organ. Damit evoziert das Werk zweierlei: einerseits die Tatsache, dass die Skulptur in diesem Jahrhundert mit dem historisch gewachsenen ästhetischen Ideal endgültig gebrochen hat, anderseits die veränderten Wahrnehmungsbedingungen, indem MOLOTOV COCKTAIL die hermetische Aura der Skulptur als Objekt verabsolutierender Kontemplation aufbricht.

Die emotionale Kraft der Objekte und Skulpturen von Louise Bourgeois beruht auch darin, dass sie antiästhetisch, oder zumindest unästhetisch sind. Das Krude, Elementar-

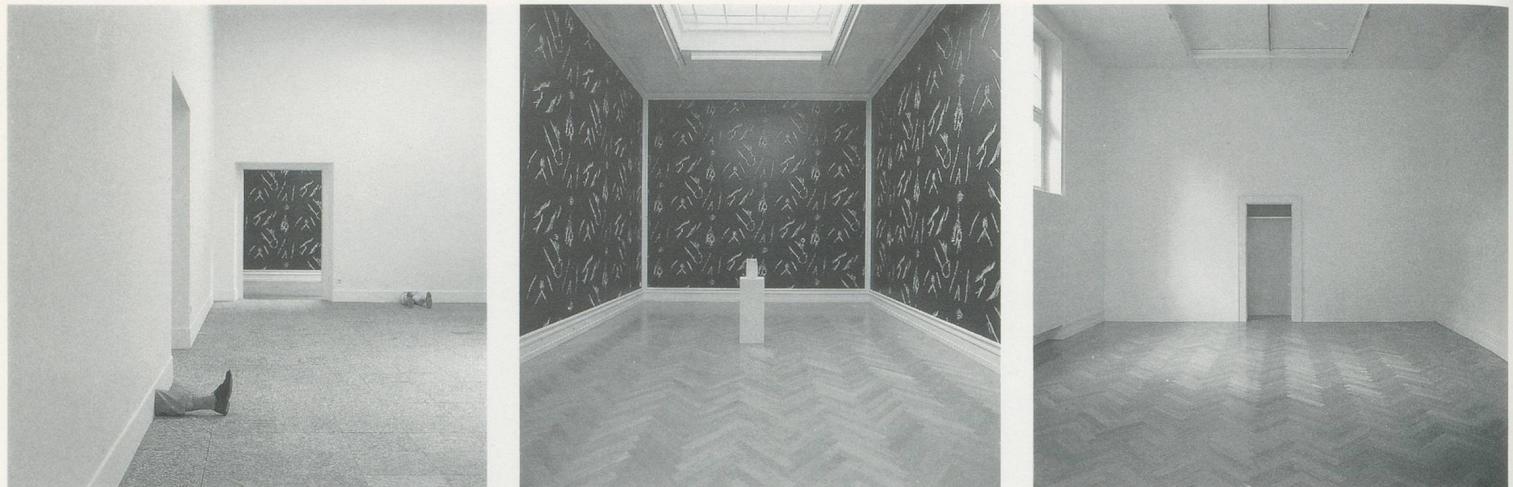
JOSEF HELFENSTEIN ist Konservator der Graphischen Sammlung und der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern.

Vorangehende Seiten/Preceding pages:
LOUISE BOURGEOIS, LAIR, 1962, plaster, 20" high/Gips, 50,8 cm hoch. ROBERT GOBER, DRAIN, 1989, cast pewter, 4 3/8" φ x 8 3/4" ABFLUSS, 1989, Zinnguss, 11 cm φ 8 cm.

Louise Bourgeois / Robert Gober



LOUISE BOURGEOIS, MOLOTOV COCKTAIL, 1968, bronze, 4 1/8 x 7 7/8 x 5 1/2 "/10,5 x 20 x 14 cm. (PHOTO: PETER MOORE)



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

Amorphe, die Roheit des Materials sind Ausdruck von Wildheit. Die Objekte wirken trotz ihrer archetypischen Titel wie namenlos. Es sind Gegenstände, die «bluten» (Merleau-Ponty). Zugleich deutet die emotionale Intensität von Bourgeois' Skulpturen an, dass sie nicht nach aussen verweisen. Louise Bourgeois' Skulpturen verweisen primär auf sich selbst, sie demonstrieren ihre eigene Existenz.

Auf den autobiographischen Aspekt im Werk von Louise Bourgeois wurde immer wieder hingewiesen. Gerade die wichtigsten Merkmale dieses Werkes – formale Reduktion, emotionale Aufladung, Wiederholung – weisen aber darauf hin, dass das Autobiographische zumindest für den Betrachter (im Unterschied zur Künstlerin) nebensächlich ist. Dies zeigt sich auch daran, dass es keine chronologisch stringente Stilentwicklung gibt. Anstelle einer solchen, in diesem Jahrhundert ohnehin obsolet gewordenen Entwicklung finden wir Variation und Wiederholung, Ausweichen in andere, zum Teil entgegengesetzte Materialien sowie eine obsessive Kontinuität der Bildlichkeit.

Die Reduktion, zugleich Steigerung, ist ein durchgehendes formales Merkmal im Werk dieser Künstlerin. Dies gilt auch für ihre sprachliche Ausdrucksweise, vor allem für ihre Texte. Diese sind von einer gähnenden, unterkühlten Schnörkellosigkeit und einer grausamen Direktheit, die an Kafka erinnert (vgl. die kurzen Erzählungen aus *He disappeared into complete silence*).

Diese starke emotionale Qualität finden wir, in anderer Form, auch im Werk von Robert Gober. Themen wie Verwundbarkeit, Geschlechtlichkeit, entblößte Körperlichkeit, Gegenstände, die Intimität und Privatheit in besonders ambivalenter Weise zum Ausdruck bringen, spielen auch in seinem Werk eine wichtige Rolle. Gobers Arbeiten vermitteln, stärker als Bourgeois', den Anschein einer anthropologisch interessierten Kunst. Während Gobers Ausgüsse und Waschbecken (sinks) sowie seine Urinbecken (urinals) Orte vergegenwärtigen oder vielmehr heraufbeschwören, in denen der Mensch sich entblösst, Orte physischer Entblössung, sind Bourgeois' Skulpturen eher Orte drastischer innerer Entblössung. Dass Gober dabei die als «defizitär» geltenden Funktionen des Körpers, jene des Ausscheidens und des

Auswurfs, thematisiert, ist wohl kaum Zufall. Kürzlich entstandene Arbeiten von Louise Bourgeois wie LE DÉFI oder andere sich im Entstehen befindende Installationen zeigen, dass die Berührungspunkte zwischen den Werken beider Künstler, gerade was die Ikonographie betrifft keineswegs zufällig sind.

Auch bei Gober steht Autobiographisches im Hintergrund, auch hier geht es um mehr: um Zwanghaftes und Rituelles, um Grunderfahrungen. Gober stellt in der Tradition des ready-made – auf die er sich bezieht, nicht ohne sich davon wiederum abzugrenzen – Gegenstände der häuslichen Einrichtung her, indem er sie kopiert (Bett, Laufstall, Gitterbett, Hundekorb etc.). Die Gegenstände wirken wie erstarrte, nach aussen gestülpte Phantasien oder Alpträume. Es sind mit der kalten Einsamkeit des modernen Individiums vollgesogene Fetische. Gobers häusliche Objekte signalisieren das Erwachen aus dem kollektiven Alpträum der bürgerlichen Lebenskultur.

Das Brautkleid (WEDDING GOWN), solitär im Raum ausgestellt und in der Verdinglichung damit auf die Spitze getrieben, ist eine solche Reliquie der Sozialisation, die Melancholie und physische Beklemmung auslöst. Gobers manuell hergestellte Gegenstände haben eine Aura der Fremdartigkeit, die wiederum ihre Assoziationskraft steigert. Darin liegt, durchaus vergleichbar mit Bourgeois' emotionaler Aufladung der Objekte, der erhöhte Realitätsgehalt dieser Werke. Eine seiner neuesten, in der Kunsthalle in Bern gezeigten Arbeiten, UNTITLED LEG (1989/1990), der Abguss von Gobers rechtem Unterschenkel und Fuss samt Kleidungsstücken, zeigt, dass Gober daran ist, die simulative Über-Präsenz seiner Gegenstände noch zu verstärken.

Das Prinzip der Wiederholung gehört zu den Gemeinsamkeiten der Kunst von Bourgeois und Gober, die über das Formale hinausgehen. So wie Gober sich während mehrerer Jahre in einer obsessiven Reduktion auf die Fabrikation der SINKS beschränkte, gibt es im Werk von Louise Bourgeois Motive, die sie während Jahren – wie Gober aus «innerer Notwendigkeit» – wiederholte. Auch dieses Prinzip im Werk von Bourgeois hat wiederum mit der emotionalen Vordringlichkeit zu tun: «Wenn wir sehr, sehr zwanghaft sind, steht uns nur die Wiederholung zur Verfügung, und diese bringt die Stichhaltigkeit dessen zum Ausdruck, was wir zu sagen haben. Das ist mir so wichtig, dass mir nichts anderes einfällt als zu wiederholen und zu wiederholen und zu wiederholen.» (L. B.) Dieses Prinzip der Wiederholung kommt in den Zeichnungen von Louise Bourgeois besonders überzeugend zum Ausdruck – in den obsessiven Form-Wucherungen und im Tapisserie-ähnlichen Parallelismus schraffierter Linien. Das Merkmal der Wiederholung, der Variation, gipfelt nicht zuletzt im insistierenden Experimentieren mit Materialien; es gibt Formen, die Bourgeois nacheinander in Gips, mit Latex-Haut, in Gummi, Bronze, Marmor oder Alabaster ausgeführt hat. Das langsame, additive Arbeiten, der Rückzug auf die handwerkliche Ausführung, wurde im Fall von Louise Bourgeois als «Exorzismus» bezeichnet – besonders typisch etwa bei PARTIAL RECALL (1979), einem zentralen Werk, das die Ausmasse einer Installation hat. Bei Gobers Arbeiten ist der Aspekt der physischen Ausführung, die Betonung des Handwerklichen geradezu ein strukturelles Merkmal seiner Kunst.

Noch etwas anderes verbindet Bourgeois und Gober, eine Haltung grundsätzlicher Art: Sie beziehen sich mit ihrer Kunst nicht nur auf die Kunstwelt oder die Geschichte der Kunst; im Unterschied zu vielen, vor allem jüngeren Künstlern, die heute vorwiegend rezeptiv, als kalkulierende Sachverwalter der Kunst arbeiten, überschreiten sowohl Bourgeois wie Gober mit ihrer Kunst den desolaten Schutzraum einer Kunst, die sich mit sich selbst kurzschiessen lässt.

Louise Bourgeois / Robert Gober



ROBERT GOBER, INSTALLATION, KUNSTHALLE BERN, 1990,

WEDDING GOWN, 1989; CAT LITTER, 1989; SLIP COVERED ARMCHAIR, 1986/87; HANGING MAN/SLEEPING MAN WALLPAPER, 1989/
BRAUTKLEID, 1989; KATZENSPREU, 1989; FAUTEUIL MITHOUSSE, 1986/87; GEHÄNGTER MANN/SCHLAFENDER MANN-TAPETE, 1989.

(PHOTO: ROLAND AELLIG)

THE POWER OF INTIMACY

JOSEF HELFENSTEIN

Artists are always the first people to seek to differentiate and demarcate their work; and yet, for all the obvious and basic differences between the work of Louise Bourgeois and that of Robert Gober, there are a number of analogies that cast light on the artistic postures of both.

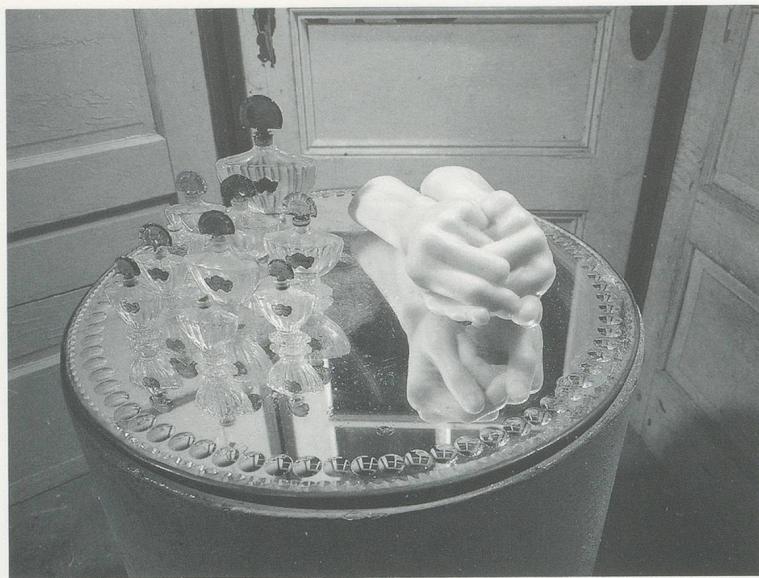
One such fundamental affinity lies in their emphasis on what Donald Kuspit calls the "psychodynamic dimension." In her art, Bourgeois reflects basic levels of human experience: defense and protection, vulnerability, (sexual) aggression, grief and isolation. Her "primal state" sculpture corresponds in a sense to the nonfigural but elemental reality of these feelings.

Lucy Lippard has likened the strong emotional quality in this artist's work to the aura given off by primitive artifacts and cult objects. Bourgeois charges her sculptures with hidden revolutionary energies, the "emotional" energies of the material. MOLOTOV COCKTAIL (1968) is a prime instance of this. This hand-sized bronze object, generally shown in a glass case because of its size, derives its power primarily from the "emotive" force that craves discharge. The title MOLOTOV COCKTAIL – a description that seems made to measure for Bourgeois' work, with its combination of aggression (*Molotov*, from *molot*, hammer) and chilly humor – refers back to a political myth: the celebrated bottle filled with gasoline and phosphorus, first used against Hitler's tanks by Soviet soldiers in World War II, which achieved a new notoriety in 1968, the year in which Bourgeois' object was made, through the international wave of student unrest and the "Prague Spring."

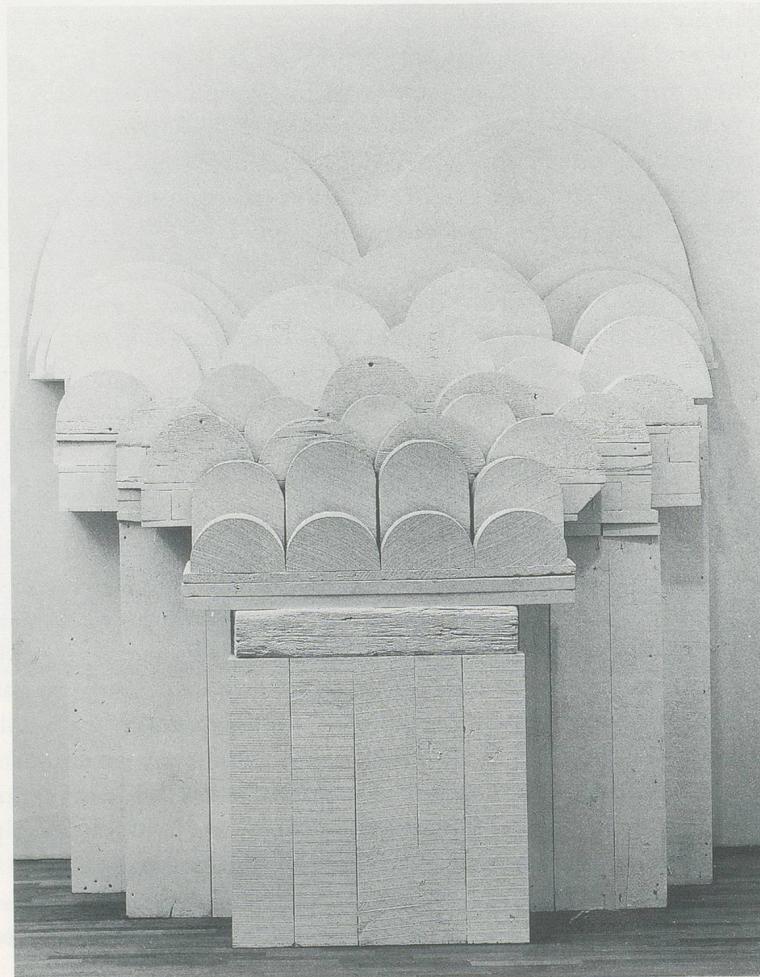
Not least because of the associative level on which it connects with its own pre-history, Louise Bourgeois' MOLOTOV COCKTAIL calls in question the whole idea of the sculpture as an aesthetic cult object. It forcefully marks a link between animism and revolution, between echoes of the primeval origins of sculpture and a twentieth century iconography. In its "primal state" – as a magical cult object – the historical function of sculpture was as a means to ensure its maker's survival. MOLOTOV COCKTAIL recalls this. In shape, Bour-

JOSEF HELFENSTEIN is curator of works on paper and the Paul Klee Foundation at the Kunstmuseum in Bern.

Louise Bourgeois / Robert Gober



LOUISE BOURGEOIS, *CELL/CELLULE*, mixed media, 1991.



LOUISE BOURGEOIS, *PARTIAL RECALL*, 1979,
painted wood, 9' x 7'6" x 1'6" / Holz bemalt, 275 x 229 x 46 cm. (PHOTO: PETER MOORE)

geois' object looks like a ruptured organ; and this has twofold associations: with the fact that, in our century, sculpture has finally broken with its historical aesthetic ideal; and with the altered conditions of perception in which MOLOTOV COCKTAIL blows apart the hermetic aura of sculpture as an object of contemplation tending toward the absolute.

Some of the emotional power of Bourgeois' objects and sculptures resides in the fact that they are antiaesthetic, or at least unaesthetic. The crude, elemental, amorphous quality, and the coarseness of the material, express savagery. These objects have archetypal titles, but they seem to be nameless. These are things that "bleed" (Maurice Merleau-Ponty). The sheer emotional intensity of Bourgeois' sculptures suggests that they are not references to anything external. These sculptures are primarily self-referential: they are demonstrations of their own existence.

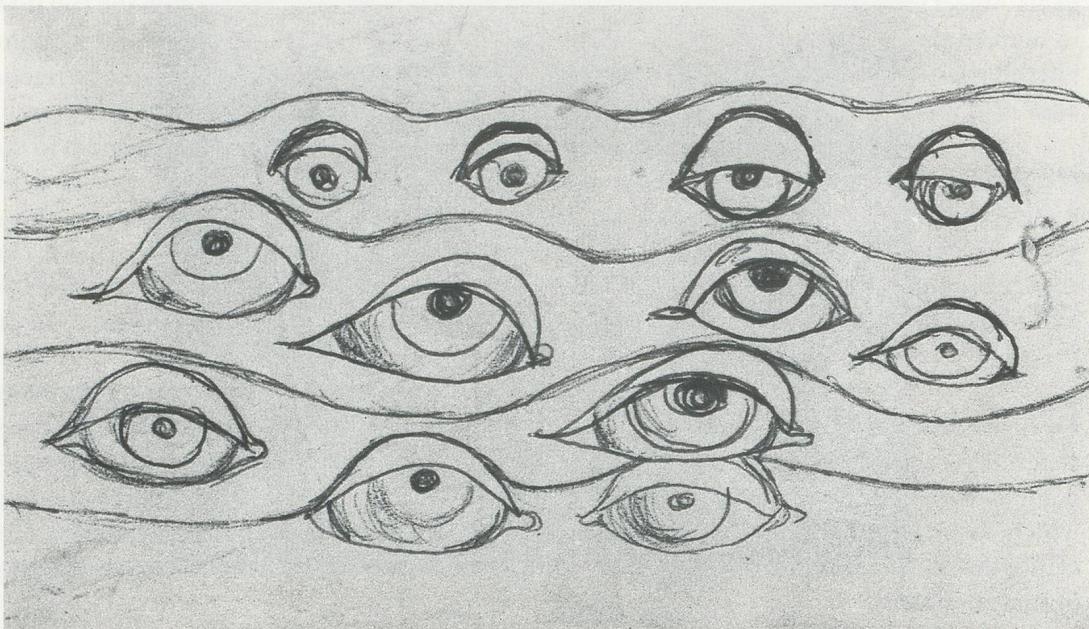
The autobiographical element in Bourgeois' work has often been pointed out. However, the salient features of the work itself – formal reductionism, emotional charge, repetition – are a sign that for the viewer at least, if not for the artist herself, the autobiography is incidental. This is also evident from the absence of any clear, linear stylistic evolution, which would be an anachronism in this century in any case. Instead, we find variation and repetition; excursions into different, even antithetical materials; and an obsessive continuity of image-content.

Reductionism, in itself a form of intensification, is a formal constant in this artist's work. The same applies to her use of words, and to her writings in particular. The texts she writes have a cavernous, chilling plainness, a cruel directness, that recalls Kafka (see, for instance, the short stories from *He Disappeared into Complete Silence*).

We find the same powerful emotive charge, in another form, in the work of Robert Gober. Themes such as vulnerability, sexuality, bodily exposure, objects that express intimacy and privacy in a particularly ambivalent way, play an important part in the work of both artists. Gober's works convey, more strongly than Bourgeois', the sense of an art with an anthropological bent. Gober's sinks and basins and urinals present, or rather evoke, places where the human being bares himself, places of physical denudation; Bourgeois' sculptures are the locations of a drastic denuding of the inner self. It is no accident that Gober takes as his themes those bodily functions that fall on the "debit" side of the balance: excretion and outflow. Recent works by Bourgeois, such as LE DÉFI or other installation works currently in progress, show that the points of contact between the two artists' works, specifically in terms of iconography, are by no means coincidental.

In Gober's work, too, there is an autobiographical background. But here, too, there is more to it than that: something compulsive and ritualistic, a basic experience. In the tradition of the ready-made – to which he refers, while simultaneously distancing himself from it – Gober presents items of household equipment (bed, playpen, crib, dog basket) in the form of copies. The objects look like petrified, forcibly externalized fantasies or nightmares. They are fetishes, steeped in the chill isolation of the modern individual.

Gober's household objects are about waking up from the collective nightmare of the bourgeois way of life. One of these reliquaries of the socialization process is the WEDDING GOWN (1989), which appears isolated in space, thus carrying reification to an extreme, and evokes an oppressive sense of melancholy and physical unease. Gober's handmade objects have an aura of strangeness that further intensifies their associative power. Hence the intensified sense of reality that issues from these works in a way entirely comparable with the emotional charge that Bourgeois injects into her objects. One of the most recent works in



LOUISE BOURGEOIS, EYES, 1974, ballpoint pen on paper, 3 x 5 "/AUGEN, 1974, Kugelschreiber auf Papier, 7,6 x 12,7cm.

Gober's Bern Kunsthalle exhibition, UNTITLED LEG (1989–90), a cast of the artist's own fully clothed and shod right lower leg and foot, shows that he is on the point of still further intensifying his objects' simulative, hyperreal presence.

Another feature common to the works of Bourgeois and Gober transcends all formal concerns: the principle of repetition. Just as Gober devoted himself for years on end to the obsessive production of SINKS, Bourgeois too has repeated certain motifs, year in, year out. For her, as for Gober, this is a matter of "inner necessity." The repetitive principle has to do with the emotional urgency of Bourgeois' work. She has said, "If we are very compulsive, all we have at our disposal is to repeat; and that expresses the validity of what we have to say. This is so important to me that all I can find is to repeat and repeat and repeat".

Bourgeois makes particularly convincing use of repetition in her drawings, with their obsessively proliferating forms and their tapestry-like parallel hatching. Repetition, conjoined with variation, is at its most intense in her constant experimentation with materials: there are some forms that she has repeated in plaster with a latex skin, in rubber, in bronze, and in marble or alabaster. Bourgeois' slow, additive way of working, her reversion to manual craft techniques, has been described as an "exorcism" – as exemplified, most centrally and typically, by PARTIAL RECALL (1979), a work on the scale of an installation. Gober, for his part, makes the aspect of physical execution, the emphasis on craftsmanship, into a positive structural characteristic of his work.

One other thing links Bourgeois and Gober, and this is a basic attitude: their art does not refer solely to the art world or to the history of art. Unlike those numerous artists – mostly of the younger generation – who mainly operate as the receivers, the accountants, the executors of art, both Bourgeois and Gober are able to step beyond the desolate bunker of an art that shorts its own circuit.

(Translation: David Britt)

CHRISTIANE MEYER-THOSS

«Ich bin eine Frau ohne Geheimnisse»

LOUISE BOURGEOIS' STATEMENTS

BEI DEN FOLGENDEN TEXTEN UND BEMERKUNGEN HANDELT ES SICH UM AUSZÜGE AUS DEM BUCH VON CHRISTIANE MEYER-THOSS: LOUISE BOURGEOIS: KONSTRUKTIONEN FÜR DEN FREIEN FALL (ENGL.: LOUISE BOURGEOIS: DESIGNING FOR THE FREE FALL), DAS IM HERBST 1991 IM AMMANN-VERLAG, ZÜRICH, IN ENGLISCHER/DEUTSCHER SPRACHE ERSCHEINEN WIRD.

Mein erster Eindruck im Studio von Louise Bourgeois: der fast hermetische, innere Zusammenhang des Werkes insgesamt. Die Versuchung war gross, die Skulpturen alle auf einmal, als geschlossene Inszenierung zu betrachten. Die eher bildhafte, vielleicht literarische Anschauungsweise birgt die Gefahr, die Einzelwerke aus den Augen zu verlieren und damit ihre Bedeutung zu vernachlässigen. Hier begannen unsere Gespräche und Auseinandersetzungen, und sie dauern an.

Louise Bourgeois hat nämlich ein äusserst lebhaftes, ja handwerkliches Verhältnis zur Sprache. Sie empfindet Sprache selbst als

manchmal störend eigenwillig und nur schwer unter Kontrolle zu halten. Die durch Interpretation geschaffene Begrifflichkeit bedroht, beschneidet das Eigenleben ihrer Skulpturen, so fühlt es Louise Bourgeois: auch die Worte wollen körperlich ertragen sein.

In der Auseinandersetzung mit dem interpretierenden Gegenüber offenbart sich für die Künstlerin selbst immer wieder der hohe Preis, den sie zahlt, für die Offenheit und Beweglichkeit ihrer Arbeit, die einzigartig dasteht in der Kunstgeschichte. Die Nähe zum Werk könnte nicht vollständiger und wohl kaum komplexer sein als bei Louise Bourgeois. Der interpretierende Blick, der ja begreifende Nähe aus der

Distanz herstellen sollte, droht stets zu einem konkurrierenden, festlegenden Unternehmen zu geraten. Louise Bourgeois wittert diese Gefahr. Nicht zuletzt auch deshalb, weil in ihrer Bildhauerei vor allem emotionale Pro-

zesse und Zustände nachvollzogen und verarbeitet werden; die Erfahrung des Schöpfungsaktes sich noch ungleich heftiger, vielleicht auch «natürlicher» ausnimmt als in der Malerei, beim Zeichnen oder beim Schreiben».

1. *Exorzismus ist gesund. Ausbrennen, verbrennen, um zu heilen. Es ist, als würde man Bäume beschneiden. Das ist meine Kunst. Darauf verstehe ich mich.*

3. *Statt meinen Schmerz an andere weiterzugeben, habe ich mir selbst die Schuld aufgebürdet. Man fängt an, sich selbst aufzuzechren, und das tat ich auch. Ich nahm den Schmerz auf mich, indem ich ihn leugnete, indem ich den Wunsch verleugnete, geliebt zu werden. Das ist der Ursprung der Grausamkeit. Ein Mensch, der sich selbst seine Niederlagen bereitet oder damit anfängt, die eigenen Hände und Füsse aufzuzechren, um die Qual auf sich zu nehmen, nun ja, das ist grausam. Letztendlich geht die Grausamkeit gegen sich selbst in Grausamkeit gegen andere über.*

6. *Wenn ich in einer positiven Stimmung bin, liegt mir daran, Dinge zusammenzufügen. Schlecht gelaunt, zerschneide ich Sachen.*

7. *Wenn du die Kontrolle hast, ist dies ein Beweis, dass du existierst.*

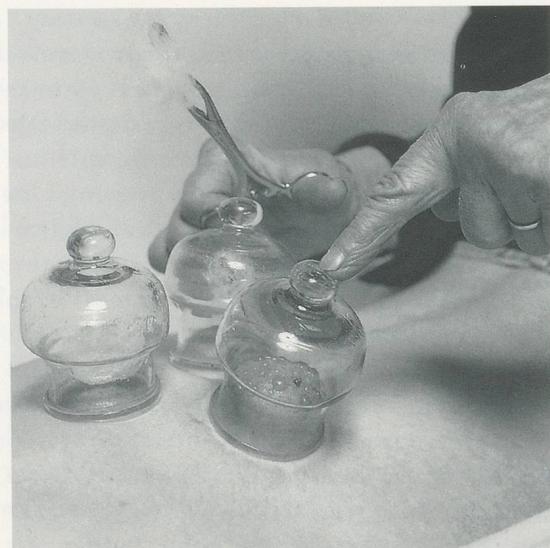
8. *Angst ist ein passiver Zustand. Das Ziel ist, aktiv zu sein und die Dinge unter Kontrolle zu bringen. Die Bewegung geht vom Passiven zum Aktiven. Wenn die Vergangenheit nicht in der Gegenwart negiert wird, lebst du nicht. Du durchlebst die Emotionen wie ein Zombie, und das Leben geht an dir vorüber.*

2. *Das Thema des Schmerzes ist mein eigentliches business, die Sache, in die ich involviert bin. Der Frustration und dem Leiden Bedeutung und Gestalt zu geben. Was meinem Körper zustösst, muss einen formalen Aspekt bekommen. So könnte man also sagen, dass Schmerz die Befreiung vom Formalismus ist.*

4. *Alle symbolischen Akte sind etwas Lustvolles. Die Leute geben es nur nicht zu.*

5. *Die Wiederholung gibt dem Erlebnis physische Wirklichkeit. Zu wiederholen, es noch einmal zu versuchen, wieder und wieder, bis zur Vollendung.*

LOUISE BOURGEOIS BEIM SCHRÖPFEN/
APPLYING VENTOUSES (*)



(*) Louise Bourgeois musste ihre Mutter, die an einem Emphysem litt, durch Schröpfen behandeln.
Louise Bourgeois treated her mother's emphysema by applying ventouses to her back.

9. Da die Ängste der Vergangenheit mit den Funktionen des Körpers verbunden waren, erscheinen sie auch wieder durch den Körper. Für mich ist die Skulptur der Körper. Mein Körper ist meine Skulptur.

10. Ich habe Angst vor Macht. Sie macht mich nervös. Im wirklichen Leben identifizierte ich mich mit dem Opfer, deshalb habe ich mich der Kunst zugewandt. In meiner Kunst bin ich der Mörder. Ich empfinde die Qual des Mörders, desjenigen, der mit seinem Gewissen leben muss.

Der Prozess beschreibt die Bewegung vom Passiven hin zum Aktiven. Als Künstlerin bin ich ein mächtiger Mensch. Im wirklichen Leben fühle ich mich wie die Maus hinter dem Heizkörper. Es ist der Geist, der die Materie überwindet. Man transzendierte das wirkliche Leben in seiner Kunst.

11. Ich brauche meine Erinnerungen. Sie sind meine Dokumente. Ich wache über sie. Sie sind meine Intimsphäre, und ich hüte sie eifersüchtig. Cézanne sagte einmal: «Ich hüte eifersüchtig meine kleinen Empfindungen.»

In Erinnerungen zu schwelgen und Träumen nachzuhängen ist etwas Negatives. Erinnerungen müssen differenziert betrachtet werden. Die Frage ist: Gehst Du zu ihnen, oder kommen sie zu Dir? Wenn Du zu ihnen gehst, verlierst Du nur Zeit. Nostalgie ist nicht produktiv. Wenn sie aber zu Dir kommen, sind sie eine Quelle der schöpferischen Kraft.

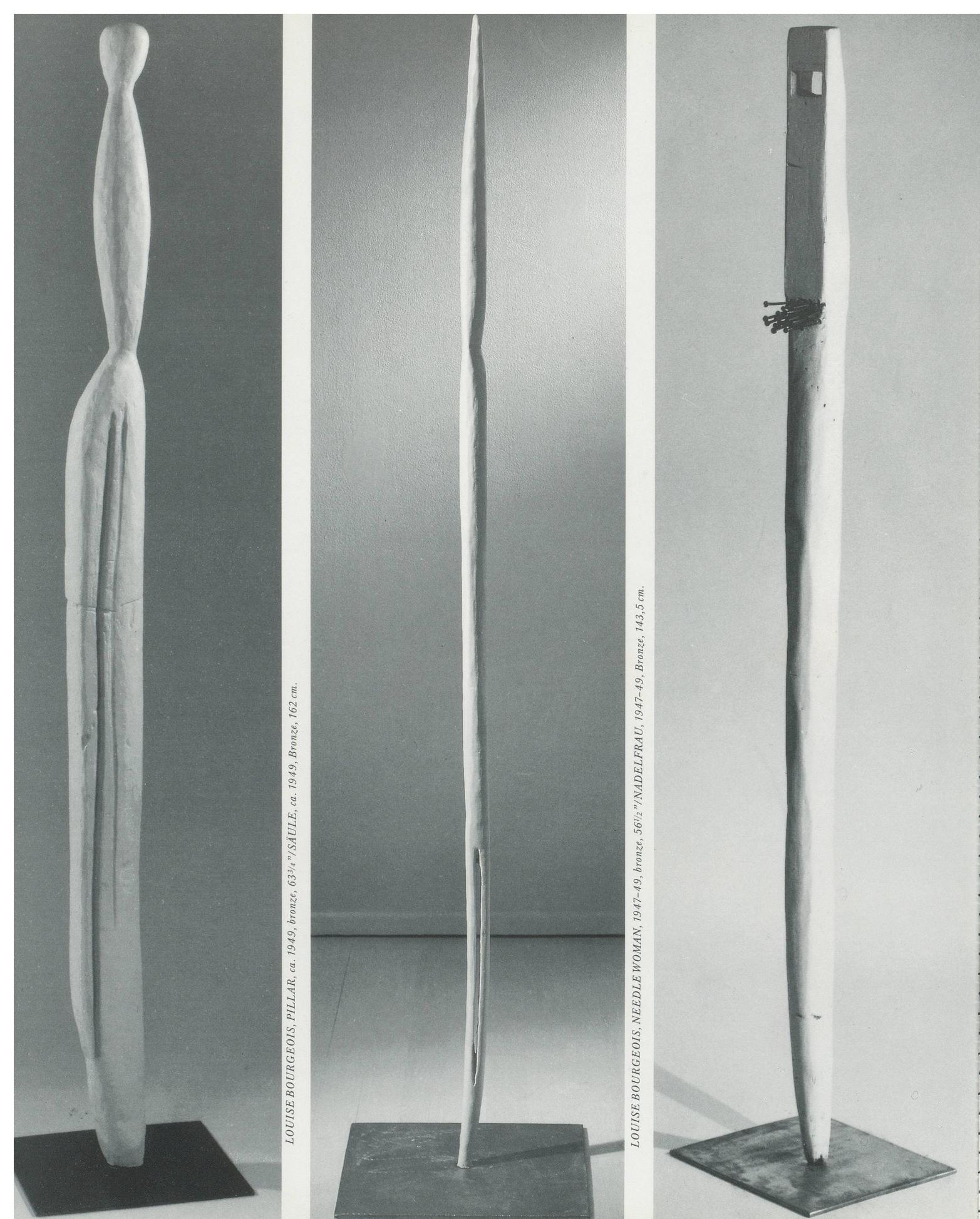
14. Als ich Angst hatte, dass meine Mutter sterben würde – ich war dem Anspruch, ihren Tod abzuwenden, sie nicht dahingehen zu lassen, nicht gewachsen –, tat ich einen Schwur. Ich gelobte mir, dass ich, wenn meine Mutter jenen Morgen überlebte, der Sexualität für immer entsagen würde.



LOUISE BOURGEOIS BEIM RESTAURIEREN
VON TAPISSERIEN/RESTORING TAPESTRY.

12. Als ich ein Kind war, arbeiteten bei uns zu Hause alle Frauen mit Nadeln. Nadeln haben schon immer eine besondere Faszination auf mich ausgeübt: die magische Kraft der Nadel. Die Nähnadel dient dazu, Schäden zu beheben. Sie ist eine Art Forderung nach Vergebung. Sie ist niemals aggressiv, denn sie ist keine Stecknadel.

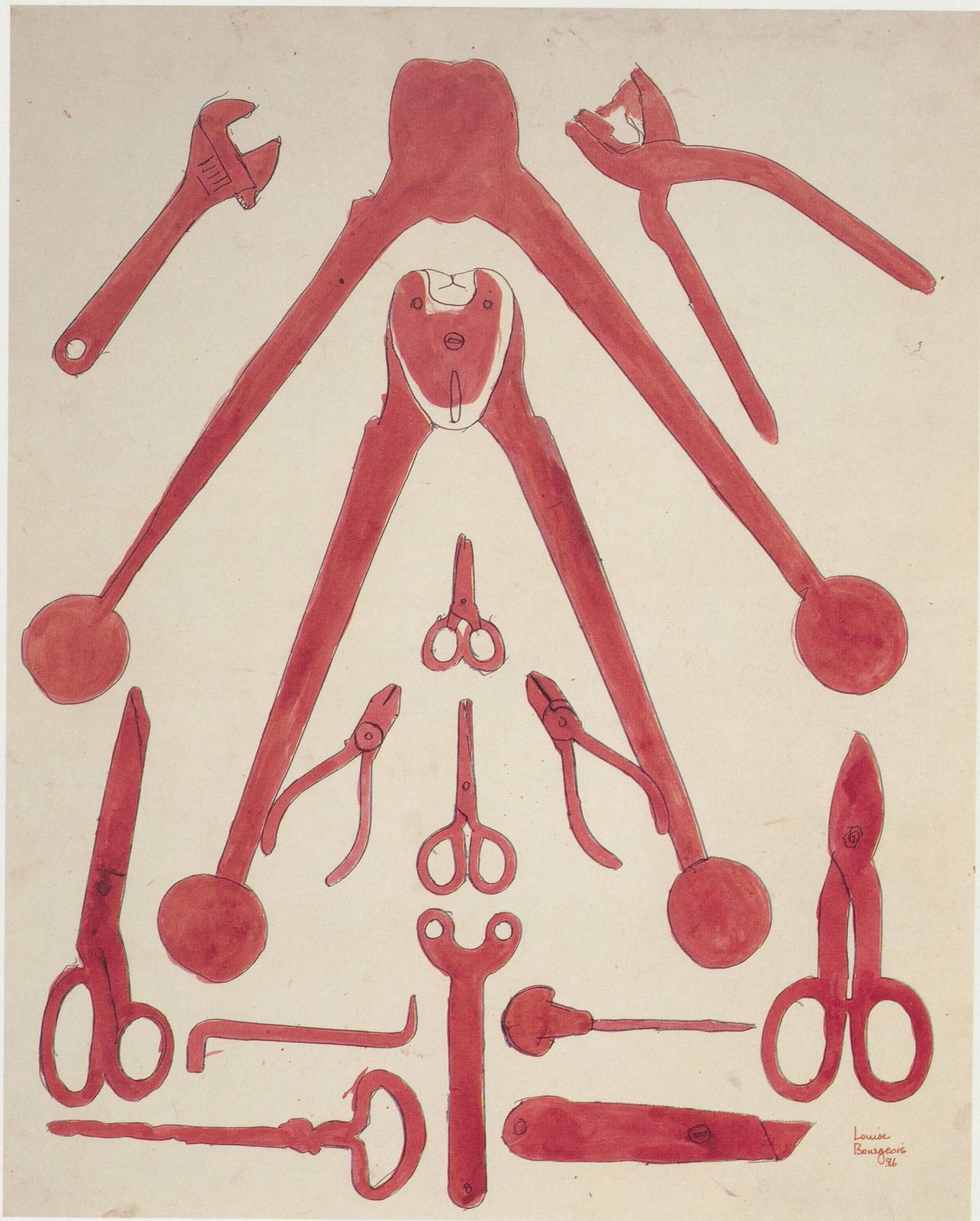
13. Meine Mutter sass jeweils draussen in der Sonne und besserte eine Tapisserie oder eine Petit-point-Stickerei aus. Sie liebte diese Arbeit sehr. Dieser Sinn für Instandsetzung sitzt tief in mir drin. Was immer ich anfasse, mache ich kaputt, denn ich bin gewalttätig. Ich zerstöre meine Freundschaften, meine Liebesbeziehungen, meine Kinder. Im allgemeinen würde man das gar nicht vermuten, aber diese Grausamkeit ist auch in meinem Werk vorhanden. Ich zerstöre Dinge, weil ich Angst habe, und verbringe meine Zeit mit Reparieren. Ich bin eine Sadistin, weil ich Angst habe. Doch Versöhnnungen zwischen den Menschen sind nie wirklich von Dauer.



LOUISE BOURGEOIS, PILLAR, ca. 1949, bronze, 63 $\frac{3}{4}$ " / SÄULE, ca. 1949, Bronze, 162 cm.

LOUISE BOURGEOIS, NEEDLE WOMAN, 1947-49, bronze, 56 $\frac{1}{2}$ " / NADELFRAU, 1947-49, Bronze, 143,5 cm.

Louise Bourgeois



LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 1986,

ink and watercolor on paper, 23 3/4 x 19 1/4 OHNE TITEL, 1986, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 60,3 x 48,3 cm.

Louise
Bourgeois
86

15. Ich plane eine Skulptur auf dieselbe Weise, wie man die Behandlung eines Kranken vorbereitet. Man sollte schon wissen, was man tut. Es braucht eine Strategie, um das gewünschte Ergebnis zu erreichen. Meine Skulpturen sind unfehlbare Gleichungen. Gleichungen müssen überprüft werden. Verringert sich die Spannung, ist der Druck beseitigt, ist der Schmerz verschwunden? Entweder es funktioniert, oder es funktioniert nicht.

18. Kunstgeschichte hilft mir nicht. Sie ist eine notwendige Nichtigkeit. Für den Künstler ist sie nichts Schöpferisches. Mein Mann hat mir eine hohe Dosis Kunstgeschichte verabreicht; es war eine grossartige Entmystifizierung. Als das, was sie ist, kann ich sie schätzen. Nur, ein Künstler braucht sie nicht, ich jedenfalls brauche sie ganz bestimmt nicht. Das Problem der Kunstgeschichte ist Ihres, nicht das meine. Ich füge mich in die Geschichte ein wie die Motte in den Teppich. Mein Werk und ich selbst, wir sind Teil der Geschichte, ob mir das gefällt oder nicht. Ich brauche von der Geschichte nicht emporgehoben zu werden; ich habe Geschichte gemacht, obwohl alles bei mir dagegen sprach. Ich bin nichts als ein weiterer Stein in der Mauer.

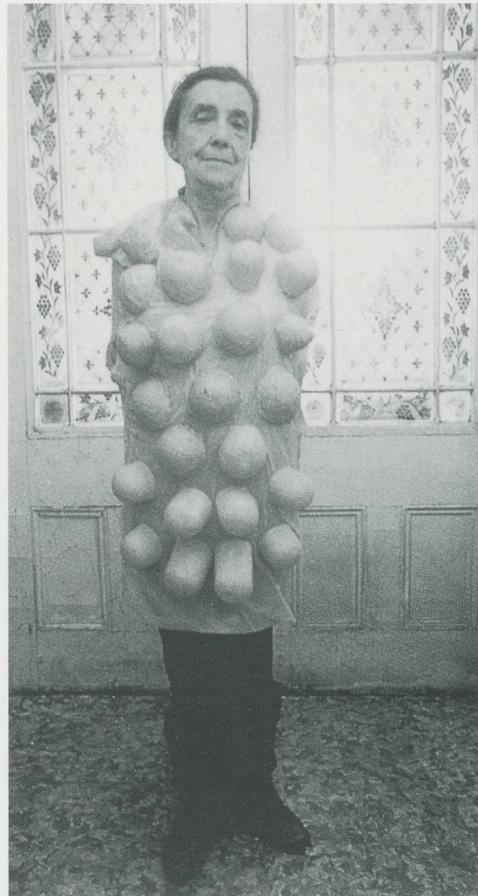
19. Der einsame Künstler wird ein Phänomen der Vergangenheit sein, mit seiner Seele, seinem Gefühl der Allmacht, seinem Stolz, seiner Geduld und seinem Schicksal.

(Übersetzung: Jörg Trobitius und Irene Aeberli [11–16])

16. Der Künstler durchlebt keine Übergangsphasen. Er bleibt ein Kind, das nicht unschuldig ist und seine Fesseln dennoch nicht zerreißen oder abschütteln kann. Es gelingt ihm nicht, sich vom Unbewussten zu befreien. Ein tragisches Schicksal.

17. Das Leben des Künstlers ist die Verneinung von Sex. Kunst röhrt her von der Unfähigkeit zu verführen. Ich bin nicht fähig, jemanden dazu zu bringen, mich zu lieben. Die Gleichung lautet in Wirklichkeit: Sex und Mord, Sex und Tod.

LOUISE BOURGEOIS, 1980, WEARING A COSTUME FROM THE PERFORMANCE /
IN EINEM KOSTÜM AUS DER PERFORMANCE «A BANQUET/A FASHION SHOW OF BODY PARTS».
(PHOTO: DUANE MICHALS)



CHRISTIANE MEYER-THOSS

"I am a Woman with no Secrets"

STATEMENTS BY LOUISE BOURGEOIS

THE FOLLOWING STATEMENTS ARE TAKEN FROM LOUISE BOURGEOIS: DESIGNING FOR THE FREE FALL BY CHRISTIANE MEYER-THOSS. THE BOOK WILL BE PUBLISHED IN FALL OF THIS YEAR BY AMMANN PUBLISHERS, ZURICH, IN GERMAN AND ENGLISH.

My first impression on entering Louise Bourgeois' studio was of an almost hermetically interconnected oeuvre, as if all the sculptures were united in a self-contained scenario. I came to understand that such a metaphorical, literary approach to interpretation risks losing sight of the individual works and their significance. The two of us have grappled with this issue in our talks ever since.

Louise Bourgeois makes extremely lively and even technical use of language. Conversely, she sometimes finds language annoyingly willful and hard to keep under control. Attempts at verbal interpretation can seem to threaten, to curb her sculptures' independence. One senses

that words even represent a physical burden. Confrontation with outside interpretations has made her acutely aware of the high price to be paid for the unprecedented openness and flexibility of an oeuvre. Louise Bourgeois' commitment to her work is unconditional and of awesome complexity. Interpretive study, which tries of course to come closer through understanding, entails the threat of a competing, classifying enterprise. The artist is sensitive to this threat especially since her sculptures act out and process the workings of the emotions, and the act of creating them is perhaps much more intense, and "more natural too, than in painting, drawing, or writing."

1. Exorcism is healthy. Cauterization, to burn in order to heal. It's like pruning the trees. That's my art. I'm good at it.

2. The subject of pain is the business I am in. To give meaning and shape to frustration and suffering. What happens to my body has to be given a formal aspect. So you might say, pain is the ransom of formalism.

3. Instead of taking the pain out on others, I took the blame out on myself. You begin eating yourself, and that is what I did. I took the pain by denying it, by denying the wish to be loved. This is the origin of cruelty. A person who is self-defeating or who starts to eat her own hands and feet in order to take the pain, well that is cruel. Eventually, the cruelty against the self flows into the cruelty towards others.

4. All symbolic acts are pleasurable. People will not admit that.

LOUISE BOURGEOIS IN ITALY 1964.



5. Repetition gives a physical reality to experience. To repeat, to try again, over and over again towards perfection.

6. If I'm in a positive mood, I'm interested in joining. If I'm in a negative mood, I will cut things.

7. If you control, it's proof you exist.

8. Fear is a passive state. The goal is to be active and take control. The move is from the passive to the active. If the past is not negated in the present, you do not live. You go through the emotions like a zombie, and life passes you by.

9. Since the fears of the past were connected with the functions of the body, they reappear through the body. For me, sculpture is the body. My body is my sculpture.

10. I'm afraid of power. It makes me nervous. In real life, I identify with the victim, that is why I went into art. In my art, I am the murderer. I feel for the ordeal of the murderer, the man who has to live with his conscience.

The process is to go from passive to active. As an artist I am a powerful person. In real life, I feel like the mouse behind the radiator. It is mind over matter. You transcend real life in your art.

12. When I was growing up, all the women in my house were using needles. I've always had a fascination with the needle, the magic power of the needle. The needle is used to repair the damage. It's a claim to forgiveness. It is never aggressive, it's not a pin.

14. When I was afraid of my mother dying, a challenge I could not meet, the warding off of her death, not to let her disappear, I made a vow. I swore to myself, if my mother survived that morning I would give up sex.

16. The artist does not go through the rites of passage. He remains a child that is not innocent and yet cannot pass or shake the bonds. He is not able to liberate himself from the unconscious. It's a tragic fate.

18. Art history doesn't help me. It's a necessary nothing. It's not creative when it comes to the artist. I got a big dose of art history from my husband; it was a wonderful demystification.

I could appreciate it for what it is. It's not needed for an artist, definitely not needed for me.

The problem is yours, not mine. I fit into history like a bug in a rug. The work and myself are part of history, whether I like it or not. I don't need to be boosted by history; I have made history in spite of myself. I am just another stone in the wall.

11. I need my memories. They are my documents. I keep watch over them. They are my privacy and I am intensely jealous of them. Cézanne has said, "I am jealous of my little sensations."

To reminisce and gather wool is negative. You have to differentiate between memories. Are you going to them or are they coming to you. If you are going to them, you are wasting time. Nostalgia is not productive. If they come to you, they are the seeds for sculpture.

13. My mother would sit out in the sun and repair a tapestry or a petit point. She really loved it. This sense of reparation is very deep within me.

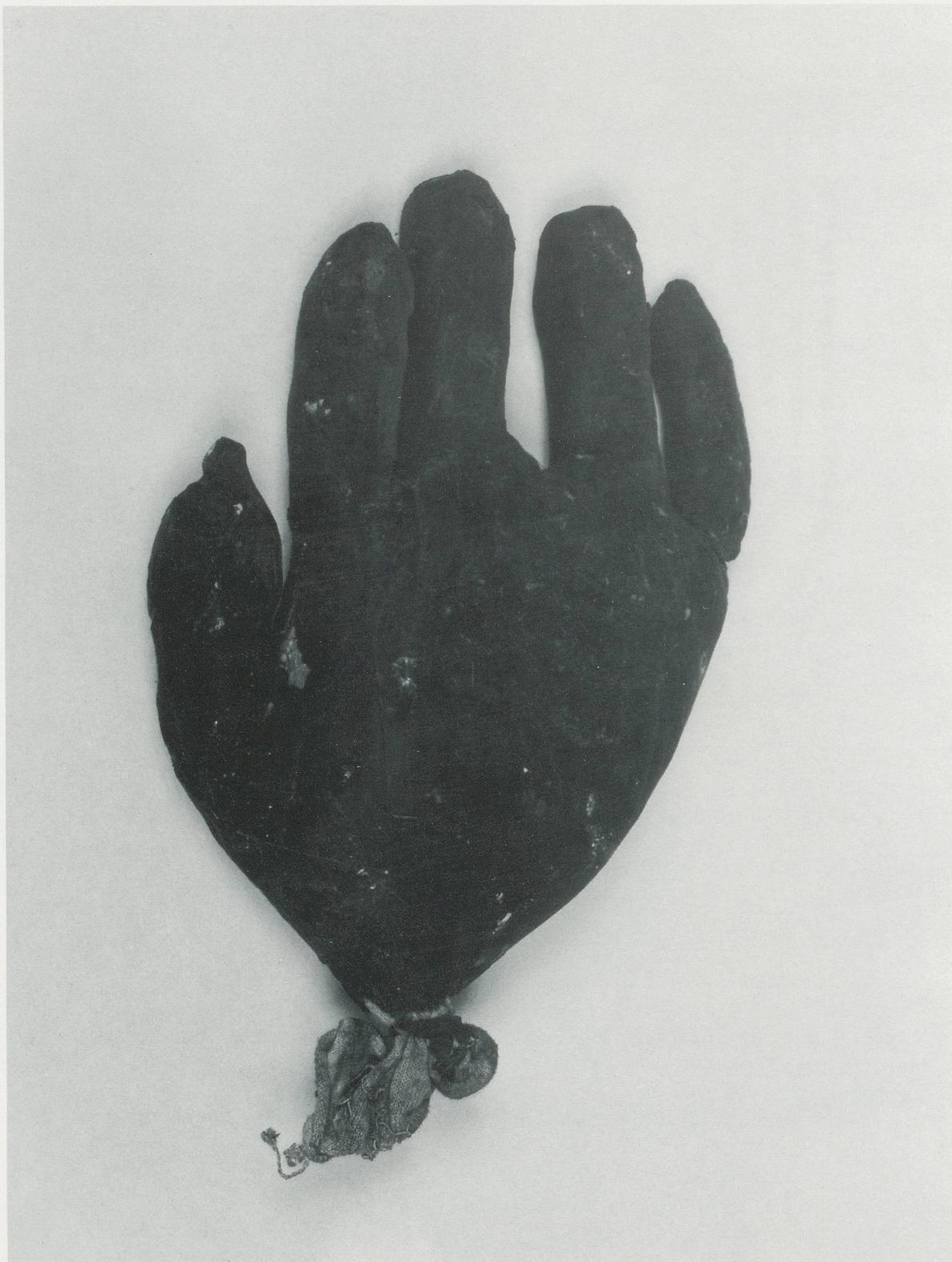
I break everything I touch because I am violent. I destroy my friendships, my love, my children. People would not generally suspect it, but the cruelty is there in the work. I break things because I am afraid and I spend my time repairing. I am a sadist because I am afraid. Yet the reconciliations between people never really stick.

15. I organize a sculpture the way we organize a treatment for the sick. You'd better know what you're doing. You have to have a strategy to get the wanted results. My sculptures are infallible equations. Equations have to be tested. Does the tension go down, is the compulsion eliminated, is the pain gone. Either it works or it doesn't work.

17. The life of the artist is the denial of sex. Art comes from the inability to seduce. I am unable to make myself be loved. The equation is really sex and murder, sex and death.

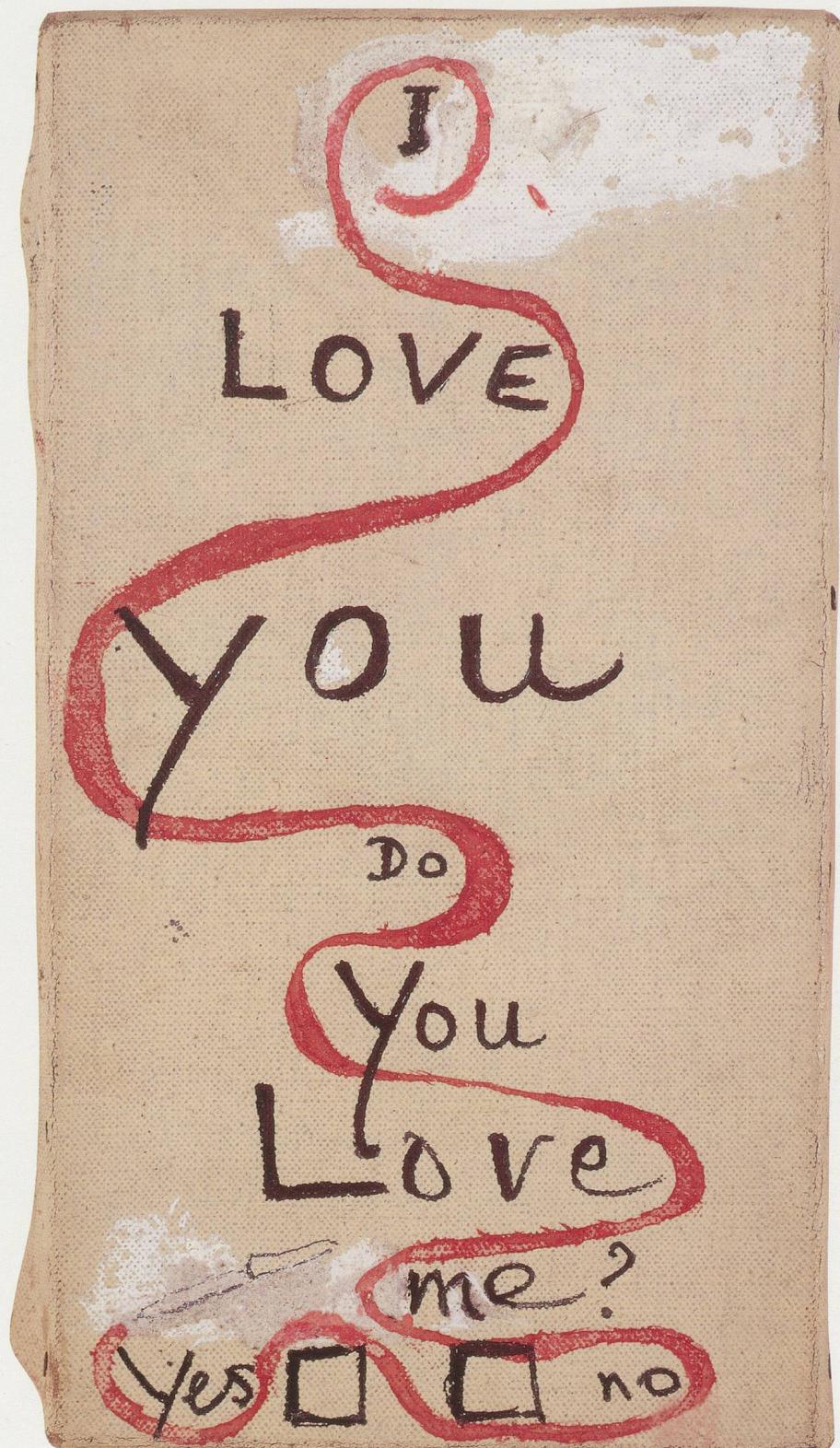
19. The solitary artist is going to be a thing of the past with his soul, his omnipotence, his pride, his patience, and his destiny.

Louise Bourgeois



LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED (HAND), 1970,

wax and fabric, 1³/₄ x 7¹/₂ x 5¹/₁₆" / OHNE TITEL (HAND), 1970, Wachs und Stoff, 4,4 x 19 x 12,7 cm. (PHOTO: PETER MOORE)



LOUISE BOURGEOIS, I LOVE YOU, DO YOU LOVE ME? 1987, oil and ink on canvas, 8^{3/4} x 4^{3/4}"/Öl und Tinte auf Leinwand, 22,2 x 12 cm.

Pretty as a Picture:



ROBERT MAPPLETHORPE, LOUISE BOURGEOIS, 1982.

She grins, subversively. Pressing the object close against her side as if it were something else, some ordinary thing to tote around in this way, like a folded newspaper, an umbrella, a walking stick or, alternatively, a purse or a pet, Louise Bourgeois grips instead her sculpture, FILLETTE. Fillette, meaning in French "little girl", is a two foot long latex phallus that Bourgeois describes as a doll, her doll.¹ Dressed in a monkey fur coat, she clasps the sculpture's shaft with her arm so that the two large balls nestle securely behind her elbow while thumb and forefinger firmly grasp the tip. The roughened skin of the tip emerges from the V-shaped opening of a sort of

sleeve that is fitted over the shaft, the raised seam that outlines that triangular opening, reading here as a vein and doubling the shape drawn by the veins of Bourgeois' hand positioned just below.

But why insist on such a detail, a formal nicety really, in a photograph bristling with transgressive and subversive possibilities? First, such a detail inscribes the photographer's, Robert Mapplethorpe's, complicity in Bourgeois' self-representation in this image, sitting in an incidental rhyme of vein and seam the coincidence of artist and object. Or, to say it another way, the detail plays a resemblance, even an uncanny one, between Bourgeois' hand and Fillette. Evoking a gestural intimacy in the interplay between hand and sculpture, this detail is as profoundly sub-

MIGNON NIXON is a writer who lives in New York.

Louise Bourgeois' FILLETTE

MIGNON NIXON

versive, even, as Bourgeois' mocking grin. For while the grin is put on, addressed, a display of ironic pleasure that, too, opens a taut sliver of space within folds (the smile ridged by Bourgeois' lips and repeated around her mouth as a pattern of creases), the play of two triangles/slivers/smiles beneath, unseen and unimagined by Bourgeois herself, multiplies or mimics that grin with comic, inadvertent accuracy.

The mouth, the hand, the penis, these are all, of course, parts. The photograph is a part. And the detail too is a part.² All are distinctly different sorts of parts. Still, another reason for reading Mapplethorpe's portrait of Bourgeois from detail to detail, or from part to part, might be that Fillette as an object asserts a part against, or apart from, a whole, a strategy the photograph repeats. This rhythm or strategy of part-to-part plays out in Fillette as in so much of Bourgeois' work where a part – hand, head, leg, breast, clitoris, penis – is isolated, divided, doubled, multiplied so that an object resists absorption, possession, sublimation as a complete or intact whole.³ But this logic also drives the photographic operation, Bourgeois' inscription of herself, together with Fillette, as related parts in a picture.

Bourgeois' manipulation of Fillette as a prop dramatizes her charged connection to the object, her desire for it, a desire all the more provocative for being expressed toward an object she herself has made. The positioning of desire as an attraction that flows from artist to object separates this photograph from conventional images proliferating in the art world's magazines and catalogues, those in which the

artist typically appears alongside or in front of a display of her or his work; this common juxtaposition, a parallel presentation, couples artist and object as magnets for the viewer's desire.⁴ In Mapplethorpe's portrait, the artist does not offer herself or her handiwork as commodities that we viewers might or might not find pleasing, even desire for ourselves. Instead, she displays her own desire, represented as cathexis. She holds onto the object, not offering it to the viewer, but claiming it for herself.

This attitude of cathexis acted out in the Mapplethorpe portrait does not so much represent a unique connection between the artist and Fillette as dramatize the psychic conditions of production in which Bourgeois works: the object is made for psychic use. For Bourgeois, cathexis often is coupled with self-representation, or more precisely, with a projection of the self onto the object which becomes its substitute. This conception of the object as a substitute for the self, or for some lost part of it, is pronounced quite simply by Bourgeois when she refers to Fillette as a "little Louise," and tenderly clarifies when she says that it represents Louise as a little girl, associating that child self with a lost state of self-love.

Strategies of cathexis and substitution are mapped not only in the form of the object but in its motility, in the constant reworkings of sculptures, in the frequent renamings, even in the use of changeable materials, such as latex, in which a transformative process, an aging, is imbedded. Like many of her sculptures, Fillette has been reworked over the years so that, for example, the tip and balls, once smooth

plaster forms pushing out from their shaggy jacket, at some point apparently were coated, or recoated, studded with latex and the whole gone over with the material to produce a more consistently roughened texture. The latex, too, has clouded over time, becoming opaque and giving the object's skin a dark and rubbery cast. While it is not unusual for Bourgeois to make significant changes to her sculptures over long periods, often punctuated by many public showings, her continued attention to Fillette, a sort of re-dressing of the object, by suggesting her closeness to it, opens the way to an important episode in the object's history: its 1982 appearance in the portrait made by Mapplethorpe and used by the Museum of Modern Art for the museum's retrospective exhibition of Bourgeois' work.

On the day she met Mapplethorpe at his Bond Street studio to have her picture made, Bourgeois, apprehensive about being photographed, recalls looking around her house for some prop she could use in the picture as a "support," as a security object to alleviate her anxiety, and what she found was Fillette, a work made fourteen years earlier but kept close at hand.⁵ Of course the ironies in Bourgeois' object choice make wonderful material in themselves: the deployment of an outsized phallus as a doll might return to her a sense of security and comfort, but could be expected to work quite differently on audiences. In male viewers the image could be expected to produce very basic anxieties, in a feminist audience exhilaration, but from its original institutional audience, the Museum of Modern Art, it elicited denial.

Emotionally charged, multiply transgressive, a knockout subversion of the publicity function of a double portrait of the artist and her work – in short, an unlikely catalogue frontispiece – the photograph was suppressed. The mechanism of that suppression was cropping; the photograph was reduced to a head shot.⁶ The MOMA portrait was, then, a part, a detail eliding or refusing not the whole, but the part, *the part*. In this scenario of denial, it is of course not desire itself, or the penis itself, that is refused but the appropriation of desire by a female subject. The displacement of Fillette removed all evidence of self-

satisfaction, of pleasure enjoyed apart from a viewer or of pleasure in deflecting the viewer's desire. And because Fillette so obviously resembles an unnaturally large penis, this displacement also erased the implication that the artist's desire, and her pleasure, being outsized, could be enjoyed in a multiplicity of arrangements.

Even if it had been reproduced in its original form, however, this photograph itself would have constituted only a part (or cut) of the session Mapplethorpe conducted with Bourgeois. Other images which appear on the day's contact sheets return us to the artist's own conception of Fillette as a doll or baby. Bourgeois has said of her grinning address to the camera that it caricatures an anticipated viewer response: "everything Louise does is erotic."⁷ For her, this eroticism is a projection of the viewer, a projection she admits she plays up (however subconsciously) and in this photograph plays to, parodying the same sexual charge she disavows.

But if Bourgeois denies the eroticism of Fillette, she warmly confirms her desire for this object she describes in almost magical terms as a symbol, a talisman of security and comfort. In the Mapplethorpe session, she strikes a number of poses to demonstrate this love: cradling the object against her hip like an infant to be patted and stroked; cupping in her hand the balls that, with the sculpture upended and turned to face the camera, suddenly read as plump foreshortened infant legs; gazing tenderly down on the tip transformed to a tiny head arched back and fastened to a neck, the sculpture's shaft, that pokes up out of the collar of some little dress or blanket. Or, resting horizontally against the artist's breast, the sculpture seems to relax open mouthed in sleep, tended by a soothing hand, its head comfortably settled in the crook of an arm. In still other poses, the sculpture is pinned rigidly in place, an elbow and a clenched hand securing it to Bourgeois' hip as its body seems to stiffen, immobilized and frustrated in its swaddling outfit. No longer (or not yet) wearing the fur coat but a dark blouse with a wide white yoke that registers startlingly as some bib or cloth draped across her chest, she looks down on it sympathetically, half smiling, as if touched by its futile resistance. In Bourgeois' arms, Fillette is shifted again and

again; held up, clasped flat, tucked under the arm, the sculpture is made to look uncannily, undeniably baby-like while Bourgeois unmistakably figures herself as its mother.

The way in which Bourgeois represents herself as a mother to the object is by holding it, and then by turning it, always in relation to her own body. Her gestures of cupping, stroking, cradling, clasping, supporting, securing, all are performed to hold onto the object. By holding and shifting Fillette she acts out attraction, fascination, attachment, pride, but also manipulation, control, discipline, power; that is, she represents the mother's double fantasy of seduction and dominance. The distinction, however obvious, between a portrayal of mother and baby, which Bourgeois' is not, and the scenario she does play, between mother and doll, defines her representation not only as a fantasy, but as a strategy. Bourgeois herself associates this object with anxiety and strategically deploys it for self-protection, but it is also possible to see a strategy, or set of strategies, of making and using

objects for specific psychic purposes as broadly operative in Bourgeois' work.

Bourgeois' enactment of the maternal role locates desire in the mother, a multiple desire (for protection, security, mastery among others) satisfied not simply by the production of an object, like a baby, but by the possibility of holding and controlling the object and, in the photographic situation, of holding and controlling it before viewers. As Bourgeois rotates the object in front of the camera, showing it off, she performs another shifting operation, the oscillation of Fillette's identity, the way the object appears to reverse from penis to baby, or from phallus to doll, and back again as it is physically turned.⁸ This skillful turning which, by shifting, turns one object into another, one sex into another, is of course a strategy of the unconscious, as Bourgeois demonstrates with her story about the mother's desire for the child: "It is comforting for the mother to have a baby. It makes her courageous. The child is not a liability; the child is a walking stick." She pauses, grinning. "Well, let's not be phallic again."⁹

1) Interview with Louise Bourgeois, August 23, 1990.

2) The principal model for my reading of Mapplethorpe's photographs of Bourgeois and of FILLETTE in and as details is drawn from Naomi Schor's *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London: Methuen, 1987 and New York: Routledge, 1989). See especially Chapter Four, "Displacement: The Case of Sigmund Freud."

3) The one analysis of the role of the part-object in Bourgeois' sculpture has been forwarded only recently by Rosalind Krauss in a detailed and extremely useful consideration of the problem in her essay, "Portrait of the Artist as Fillette," in *Louise Bourgeois*, catalogue of the touring retrospective exhibition in Europe 1990–91, Editions Stemmle (German version).

4) This image of the artist is also markedly different from most "serious" photographic portraits and self-portraits of artists. It is impossible to imagine Brancusi in his studio posed like this, or even Duchamp, despite his fondness for props and costumes, performing in this way for Man Ray's camera. In the rare cases where an artist is shown playing with an object (Picasso is the obvious example) that play tends to stage a scenario of stereotypically masculine sexual potency as generative energy. As Rosalind Krauss has suggested, a comparison might be made between this photograph and Lynda Benglis' 1972 *Artforum* ad, a send-up of the art market in which a dildo is deployed, except that Bourgeois' strategy is not so much to produce an anti-advertisement as to enact

a desire that advertises, or offers, nothing, to assert her own desire over, apart from, the commodity. In this respect, it is possible to say that Bourgeois uses one form of fetishism, Freudian fetishism (complexly adapted to her purposes to be sure) against another type, commodity fetishism.

5) Interview with Louise Bourgeois, August 23, 1990.

6) The circumstances under which the Mapplethorpe portrait was produced and altered, insofar as it is possible to reconstruct them, are these: Mapplethorpe was commissioned by Robert Miller, the dealer then representing both artists, to make a set of pictures from which one would be selected for the MOMA catalogue; the photograph was then cropped by Mapplethorpe at the museum's request, for reasons that remain obscure; the decision is remembered as a consensus by Deborah Wye, the curator of the MOMA exhibition, and characterized as a suppression by Bourgeois, although one associated with the institutional apparatus of the museum and not specifically with Wye.

7) Interview with Louise Bourgeois by Nigel Finch for *Arena BBC*, London, 1988.

8) For a full discussion of female fetishism using the concept of "oscillation" or "undecidability" to recuperate fetishism for female subjects, see Sarah Kofman's essay "Ca cloche" in *Les Fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida* Paris, Galilée, 1981.

9) Interview with Louise Bourgeois, August 23, 1990.



ROBERT MAPPLETHORPE, CONTACT SHEETS OF LOUISE BOURGEOIS PORTRAIT, 1982.

© THE ESTATE OF ROBERT MAPPLETHORPE





Sie grinst subversiv. Louise Bourgeois presst das Objekt an ihre Seite, als handle es sich um etwas ganz anderes, irgend etwas Gewöhnliches, das man so herumträgt, eine zusammengefaltete Zeitung zum Beispiel, einen Regenschirm oder einen Spazierstock, vielleicht auch eine Brieftasche oder ein kleines Haustier; sie aber hält auf diese Weise ihre Skulptur FILLETTE. Fillette – französisch für «kleines Mädchen» – ist ein sechzig Zentimeter langer Latex-Phallus, den Bourgeois als Puppe bezeichnet, als ihre Puppe.¹ Sie trägt einen Phantasiepelz und umfängt den Schaft der Skulptur mit dem Arm, so dass die beiden grossen Kugeln sich dicht an ihren Ellbogen schmiegen, während Daumen und Zeigefinger die Spitze fest umfassen. Die rubbelige Haut der Spitze kommt aus der V-förmigen Öffnung, einer Art Ärmel heraus, der den Schaft umhüllt. Dessen gewölbter Saum, der die dreieckige Öffnung begrenzt, wirkt hier wie eine Vene und wiederholt die Form, die sich aus den Venen von Bourgeois' darunterliegender Hand ergibt.

Doch warum herumreiten auf einem solchen Detail, einer formalen Kleinigkeit eigentlich, in einem Photo, das vor Ungehörigkeit und Subversivität nur so strotzt? Zunächst verrät ein solches Detail die Übereinstimmung des Photographen – Robert Mapplethorpe – mit der Bourgeoisschen Selbstdarstellung in diesem Bild, das an der zufäl-

MIGNON NIXON ist Publizistin und lebt in New York.

Bildschön:

ligen Ähnlichkeit von Vene und Saum den Einklang von Künstler und Objekt festmacht. Oder, um es anders auszudrücken, das Detail suggeriert eine – durchaus gewollte – Ähnlichkeit zwischen Bourgeois' Hand und Fillette. Das Detail beschwört eine gestische Vertrautheit im Wechselspiel zwischen Hand und Skulptur und ist damit nicht weniger subversiv als Bourgeois' ironisches Grinsen. Denn während das Grinsen aufgesetzt ist, gezielt eingesetzt als Zeichen ironischen Vergnügens, das auch wieder einen schmalen Spalt zwischen Falten freilegt (ein Lächeln mit geöffneten Lippen, das sich im Faltenmuster um ihren Mund herum wiederholt), multipliziert, ja imitiert das Spiel der beiden Dreiecke/Öffnungen/Lächeln, für Bourgeois weder sichtbar noch vorstellbar, das Grinsen mit komisch unsichtlicher Präzision.

Der Mund, die Hand, der Penis – das alles sind natürlich nur Einzelteile. Das Photo selbst ist ein Teil. Und auch das Detail ist ein Teil.² Und immer sind es ganz unterschiedliche Arten von Bestandteilen. Ein weiterer Grund, Mapplethorpes Porträt von Louise Bourgeois Detail für Detail, Teil für Teil zu lesen, liegt vielleicht darin, dass Fillette ein Teil gegen ein Ganzes – bzw. davon losgelöst setzt; und dieser Strategie folgt auch das Photo. Diese Stück-für-Stück-Rhythmisierung bzw. -Strategie ist hier wie in einem Gutteil des gesamten Bourgeoisschen Werks zu finden, wo Teile – Hand, Kopf, Bein, Brust, Klitoris, Penis – isoliert, geteilt, verdoppelt, vervielfacht werden, so dass sich das Objekt der Einverleibung, der Inbesitznahme, der Sublimierung als vollständiges oder unversehrtes Ganzes widersetzt.³ Doch diese Logik macht auch die photographische Prozedur, Bourgeois' Selbstdarstellung, zusammen mit Fillette zum Konglomerat einzelner Bild-Teile.

Louise Bourgeois' FILLETTE

MIGNON NIXON

Mit der Verwendung von Fillette als Requisite dramatisiert Bourgeois ihre spannungsgeladene Beziehung zu diesem Objekt, ihr Verlangen danach; und dieses Verlangen ist um so provokanter, als es sich auf einen von ihr selbst hergestellten Gegenstand richtet. Diese Darstellung des Verlangens als Anziehungskraft zwischen Künstler und Objekt unterscheidet das Photo von jenen konventionellen Photographien, wie sie zu Dutzenden in Kunst-Magazinen und -Katalogen auftauchen, wo der Künstler in typischer Manier neben oder vor seinem Werk posiert. Diese Nebeneinanderstellung – bzw. parallele Präsentation – verbindet Künstler und Objekt als Anziehungspunkte für das Verlangen des Betrachters.⁴ In Mapplethorpes Porträt offeriert die Künstlerin nicht sich selbst oder ihr Werk als Ware, die uns Betrachtern gefällt oder nicht oder gar den Wunsch nach ihr auslöst. Statt dessen präsentiert sie ihr eigenes Verlangen als Besetzung. Sie hält das Objekt fest und offeriert es nicht dem Betrachter, sondern nimmt es für sich selbst in Anspruch.

Diese Haltung der Besetzung, die Mapplethorpes Porträt in Szene setzt, zeugt nicht so sehr von der einzigartigen Beziehung zwischen der Künstlerin und Fillette, sondern dramatisiert vielmehr die psychischen Produktionsbedingungen, unter denen Bourgeois arbeitet; das Objekt ist für den psychischen Gebrauch gemacht. Bei Bourgeois ist Besetzung oftmals gekoppelt mit Selbstdarstellung, oder genauer gesagt, mit einer Projektion des Selbst auf das Objekt, das an dessen Stelle tritt. Diesen Entwurf vom Objekt als Ersatz für das Selbst, bzw. für einen verlorengegangenen Teil davon, bringt Bourgeois auf ganz schlichte Weise zum Ausdruck, wenn sie Fillette als «little Louise» bezeichnet und dazu liebevoll erläutert, dass es Louise als kleines Mädchen dar-

stellt: das Kinder-Ego in einem verlorengegangenen Zustand von Selbst-Liebe.

Besetzende und ersetzende Strategien schlagen sich nicht nur in der Form des Objekts nieder, sondern auch in dessen Bewegungsvermögen in der permanenten Überarbeitung der Skulpturen, der häufigen Umbenennung, ja selbst in der Verwendung wandelbarer Materialien wie beispielsweise Latex, der einem Veränderungs- bzw. Alterungsprozess unterliegt. Wie viele andere Skulpturen auch hat Bourgeois Fillette im Laufe der Jahre immer wieder überarbeitet; so haben zum Beispiel Spitze und Kugeln – ursprünglich glatte Gipsformen, die unter ihrer nippigen Hülle hervorlugten – einen neuen Überzug bekommen: stoppeliger Latex sorgt jetzt für eine durchgehend rauhe Struktur. Im Laufe der Zeit ist auch der Latex trübe geworden und verleiht nun dem Objekt eine dunkle, gummiartige Haut. Es ist zwar keineswegs ungewöhnlich für Bourgeois, über lange Zeiträume hinweg immer wieder Veränderungen an ihren Objekten vorzunehmen; und das war auch in zahlreichen Ausstellungen nachzu vollziehen. Doch ihre kontinuierliche Beschäftigung mit Fillette, in deren Verlauf sie das Objekt immer wieder gewissermassen «neu einkleidete» und damit ihre Verbundenheit mit dem Stück offenbarte, führte zu einer wichtigen Episode in der Geschichte des Objekts: dazu nämlich, dass es 1982 in dem Porträt von Mapplethorpe auftauchte, das das Museum of Modern Art in seiner Bourgeois-Retrospektive zeigte.

An dem Tag, als Bourgeois zu Mapplethorpe in sein Atelier an die Bond Street ging, um sich von ihm photographieren zu lassen, suchte sie – da sie dem Photographiertwerden mit gemischten Gefühlen entgegensah – in ihrer Wohnung nach irgendeiner

Requisite, die sie im Photo als «Stütze» verwenden könnte, als Absicherung gegen ihre Befangenheit. Und da stiess sie auf Fillette, ein Stück, das sie vierzehn Jahre zuvor gemacht, doch immer bei sich behalten hatte.⁵ Natürlich birgt Bourgeois' Objekt-Wahl ganz wundervolle Ironien in sich: einen übergrossen Phallus als Puppe zu verwenden mag ihr eine gewisse Sicherheit und Behaglichkeit vermitteln, dem Publikum aber ganz bestimmt nicht. Bei männlichen Betrachtern löst das vielleicht ganz fundamentale Ängste aus, beim feministischen Publikum möglicherweise Heiterkeit, doch beim ersten, institutionellen Publikum, dem Museum of Modern Art, stiess es auf Ablehnung.

Das Photo war voller emotionalem Sprengstoff, in vielfacher Hinsicht ungehörig, eine totale Umkehrung der angestrebten Öffentlichkeits-Wirkung eines Doppelporträts von Künstlerin und Werk – kurz, ein unmögliches Bild für die Titelseite eines Katalogs. Und so wurde das Photo nicht freigegeben, das heisst beschnitten, so dass nur noch der Kopf übrigblieb.⁶ Das MOMA-Porträt war auf diese Art und Weise ein Teil, ein Detail; nicht das Ganze wurde eliminiert bzw. abgelehnt, sondern ein Teil, *der* Teil. Dieses Verweigerungs-Szenario richtet sich natürlich nicht gegen das Verlangen oder den Penis selbst, sondern gegen die Demonstration des Wunsches durch eine Frau. Das Weglassen der Skulptur verhinderte jedweden Eindruck von Selbstzufriedenheit, von Lust jenseits des Betrachterblicks oder von Lust daran, die Wünsche des Betrachters gewissermassen «umzuleiten». Und weil Fillette so unverhohlen wie ein unnatürlich grosser Penis aussieht, eliminierte dessen Weglassung auch die Implikation, dass die überdimensionale Lust und Begierde der Künstlerin sich in mancherlei Arrangements ausleben liesse.

Doch selbst wenn das Photo in seiner ursprünglichen Form abgebildet worden wäre, hätte es nur einen Teil (oder Ausschnitt) von Bourgeois' Sitzung bei Mapplethorpe wiedergegeben. Auf den Kontaktbögen von diesem Photo-Tag zeugen andere Bilder davon, wie sich die Künstlerin selbst Fillette als Puppe oder Baby vorstellt. Darüber, wie sie in die Kamera grinst, sagt Bourgeois, es sei die Karikatur einer vorweggenommenen Betrachter-Reaktion: «Was Louise auch macht, es ist immer erotisch.»⁷ Für

sie ist diese Erotik eine Projektion des Betrachters, eine Projektion, die sie zugegebenermassen ausspielt (wenngleich unbewusst) und auf die sie in diesem Photo anspielt, indem sie eben jene sexuelle Befrachtung parodiert, von der sie sich distanziert.

Doch während Bourgeois die Erotik von Fillette in Abrede stellt, bekräftigt sie zugleich ihr lebhaftes Verlangen nach diesem Gegenstand, den sie in beinahe magischen Worten als Symbol, als beschützenden und wohltuenden Talisman beschreibt. Während der Sitzung bei Mapplethorpe nimmt sie eine Reihe von Positionen ein, die diese Zuneigung demonstrieren: sie wiegt das Objekt an ihren Hüften wie ein Kind, das man liebevoll tätschelt; sie umfasst die Kugeln der hochkant auf die Kamera gerichteten Skulptur, so dass diese plötzlich wie pummelige, perspektivisch verkürzte Kinderbeine aussehen; oder sie blickt zärtlich hinunter auf die Spitze, aus der ein kleiner zurückgelehnter Kopf auf einem Nacken (dem Schaft der Skulptur) geworden ist, welcher wiederum aus einer kleinen Hülle oder Decke hervorlugt. Oder die Skulptur ruht horizontal vor der Brust der Künstlerin und scheint mit offenem Mund zu schlafen, liebkost von zärtlicher Hand, den Kopf bequem in die Armbeuge gebettet. In anderen Posen steht die Skulptur auf dem Boden, mit Ellbogen und Hand drückt Bourgeois sie sichernd gegen die Hüfte, während der Objektkörper sich versteift, unbeweglich und eingezwängt in seiner Hülle. Bourgeois trägt nun nicht mehr (oder noch nicht) ihren Pelz, dafür eine dunkle Bluse mit einer grossen weissen Passe, die verblüffenderweise wie ein Lätzchen oder ein um die Brust geschlungenes Tuch wirkt, und blickt wohlwollend auf den Penis hinab; auf ihren Lippen spielt ein andeutungsweises Lächeln, als wäre sie von seinem vergeblichen Widerstand gerührt. Und immer wieder hält Bourgeois Fillette in den Armen. Aufrecht stehend, flach liegend, unter den Arm geklemmt, wirkt die Skulptur auf ebenso irritierende wie unübersehbare Weise wie ein Baby; und Bourgeois spielt dabei fraglos die Mutter.

Bourgeois präsentiert sich selbst als Mutter des Objekts, indem sie es immer in Bezug zu ihrem Körper hält und bewegt. Ihre Hände, die umfassen, liebkosieren, wiegen, drücken, stützen, sichern, all diese Gesten beziehen sich auf das gehaltene Objekt. Sie

hält Fillette so in den verschiedenen Positionen, dass Anziehungskraft, Faszination, Zuneigung, Stolz zum Ausdruck kommen, aber auch Manipulation, Kontrolle, Disziplin, Macht. Und das bedeutet, sie repräsentiert die zweifache Phantasie der Mutter von Verführung und Beherrschung. Der Unterschied, wie ersichtlich auch immer, zwischen dem Porträt einer Mutter mit Kind – und das ist es bei Bourgeois ja gerade nicht – und dem Szenario, das sie zur Schau stellt – nämlich zwischen Mutter und Puppe –, zeigt ihre Darstellung nicht bloss als Phantasie, sondern zugleich auch als Strategie. Bourgeois selbst verwendet das Objekt im Zusammenhang mit ihrer Befangenheit und benutzt es als Selbstschutz; doch ich meine, man kann in allen Arbeiten von Louise Bourgeois eine Strategie oder ein Gefüge von Strategien am Werk sehen, nach denen sie Objekte für bestimmte psychische Zwecke herstellt und verwendet.

Bourgeois' gespielte Mutterrolle lenkt den Blick auf den Wunsch der Mutter, einen vielschichtigen Wunsch (nach Schutz, Sicherheit, Beherrschung zum

1) Interview mit Louise Bourgeois am 23. August 1990.

2) Das Grundmodell für meine Interpretation des Mapplethorpe-Photos von Bourgeois und FILLETTE anhand von Details habe ich Naomi Schors *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, London, Methuen 1987, und New York, Routledge 1989, entnommen. Siehe hier insbesondere Kapitel vier: «Displacement: The Case of Sigmund Freud».

3) Die Rolle des Teil-Objekts in Bourgeois' Skulpturen hat erst kürzlich Rosalind Krauss in einem detaillierten und äußerst nützlichen Kommentar zu diesem Problem analysiert, und zwar in ihrem Aufsatz «Portrait of the Artist as Fillette», in *Louise Bourgeois*, Katalog der retrospektiven Wanderausstellung in Europa 1990–91, Edition Stemmle.

4) Diese Porträtiierung der Künstlerin unterscheidet sich zudem auch von den meisten «ernsthaften» photographischen Künstler-Porträts und -Selbstporträts. Brancusi in solcher Pose in seinem Studio wäre unvorstellbar, auch Duchamp hätte, trotz seiner Vorliebe für Requisiten und Kostüme, bestimmt nie so vor Man Rays Kamera posiert. In den wenigen Fällen, wo ein Künstler vor der Kamera mit einem Gegenstand spielt (Picasso zum Beispiel), wirkt es wie die Demonstration einer stereotyp männlichen Sexualität als schöpferischer Energie. Rosalind Krauss hat auf die Vergleichbarkeit des Mapplethorpe-Photos mit Lynda Benglis *Artforum*-Anzeige von 1972 hingewiesen, eine Ironisierung des Kunstmärkts, in der ein künstlicher Penis vorkommt. Allerdings zielt Bourgeois' Strategie weniger auf Anti-Werbung als vielmehr auf die Inszenierung eines Wunsches, die nichts offeriert oder anpreist; es geht ihr um die Darstellung ihres eigenen Wunsches jenseits der Ware und über sie hinaus. Insofern kann man sagen, daß Bourgeois im Gegensatz zum Waren-Fetischismus einen (durchaus auf ihre Zwecke zugeschnittenen) Freudschen Fetischismus anwendet.

5) Interview mit Louise Bourgeois am 23. August 1990.

6) Die Umstände, unter denen das Mapplethorpe-Porträt entstand und abgewandelt wurde – sofern man sie noch genau rekonstruieren kann, nachdem es

Beispiel), der sich nicht einfach durch die Produktion eines Objekts, wie beispielsweise eines Babys, erfüllen lässt, sondern durch die Möglichkeit, das Objekt zu halten und zu kontrollieren und, in der photographischen Situation, es vor den Augen des Betrachters zu halten und zu kontrollieren. Indem Bourgeois das Objekt vor der Kamera dreht und wendet und zur Schau stellt, demonstriert sie noch einen anderen Wandel, die wechselnde Identität von Fillette nämlich. In der physischen Lageveränderung scheint sich das Objekt vom Penis zum Baby zu wandeln, bzw. vom Phallus zur Puppe und zurück.⁸ Diese geschickte Wendung, die durch die Veränderung der Position aus dem einen Objekt ein ganz anderes macht und aus dem einen Geschlecht das andere, ist natürlich eine Strategie des Unbewussten. Bourgeois demonstriert das mit ihrer Geschichte über das Verlangen der Mutter nach dem Kind: «Es ist sehr angenehm für die Mutter, ein Baby zu haben. Das gibt ihr Mut. Das Kind ist keine Belastung, es ist ein tragender Pfeiler.» Sie macht eine Pause und grinst: «Also, nicht schon wieder der Phallus!»⁹

(Übersetzung: Nansen)

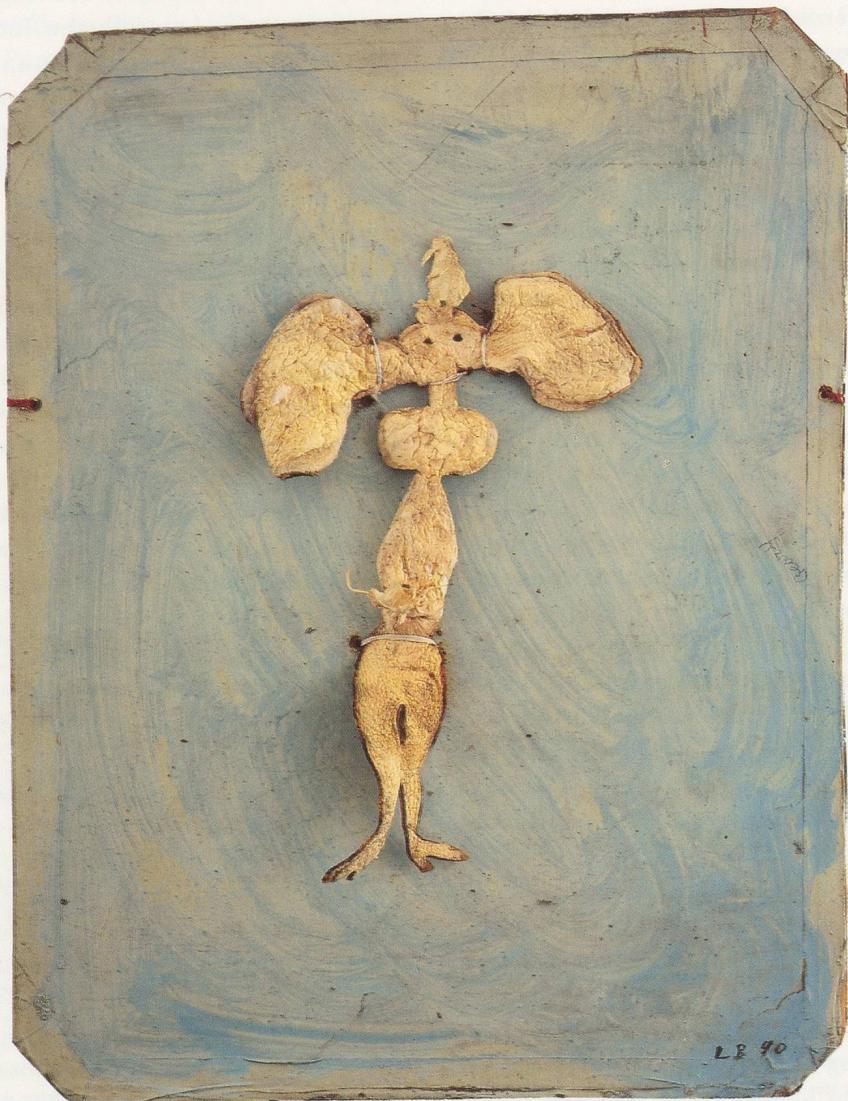
eine Reihe von ziemlich unterschiedlichen Versionen sowohl von Bourgeois selbst als auch von ihrem Assistenten Jerry Gorovoy, ihrem Händler Robert Miller und von Deborah Wye, der Kuratorin der MOMA- Retrospektive und Autorin des Ausstellungskatalogs, gibt –, sind folgende: Mapplethorpe hatte von Robert Miller, der damals beide Künstler vertrat, den Auftrag bekommen, eine Reihe von Photos zu machen, aus denen dann eines für den MOMA-Katalog ausgewählt werden sollte. (Allerdings ist Wye der Auffassung, dass der Phototermin unabhängig vom Katalog arrangiert wurde, möglicherweise von Bourgeois und Mapplethorpe selbst; sie behauptet, dass das Museum, abgesehen von der Entscheidung, das beschnittene Photo abzubilden, keine Rolle bei diesem Projekt gespielt hat.) Aus nicht mehr erklärbaren Gründen hat Mapplethorpe auf Verlangen des Museums das Photo beschnitten. Wye erinnert sich, dass diese Entscheidung im gegenseitigen Einvernehmen getroffen wurde. Bourgeois spricht von Unterdrückung, doch hing die Entscheidung ganz sicher vom institutionellen Apparat des Museums ab und nicht von Wye. Die Kontaktbögen belegen, dass Mapplethorpe eine ganze Serie von Kopfaufnahmen photographiert und auch eine davon zum Vergrößern angekreuzt hatte – neben dem berühmten Porträt das einzige, das er zum Druck freigegeben hatte. Und während Wye sich nicht daran erinnern kann, diesen Abzug gesehen zu haben, wurde schliesslich irgendwie entschieden, das Photo mit dem Grinsen zu beschneiden, einem Grinsen, das von der Gesamt-Szene wohl nicht zu trennen ist, anstatt die verfügbare Kopf-Aufnahme zu verwenden.

7) Interview zwischen Louise Bourgeois und Nigel Finch für *Arena*, BBC, London 1988.

8) Eine ausführliche Diskussion des weiblichen Fetischismus, basierend auf dem Konzept von «Oszillation» und «Unschlüssigkeit», den Fetischismus für Frauen wieder zugänglich zu machen, findet sich in Sarah Kofmans Essay «Ça cloche» in *Les Fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée 1981.

9) Interview mit Louise Bourgeois am 23. August 1990.

Louise Bourgeois



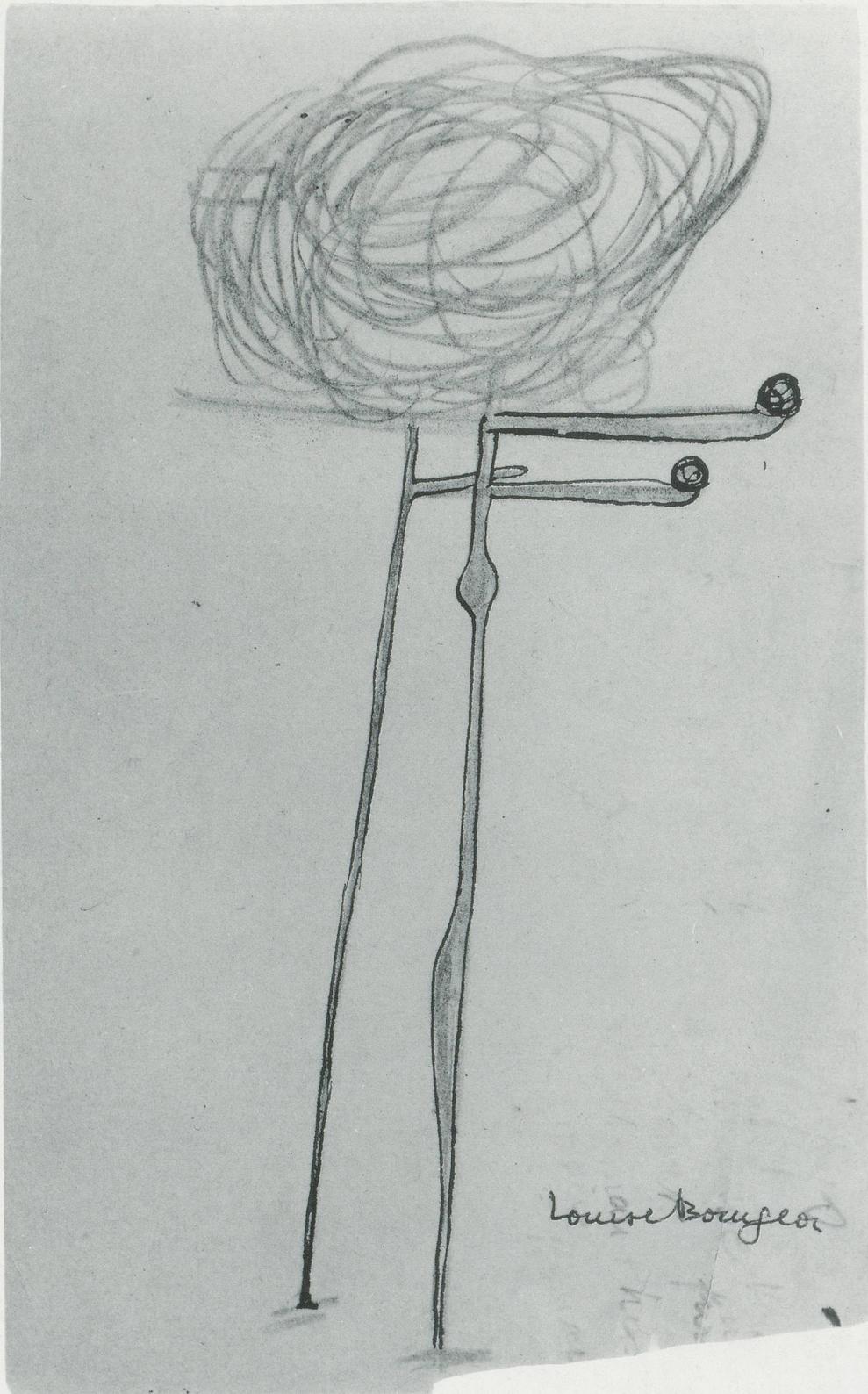
LOUISE BOURGEOIS, ORANGE EPISODE, 1990
oil, gouache and orange, collage on board, 17x 13 1/8"/43 x 33 cm.



LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 1989,
ink and charcoal on burnt paper, 8½ x 11"/OHNE TITEL, 1989, Tusche und Kohle auf angebranntem Papier, 21,5 x 28 cm.

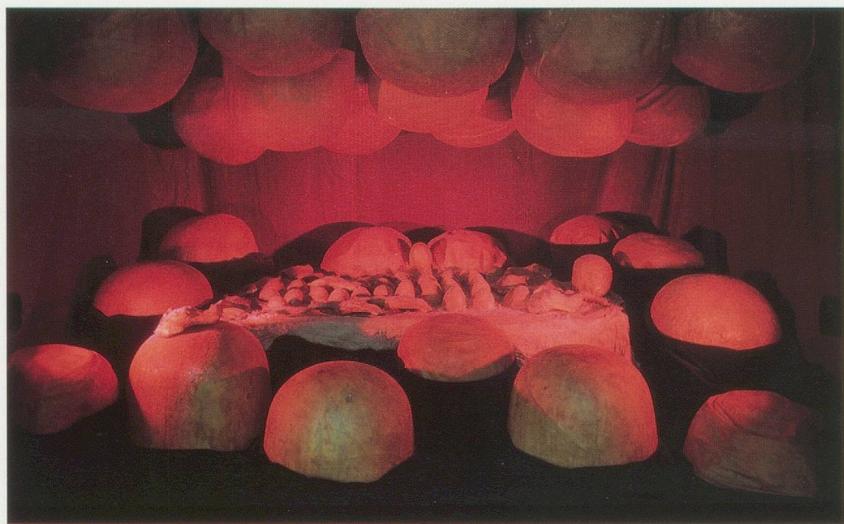
Louise Bourgeois

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 1947, ink and charcoal on paper, 8 x 5" / OHNE TITEL, 1947, Tinte und Kohle auf Papier, 20,3 x 12,7 cm. (PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)



LOUISE BOURGEOIS, LE DÉFI (THE CHALLENGE), 1990, glass receptacles, wooden shelves, work in progress (DIE HERAUSFORDERUNG), 1990, Glasbehälter, Holzgestell, work in progress.





LOUISE BOURGEOIS, THE DESTRUCTION OF THE FATHER, 1974,

Latex, plaster and mixed media, 93^{5/8} x 142^{5/8} x 97^{1/8}" / DIE VERNICHTUNG DES VATERS, 1974, Latex, Gips und Mischtechnik, 238 x 364 x 25 cm.

Louise Bourgeois' défi

MANUEL J. BORJA-VILLEL

Louise Bourgeois hat schon immer als Aussenseiterin gegolten, als eine Künstlerin, deren ästhetische Postulate nie so ganz einer festgelegten Tendenz oder einem feststehenden Stil entsprochen haben. Deshalb kann es nicht erstaunen, dass Bourgeois in einem 1954 von Belle Krasne verfassten Artikel bereits als eine sich am Rande bewegende Künstlerin bezeichnet wird, d.h. als eine Künstlerin, die beharrlich einen persönlichen Weg jenseits der «Strömungen der modernen Kunst» erforscht.¹

Dennoch zeigt ihr Werk gewisse Ähnlichkeiten mit dem Schaffen der verschiedenen Künstlergenerationen, die seit Bourgeois' erster Einzelausstellung von 1945 in der Bertha Schaefer Gallery in New York in Erscheinung getreten sind. Während der Totemcharakter ihrer Skulpturen aus den 40er Jahren an David Smith oder David Hare erinnert, scheint die

Wiederholung von Segmenten in MEMLING DAWN (1951) oder MORTISE (1950) einige der Werke Carl Andres vorwegzunehmen. Auf ganz ähnliche Weise lassen uns sowohl ihre Arbeiten in Latex wie auch ihre «exzentrischen» Formen an die Ausdrucksweise der Postminimalisten oder der feministischen Gruppierungen der zweiten Hälfte der 60er oder der ersten Hälfte der 70er Jahre denken, die Bourgeois' Kunst voller Begeisterung wiederentdeckten und sie zu ihrem Vorbild erhoben.

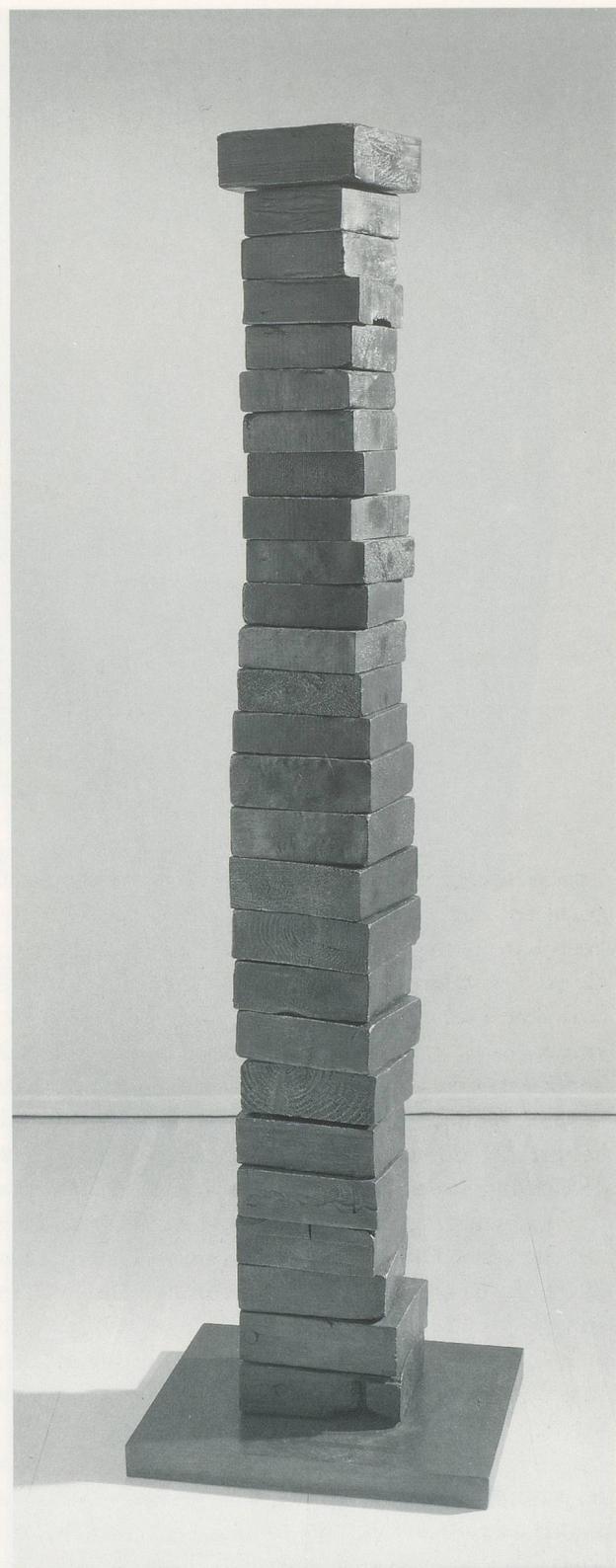
Sicherlich hat dieses Aussenseitertum der Entstehung einer Mythologie um Bourgeois' Werk, das von einem biographischen Standpunkt aus übermäßig analysiert und weitgehend als Ausdruck der persönlichen Erfahrungen der Bildhauerin aufgefasst worden ist, Vorschub geleistet. Dies bestätigen die wiederholten Verweise auf Episoden ihrer Kindheit oder auf die weibliche Identität der Künstlerin als Erklärungen für Formen oder Beweggründe in ihrem Werk.

MANUEL J. BORJA-VILLEL ist Direktor der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, wo die europäische Louise-Bourgeois-Wanderausstellung im vergangenen Winter zu sehen war.

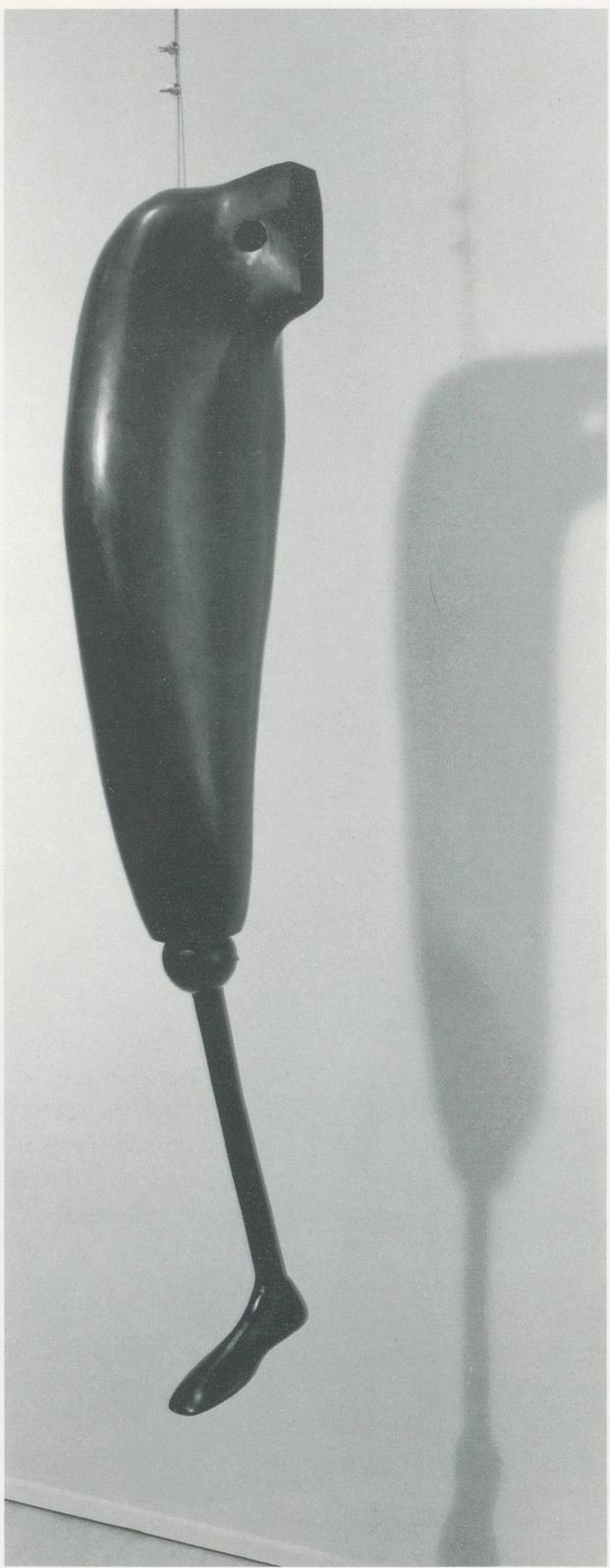
Zweifellos scheinen viele ihrer Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen auf eindeutig autobiographische Episoden zurückzugehen. HENRIETTE (1985) zum Beispiel spielt auf die Schwester der Künstlerin an, deren Bein durch ein Leiden steif geworden war. Auf ähnliche Weise können die Titel mancher ihrer Werke bedeutsam sein: PORTRAIT OF JEAN LOUIS (1947–49), TORSO, SELFPORTRAIT (1963–64), PORTRAIT OF ROBERT (1969) und THE DESTRUCTION OF THE FATHER (1974), wobei letzteres auf jenes Kapitel in ihrem Leben verweist, das vom Liebesverhältnis zwischen ihrer englischen Erzieherin Sadie und ihrem Vater geprägt war.

Louise Bourgeois lehnt das übermäßige Ausdeuten jedoch ab im Bestreben, ihr Werk vom Wortwörtlichen und Anekdotischen zu befreien. Eine Skulptur wie FILLETTE (1968) zum Beispiel wird an der Decke aufgehängt oder SLEEP II (1967) auf einen Sockel gestellt; sowohl der Sockel als auch der die Skulptur tragende Draht sind formalistische Kniffe, die den realen Raum, in den diese Werke gestellt werden, sprengen und diese dadurch isolieren, um einen Schwebezustand, eine emotionale Distanzierung vom Autobiographischen zu bewirken.

Reduzierte man Bourgeois' Kunst auf eine rein verweisende Dimension, würde man ein ungenügendes Verständnis für die Tiefe ihres Werks eingestehen, das auf dem Verwischen von künstlerischen Kategorien sowie auf der Pervertierung darstellerischer Gesetze beruht. Die zahlreichen sexuellen Bezüge in Bourgeois' Werk sind in diesem Sinn sicher aufschlussreich. UNCONSCIOUS LANDSCAPE (1967) beispielsweise weist gleichzeitig die Form einer Vagina sowie die vieler Penisse auf. Die FEMMES COUTEAUX stellen zwar Frauen dar, doch zugleich geben sie die Gestalt männlicher Genitalien wieder. Solche sich widersprechende Motive stehen nicht im Gegensatz zueinander, sondern ergänzen sich. Der von einem zum anderen gleitende Blick des Betrachters stellt eine klar wahrnehmbare Kontinuität fest, in der beispielsweise eine Spiralform die Form eines Auges, einer Brust oder eines Penis annehmen kann, um dann erneut in einer Spirale zu enden und somit die *materielle Form*, die Dichotomie des Figurativen und des Abstrakten miteinander auszusöhnen.



LOUISE BOURGEOIS, MEMLING DAWN, 1951, bronze, 64 x 15 x 18" / MEMLING ERWACHEN, 1951, Bronze, 162,5 x 38 x 45,7 cm.



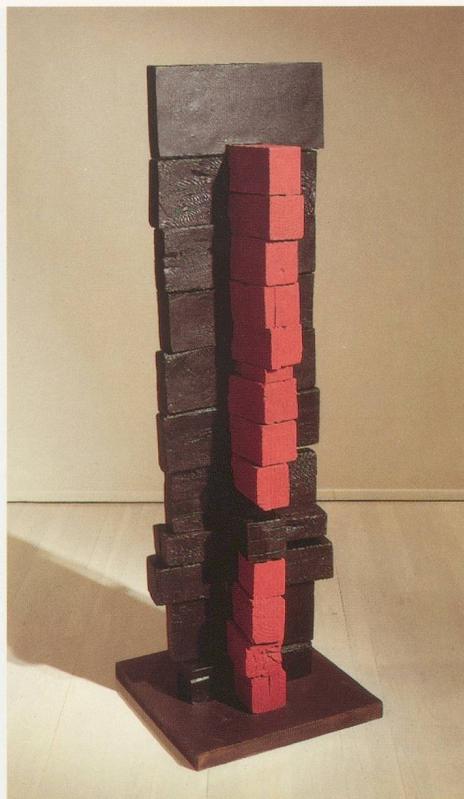
Die Untergrabung des Geschlechtsunterschiedes dehnt sich bei Louise Bourgeois auf eine Untergrabung der Formen und Kunstgattungen aus. Ihre Skulptur fällt nicht unter die Herrschaft uns vertrauter Regeln. Im Gegenteil, ihr Werk beruht gerade auf der Überschreitung der Schranken, auf der Aufhebung der Grenzen und Geschlechter. Die Ambiguität spielt eine ganz wesentliche Rolle in ihren Werken, bei denen nie ein Unterschied besteht zwischen aussen und innen, zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, was etwa aus einem Werk wie THE BLIND LEADING THE BLIND (1947–49) ersichtlich wird.

Bei Bourgeois findet man keine im voraus festgelegte Suche nach einem Stil. Im Gegenteil, ihr Werk schwankt häufig zwischen verschiedenen Formen und Methoden hin und her, ohne jegliches Beharren auf einen Signatur-Stil, anhand dessen irgendeine ihrer Skulpturen als solche ausgewiesen werden könnte. Es ist sogar so, dass Bourgeois eine Skulptur häufig von einem Ausdrucksmittel auf ein anderes überträgt oder künstlerische Elemente einer früheren Periode in neueren Arbeiten verwendet. Bourgeois' künstlerische Entwicklung litt – formalistischen Kritikern zufolge – an abrupten Wechselen, sprang, ohne die Frage der Kontinuität gelöst zu haben, von starren Holzpfosten wie in PILLAR (1949–50) zu amorphen Gipsnestern wie in RONDEAU FOR L (1963). Für diese Kritiker wurden die sexuellen oder psychologischen Bezüge ihres Werks zu wörtlich gehandhabt, ohne dass sich diese je in das Werk integrierten – dies im Gegensatz etwa zur Arbeit von Künstlern wie Brancusi oder Arp. Es sind jedoch genau diese Ambiguität und dieser Mangel an formalistischer Konsequenz, die «*le défi*» von Louise Bourgeois, «die Herausforderung des Lebens an die Geschichte»², ausmachen und den ihrem Œuvre seit langem zugeschriebenen Ruf aufrechterhalten, eines der derzeit besten Beispiele radikaler Kunst zu sein.

(Übersetzung aus dem Spanischen: Irene Rey und Franziska Streiff)

1) Belle Krasne, «10 Artists in the Margin», *Design Quarterly* (Minneapolis), No. 30 (1954): S. 9. Zitiert in Deborah Wye, *Louise Bourgeois* (New York, The Museum of Modern Art, 1982): S. 23.

2) Pressekonferenz vom 6. November 1990 in der Antoni-Tàpies-Stiftung anlässlich der dortigen Eröffnung ihrer Retrospektive.



LOUISE BOURGEOIS, MORTISE, 1950,
bronze, painted red and black, $55\frac{3}{4} \times 18 \times 18\frac{1}{2}$ " / NUT,
1950, Bronze, rot und schwarz bemalt,
 $141,6 \times 45,7 \times 45,7$ cm.

Louise Bourgeois' défi

MANUEL J. BORJA-VILLEL

Louise Bourgeois has always been considered an outsider, an artist whose aesthetic postulates have not fallen conveniently into any set tendency or style. It does not surprise us, then, to read that in an article written by Belle Krasne in 1954, Bourgeois was already classified as an artist at the margin, that is, an artist who persists in exploring a personal path lying beyond the "movements of modern art."¹

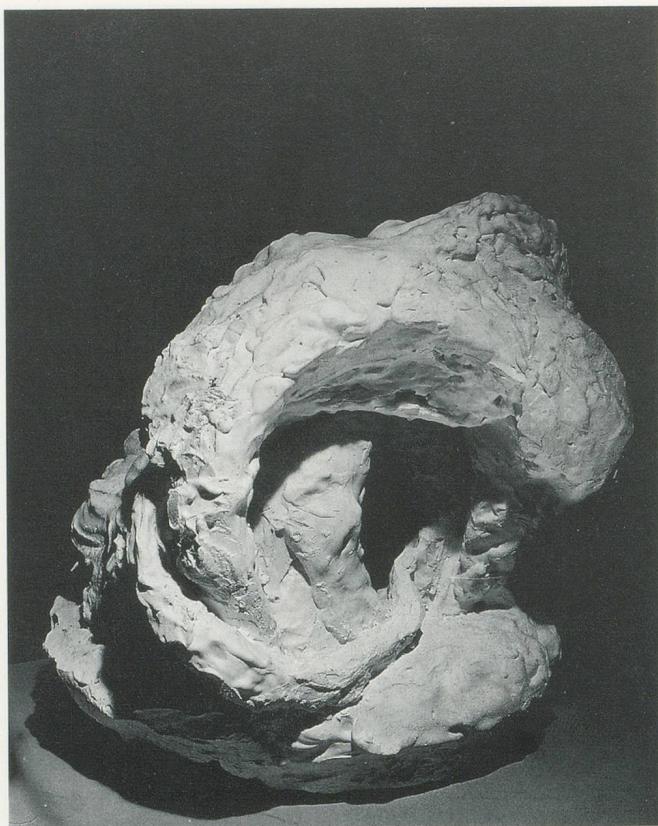
Her work, however, presents certain similarities with the art created by the various generations of artists who have emerged since she had her first one-woman exhibition in 1945, at the Bertha Schaefer

Gallery in New York. While the totemic nature of her sculpture of the forties may recall David Smith or David Hare, the repetition of segments in MEMLING DAWN (1951) or MORTISE (1950) seems to precede some of the works by Carl Andre. In much the same way, both her work in latex and her "eccentric" shapes bring to mind the expressions of the postminimalists or the feminist groups of the second half of the sixties and the first half of the seventies, who enthusiastically rediscovered her art and made it their model.

Being an outsider has, without doubt, favored the creation of a mythology around Bourgeois' work which has been analyzed, to excess, from a biographical point of view and understood largely as an expression of the sculptress' personal experiences.

MANUEL J. BORJA-VILLEL is the Director of the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, where the Louise Bourgeois retrospective was shown in November 1990–January 1991.

LOUISE BOURGEOIS,
RONDEAU FOR L., 1963,
plaster, 11 x 11 x 10½"/Gips,
28 x 28 x 26,7cm.
(PHOTO: PETER MOORE)



The repeated references to childhood episodes or to the artist's feminine identity as explanations for forms or motivations in her work confirm this.

There can be no doubt that many of her sculptures, paintings, and drawings seem to stem from clearly autobiographical episodes. HENRIETTE (1985), for example, alludes to the artist's sister who has a condition which made her leg stiffen. The titles of many of her pieces can be equally significant: PORTRAIT OF JEAN LOUIS (1947–49), TORSO. SELF-PORTRAIT (1963–64), PORTRAIT OF ROBERT (1969), and THE DESTRUCTION OF THE FATHER (1974), this last referring to that period of her life marked by the relations between her English governess Sadie and her father. However, Bourgeois deliberately avoids the excessively referential in an effort to free her work from the literal and anecdotal. For example, a sculpture like FILLETTE (1968) is hung from the ceiling, or SLEEP II (1967) is set upon a pedestal; the pedestal and the cable from which the first work hangs are formalistic devices which disrupt

the real space in which these works are set, isolating them to effect a state of suspension, an emotional distancing from the autobiographical.

To reduce Bourgeois' work to a merely referential dimension would be to admit a lack of understanding for the depth of her work, based as it is on the obliteration of artistic categories and on the perversion of the laws of representation. The abundant sexual references in Bourgeois' work are, in that sense, revealing. UNCONSCIOUS LANDSCAPE (1967), for example, features at the same time a vagina and multiple penises. The FEMMES COUTEAUX represent women, while at the same time rendering them in the shape of masculine genitalia. These contradictory images do not oppose, but rather complement one another. As the spectator's glance moves from one work to another, there is among them a clearly discernible continuity, in which for example a spiral form can come to take the shape of an eye, a breast, or a penis, to end once again in a spiral, thus reconciling the material-form, figurative-abstract dichotomy.

LOUISE BOURGEOIS,
THE BLIND LEADING THE BLIND, 1947–49,
 painted wood, $67\frac{1}{8} \times 64\frac{3}{8} \times 16\frac{1}{4}$ " / *BLINDER FÜHRT BLINDEN, 1947–49,*
bemaltes Holz, 170,5 x 163,5 x 41,3 cm.



The subversion of sexual differences extends with Bourgeois to a subversion of forms and artistic genres. Her sculpture does not fall under the dominion of the rules that may be familiar to us. On the contrary, her work is based on the transgression of barriers and the abolition of boundaries and genders. Ambiguity is quintessential to her pieces, in which exterior is never distinguished from interior, nor the individual from the collective, as can be seen in a work such as *THE BLIND LEADING THE BLIND* (1947–49).

We do not find in Bourgeois a premeditated search for style. On the contrary, her work frequently oscillates between different shapes and modes, without insistence on a signature style by which any of her sculptures could be identified. In fact, Bourgeois frequently copies a sculpture from one medium into another or freely uses artistic elements from an older period in more recent works.

Bourgeois' artistic evolution suffered, according to formalist critics, from abrupt changes, passing

without a solution to continuity from rigid wood posts, as in *PILLAR* (1949–50), to amorphous nests of plaster, as in *RONDEAU FOR L.* (1963). For these critics, the sexual or psychological references of her work were too literally treated without ever becoming formally integrated in the work, in contrast, say, to the work of artists such as Brancusi or Arp. It is, however, this ambiguity and lack of formalist consistency which constitutes *le défi* of Louise Bourgeois, "the challenge of life against history,"² maintaining the longstanding reputation of her oeuvre as one of the best examples of radical art today.

1) Belle Krasne, "10 Artists in the Margin," *Design Quarterly* (Minneapolis), no. 30 (1954), p. 9. Cited in Deborah Wye, *Louise Bourgeois* (New York: The Museum of Modern Art, 1982, p. 23).

2) Press conference held at the Antoni Tàpies Foundation on November 6, 1990, on the occasion of the opening, in this institution, of her retrospective exhibition.

Edition for Parkett

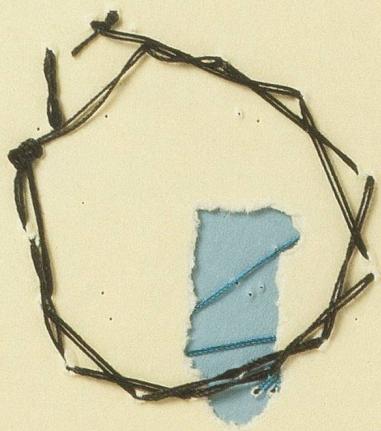
Louise Bourgeois

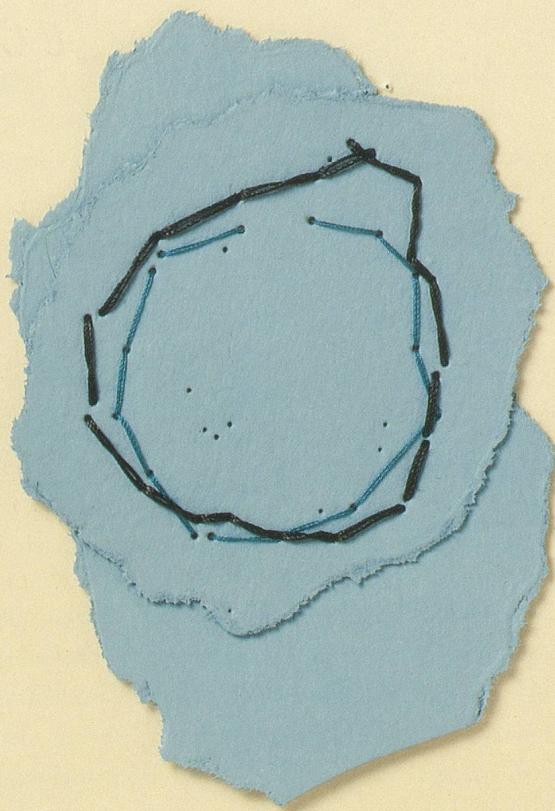
REPARATION, 1991. A fabrication made of paper and sewn with thread. The backing sheet is Lana Gravure paper and was printed on both sides with a cream color. A hole was torn in its center by hand. Using a template, two separate shapes were torn from Arches paper by hand, and hand colored with blue acrylic paint. These were then sewn together with blue thread. Another template was made to punch sewing holes through the blue shapes and the backing sheets. The shapes were then sewn to the backing sheet with black thread.

Fabricated by Rebecca Lax, Solo Press New York.
Edition of 75, initialled and numbered, bound in the magazine.

FLICKWERK, 1991, Papier-Objekt aus Lana Gravure Papier auf beiden Seiten crème farbig bedruckt, mit von Hand in die Mitte des Blattes gerissenem Loch. Zwei verschiedene Formen sind mit Hilfe einer Schablone von Hand aus einem Blatt Arches Papier gerissen und mit Acryl blau gefärbt und anschliessend mit blauem Faden zusammengenäht worden. Mittels einer weiteren Schablone wurden Nählöcher durch die blauen Formen und durch das Rückblatt gestossen. Danach wurden die Formen mit schwarzem Faden auf das Rückblatt genäht.

Herstellung durch Rebecca Lax, Solo Press New York.
Auflage von 75 Exemplaren, mit Initialen signiert und numeriert,
in die Zeitschrift eingebunden.





HARALD SZEEMANN

DER BORN DER JUGEND

Gober la Bourgeoisie!*

* Französisch für «runterschlucken»

Es sind nicht wenige Künstler, die in ihrem Denken und Fühlen und somit in ihrer Arbeit wie gebannt immer wieder um die Schlüsselerlebnisse ihrer Kindheit und Jugend kreisen, um erste Eindrücke und Wahrnehmungen, um die erste schmerzliche Erfahrung von Gewalt, von perspektivebildender Eifersucht und Ungerechtigkeit, vom Konflikt des Eigenen und des Fremden und damit des Bewusstseins vom Anderssein. Der Umgang mit diesem Emotionsmaterial und Erlebensschatz kann anekdotisch-illustrative Züge tragen, wie zum Beispiel in der Wiederholung des «Ewiggleichen» in den Generationsmontagen von Roger Welch, doppelbödig-mimetische wie in den frühen Rekonstitutionen (Kinderspiele, Unfälle, Lieblingsstandorte für das Photographieren des immer anderen, «süssen Klei-

nen») von Christian Boltanski; sie können auslösen-der, mit anderen Schlüsselerlebnissen gekoppelter Anlass (Krieg, Gefangenschaft) für Materialrevolte sein, für wärmende Ordnungs- und Chaoslehre, ja Utopie bei Joseph Beuys. Ihnen gemeinsam ist die suggestive, nichtverbale Mitteilung, die über den Einzelfall das Allgemeine, über das Allgemeine das Universale will, die Einbettung des historisch Beleg-baren oder auch nur statistisch zählenden Ablaufs von Geburt, Heranwachsen, Erziehung, Pubertät, Revolte, Leiden, Anpassung, Schule, Erwachsensein usw. bis zum Tod als Einbettung in die überpersönli-che Botschaft von Werden und Vergehen, in den Zyklus, der seine Energie aus der Summe der Einzel-schicksale speist.

Robert Gober ist als Vertreter einer jüngeren Kün-stlergeneration der erste, der unter Einbeziehen des Banalen, also durch Domestizierung des Tragischen und der bei Beuys und Boltanski sublimierten eroti-schen und sexuellen Pulsationen über das Wieder-

erschaffen der Objekte, an die sich Träume, Ängste, Freuden und Zwänge der Kindheit binden, dieser Erlebniswelt plastische, dreidimensionale Form gibt. Die Gegenstände werden nachgebaut, neukreiert, uminterpretiert, über das Manuelle wird die Zeit in

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

die Reevokation der Möblierung des Environments, in das er, «man», hineingeboren wird, neu investiert, und die Assoziationen spielen: Wasserscheu und Hygienezwang, diszipliniertes Pissen, die Tür zum Schlafzimmer der Eltern muss verschlossen bleiben, die Wedding-Legende der Liebe ohne Schmutz darf nicht angetastet werden, die Vorteile, der weissen Rasse anzugehören, kein Zweifel, die Sex-Weichenstellung darf nur so und nicht anders sein. Alle diese Konditionierungen, die, über die Sinne in der frühen Kindheit und in der Pubertät, an Gegenstände gebunden sind, sie schwingen in Robert Gobers Skulpturen mit: Waschbecken, Pissoirschüsseln, Laufgitter, Betten, Türen, Hundekörbe, Katzenstreu, Brautkleid, Tapeten und Stoffmuster mit dem friedlich schlafenden weissen Jungen und dem kastrierten, an den Baum geknüpften Neger oder den Genitalien von Junge und Mädchen. Stumme Gegenstände, stille Objekte bleiben als Zeugen von Schüben, Drängen in einem bestimmten sozialen Umfeld, dessen Datierung aber obsolet ist, ebenso die Lebensgewohnheiten der anderen. Man ist mit diesen Objekten allein, wie mit seinen Begierden. Robert Gober hat dieser Körperlichkeit der Empfindungen eine Form gegeben, die der ersten Wahrnehmungsstufe – welch Sorgfalt für Banales – die Distanz einschaltet, in Kontrast zum eigenen Aufruhr, der sich über die Erinnerung an ähnliche, eigene, dinggebundene Erfahrungen einstellt. Als sorgfältiger und brillant-doppelbödiger Bildhauer hat er den wiedererschaffenen, einst – immer noch – emotional überbelegten Gegenstand einer doppelten Umwandlung unterzogen: er formt ihn neu nach, in – bezüglich dem ursprünglichen Zweck – unadäquaten Materialien, er bemalt ihn gleichsam mit gebrochenem, gebrauchtem, «zeitlosem» Patinaweiß und verändert das Funktionsmimikry durch Weglassen erwartbarer

Teile (Abflussrohr, Wasserhahn, Spülungshahn, Türklinke, ja er unterzieht oft die Objekte seltsamen Bewegungsabläufen und Twists), also der Teile, die den Fluss der Handhabungen am Gegenstand gewährleisten. Nicht von ungefähr fehlt das flüssige und olfaktive Element – und wird gerade so zur suggestiven Präsenz: ein Waschbecken ohne Wasser und Seifengeruch, ein Pissoir ohne Geräusch, Spülung und Geruch, ein entsetzlicher Alp ohne Schrei und Schweiss, ein nasser Traum, Liebe ohne Stöhnen und Säfte – das gibt es nicht, undenkbar – aber sie wurden wie der «Andere», die Begegnung mit ihm/ihr, um so intensiver erlebbar, wenn das Artefakt ihn nicht physisch darstellt, sondern über seine Absenz evoziert. Und in der «Genitalapete», die in gewissen Installationen von in die Wand eingelassenen Abflussringen durchbrochen ist, fehlen die Voyeuraufforderungen nicht.

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

Louise Bourgeois nun leistet dieselbe Auseinandersetzung ganz anders. Die gebürtige Französin hat eine klassische, akademische Ausbildung genossen, sie weiss aber auch um die Bildhervorbringungstechniken der Surrealisten. Was sie thematisiert, ist der

aus Schuld und Sühne, Plaisir und Verletzung entstandene Konfliktherd in der bürgerlichen Familie. Auch ihr dient die Aufarbeitung der Erinnerung an ihre Kindheit, in ihrem Falle der Schwierigkeiten rund um ihre Mensch/Frauwerdung, als Impuls für

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

der Abhängigkeit wagt sie den Ritualmord. Von diesem Zeitpunkt an wird ihre Traum- und Phantasiewelt aus der Konfliktzone in freiere Vorstellungsbahnen gelenkt; die aleatorische Kombination von skulpturalen Formen, freien und gebundenen, isolierenden und verschmelzenden, harmonischen und disharmonischen, mit aus dem Unterbewussten geholten oder im Moment kreierten Einfällen, mündet ein in den Überfluss der Empfindungswelt befreiter weiblicher Kreativität.

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

THE FOUNT OF YOUTH

Gober la Bourgeoisie!*

* French for "gobble" or "gulp."

Many an artist's thoughts and feelings circle, as if spellbound, around crucial childhood experiences, around first impressions and perceptions, first painful encounters with violence, constricting jealousy, and injustice, with the conflict between the proper and the alien, and the consciousness of its own otherness. Dealing with this store of emotions and experiences may take an anecdotal, illustrative turn, as in the repetitive sameness of Roger Welch's montages of generations of family photographs; it may appear ambiguous and mimetic as in Christian Boltanski's early reconstitutions (children's games, accidents, favorite loci for taking pictures of many different "little ones"); or it may be the agent – combined with

other key experiences (war, captivity) – that triggers the revolt of matter, theories of warming order and chaos, and even Utopia in Joseph Beuys' work. Common to them all is the suggestive, non-verbal message that seeks to move from individual case to general, from general to universal, as an imbedding context for what can be historically verified or at least statistically recorded in the process of birth, growth, rearing, puberty and adolescence, revolt, suffering, education, conformity, adulthood – and, finally, death in the suprapersonal message of growth and decay, in the cycle that feeds on the energy produced by the sum of all individual destinies.

Robert Gober, one of a younger generation of artists, is the first to lend sculptural, three-dimensional shape to this world of experience. Through the integration of banality, he domesticates tragedy, and the pulsating eroticism and sexuality sublimated in the work of Beuys and Boltanski, by recreating objects invested with the dreams, anxieties, joys, and compulsions of childhood. The objects are recon-

structed, recreated, reinterpreted; manual craftsmanship recuperates time by re-evoking the furnishings of the environment into which he – "one" – has been born and associations are given free rein: hydrophobia and compulsive hygiene, disciplined pissing, the door to the parents' bedroom must be kept closed, the myth of conjugal love without smut must not be violated, no misgivings about the advan-

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

tages of belonging to the white race, the distinction between the sexes is thoroughly ingrained. All of this conditioning, sensually associated with objects from early childhood and puberty, resonates in Robert Gober's sculptures: sinks, urinals, playpens, beds, doors, dog baskets, kitty litter, bridal gowns, patterned wallpapers of the young white man peacefully

sleeping and the black man dangling from a tree, or the genitalia of boy and girl. Mute objects, silent things, testify to acute anxieties in a particular social context that is dated, obsolete, like the daily habits of the others. We are alone with these objects, as we are with our desires.

Robert Gober has given shape to these embodied sensations; they are the first stage of perception – such conscientious banality – in contrast to the turmoil provoked by our own recall of similar object-related experiences. This procedure creates distance. As a meticulous and brilliantly ambiguous sculptor, Gober has subjected the re-creation of an emotionally overbooked object to not one, but two stages of metamorphosis: he reshapes a replica of it using inadequate materials in comparison to the original; he paints it with a broken, used, "timeless" white patina, and alters the mimicry of function by omitting obvious components like drainpipes, faucets, toilet handles, doorknobs – all parts that ensure smooth-running use of the convenience. (Actually, Gober often subjects his objects to curious twists and sequences of movement.) It is no accident that liquid and olfactory elements are disregarded, for their very absence lends them a suggestive presence: a washbasin minus water and the odor of soap, a urinal minus sound, chain, and smell, a ghastly nightmare minus the screams and the sweat, a wet dream and love minus the groans and the juices – there's no such

thing, it's inconceivable – yet like the "other," the experience is all the more intense for not having been physically rendered in the artifact, but merely evoked through absence. Nor is the genital wallpaper – punctuated in certain installations by drains set into the walls – without a voyeuristic bid.

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

Louise Bourgeois takes an entirely different approach to the same issues. The French-born artist with her classical, academic education is also well-versed in Surrealist techniques of producing images. Her subject matter is the nidus of crime and punishment, pain and *plaisir* in the bourgeois family. She, too, draws on childhood memories, on the conflicts

that marked her burgeoning womanhood, to give impetus to an artistic output in the tense borderline region between the wishful harmony of monogamous, faithful parents, and her rejection of the disorder intrinsic to the triangle in which they were involved.

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

imaginative trails; the aleatory combination of sculptural forms – free and bound, isolating and merging, harmonious and disharmonious, drawing on the unconscious or on spontaneous creation – flows into the prolific emotional delta of female creativity.

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

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Searching for the form of omnipresent wrong.

ROBERT GOBER, MALE AND FEMALE GENITALS, 1989,

silk screen on paper, 24 x 45" per roll/MÄNNLICHE UND WEIBLICHE GENITALIEN, 1989, Siebdruck auf Papier, 61 x 114 cm je Rolle.

*DRAIN/ABFLUSS, 1989, (PHOTO: GEOFFREY CLEMENTS)



Robert Gober's Edition for

Parkett

Parkett is a replica of a page in the weekend edition of the New York Times. The artist has assembled and invented a mixture of news items, advertisements, weather reports, and stock market news for October 4, 1960. In the midst of wedding announcements and an item on Runt, a teenager's dog that was the victim of veterinary malpractice, we find a story on the mysterious death of a six-year-old boy, whose namesake is the artist himself, born in 1954. We are confronted with Gober's evocation of daily life that oscillates between the utter banality of domestic happiness and sordid drama. We react with indifference, or with a sense of self-indulgent or horrified identification.

UNTITLED, 1991

PHOTOLITHOGRAPH ON NEWSPRINT WITH HAND-TORN EDGES, PRINTED ON BOTH SIDES AND FOLDED THREE TIMES, 22 $\frac{1}{8}$ X 13 $\frac{7}{8}$ ". HAND-COLORED WITH COFFEE BY THE ARTIST. 75 UNIQUE PIECES, SIGNED.

PRINTED BY MAURICE SANCHEZ AND JOE PETRUZZELLI, DERRIÈRE L'ETOILE STUDIO, NEW YORK.

Robert Gobers Edition für

Parkett

Parkett ist die Replik einer Zeitungsseite. Man liest vom Künstler zusammengestellte und erfundene vermischt Meldungen, Reklamen, Wetter- und Börsenberichte in der Nachahmung einer Seite aus der Wochenendausgabe von The New York Times vom 4. Oktober 1960. Im Kontext des Heiratsklatsches der gehobenen Gesellschaft und der Nachricht des Todes von Runt, dem Hund eines Teenagers, der durch den Kunstfehler eines Veterinärs verendete, finden wir die Mitteilung vom mysteriösen Tod eines sechsjährigen Knaben mit dem Namen unseres ebenfalls 1954 geborenen Künstlers. Wir werden mit Gobers Evokation der Alltäglichkeit konfrontiert, die zwischen absoluter Banalität, häuslichem Glück und abgrundigem Drama oszilliert und worauf wir gleichgültig reagieren oder in wohliger oder erschreckter Identifikation.

(PHOTO: JÖRG MÜLLER)

OHNE TITEL, 1991

PHOTOLITHOGRAPHIE AUF ZEITUNGSPAPIER, VON HAND GERISSEN, BEIDSEITIG BEDRUCKT UND DREI MAL GEFALTET, 56,2 X 35,3 CM. VOM KÜNSTLER MIT KAFFEE HANDKOLORIERT. 75 SIGNIERTE UNIKATE.

GEDRUCKT VON MAURICE SANCHEZ UND JOE PETRUZZELLI, DERRIÈRE L'ETOILE STUDIO, NEW YORK.

ROBERT GOBER: Homeward-Bound

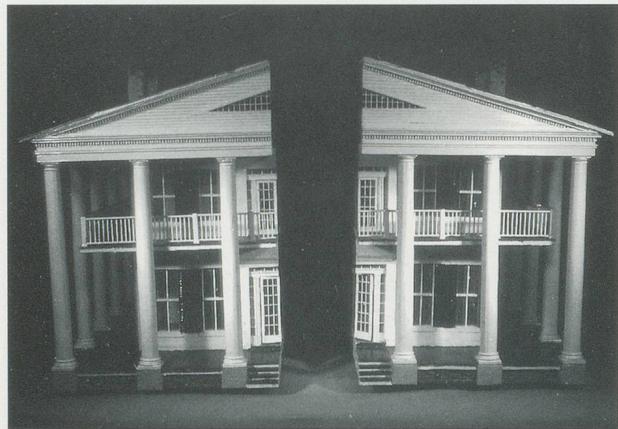
*"There's no place like home,
there's no place like home,
there's no place like home."*

DOROTHY, *The Wizard of Oz*

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

The illusion of home as a secure locus of unity, where parent and child alike move in synchrony, happily enacting socially prescribed roles, disinte-

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

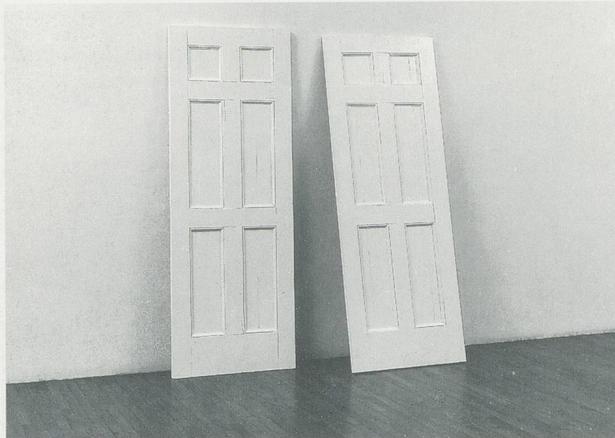


ROBERT GOBER, UNTITLED (HOUSE), 1978-79,
mixed media, 36 x 52 x 44" / OHNE TITEL (HAUS),
Mischtechnik, 91,4 x 132 x 111,8 cm.

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

charged, yet fragile entity. As a leitmotif in Gober's art, the myth of home is explored and expressed through a variety of different formal and conceptual strategies. His earliest works, executed around 1980, are actually diminutive houses – approximately three by three feet in size – with detailed, miniature interiors including parquetry floors, radiators, and furnishings. Though never specified, the archetypal home that is evoked in his art seems to date from the mid-fifties – the early years of Gober's childhood – which coincided with the sweeping suburbanization of America, when the one-family house emerged as a symbol of postwar prosperity and free-will.¹⁾ It was a

time when families were reunited after World War II, when the women who had replaced their husbands in the work force were coerced back into the home, and when gender stereotypes were reinforced to secure an economic system premised on the man-as-worker/woman-as-consumer paradigm.²⁾ While not directly autobiographical or confessional, Gober's nostalgic reconstructions of domestic fragments speak to an entire generation nurtured on these self-limiting ideals. Most individuals carry this place called home within themselves throughout their adult lives; it becomes a theatrical backdrop of sorts, against which the present is enacted. It serves as the



ROBERT GOBER, TWO DOORS, 1989,
wood, enamel paint, 84 x 31 x 1 1/2" each/ZWEITÜREN, 1989,
Holz, Emailfarbe, je 213 x 79 x 3,8 cm.

frame of reference, the psychic constant that signifies the familiar and, therefore, the safe, regardless of the fact that nostalgia distorts and abridges reality. Life changes and risk-taking ventures are inexorably measured against this cerebral backdrop of some distant place called "home sweet home."³⁾

Gober's art – the phantasmic white sinks and urinals, the empty cribs and beds, the floral upholstered armchair, the doggy bed and the constructed wall-papered rooms – borders on the theatrical. He re-creates the home, or a stage-set of the house, through a haze of nostalgia to bring to the fore the lacuna between the desire for what once was and the present. He recuperates and re-presents the past as a diorama "in order to understand it and to restate it."⁴⁾ Since

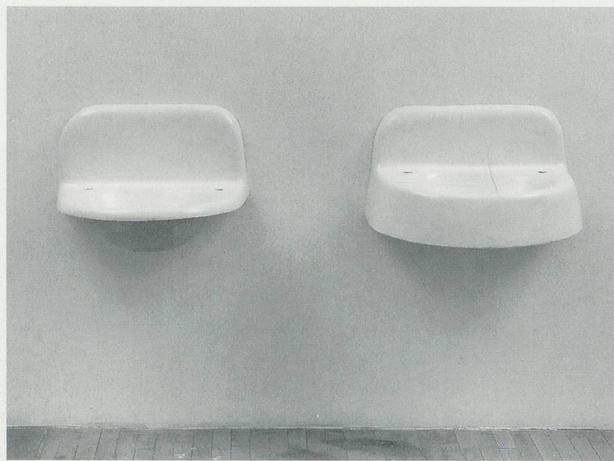


ROBERT GOBER, BED, 1988,
wood, cotton, enamel paint, wool, 46 x 39 x 70"/BETT, 1988,
Holz, Baumwolle, Emailfarbe, Wolle, 116,8 x 99 x 177,8 cm.

1986, Gober has been creating "rooms" within exhibiting institutions that are intentionally illusionistic: only their wall-papered interiors are finished. The bare plywood surfaces of the exterior walls and their supports are highly visible. The enigmatic furnishings found in these spaces, all meticulously hand-crafted by the artist, suggest theatrical props in that they are, in effect, real items designed to look real from a distance. For his 1989 installation at the Paula Cooper Gallery in New York, Gober even included what can be construed as a costume – a free-standing, white satin wedding gown. This phantom dress, this vacant vessel, underscores the ritualistic quality of the marriage ceremony, in which a woman dons a uniform symbolizing her "purity" and

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

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



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

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

Gober's fabricated, home-like spaces are uncanny in the truest sense of the word. In Freud's essay on the uncanny, this anxiety-producing phenomenon is described as "that class of the terrifying that leads back to something long known to us, once very familiar."⁵⁾ This explanation was arrived at through an analysis of the German word *heimlich*, the two-fold definition of which – something homelike, intimate,

familiar, but also that which is concealed from view, secret, and furtive – coincides with its opposite, *unheimlich* – that which is sinister, eerie, uneasy. According to Freud, the morbid dread associated with experiences of the uncanny is, therefore, the result of coming face to face with that which is "familiar and old-established in the mind [but] . . . has been estranged only by the process of repression."⁶⁾ If the survival of the home as an institution for socialization depends upon the repression of desire and fear, then memories of the home, when conjured involuntarily, may well lead to sensations of the uncanny.

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

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



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

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

ROBERT GOBER,
WEDDING GOWN, 1989,
silk, satin, muslin, linnen, tulle,
welded steel, 54 1/4 x 57 x 38 1/2 "/
BRAUTKLEID, 1989, Seidensatin,
Mousseline, Leinen, Tüll, gebogener Stahl,
137,8 x 144,8 x 97,2 cm.
(PHOTO: GEOFFREY CLEMENTS)



in silent, haunting tableaux. However, during the past year, Gober has introduced actual bodies, or at least anatomical fragments, into his work, and not without humor. In one particularly outrageous work, a lone male leg, complete with pant, sock, shoe, and hair, juts out from the wall at floor level. Entirely open for interpretation, this leg playfully hints at yet another reading of the connection between house and body. Doesn't everyone remember the scene in

The Wizard of Oz, when Dorothy's runaway house lands on the Wicked Witch after its tornado-induced flight from Kansas? Only the witch's two spindly legs, bearing the ruby slippers that lead Dorothy on her journey to Oz and home again, protrude from under the structure.

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

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

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

3) The idea of home as an internalized theatrical backdrop was suggested by Minnie Bruce Platt's autobiographical essay "Identity: Skin Blood Heart," in

which she discusses her identity as a white, middle-class lesbian in the context of emotional, architectural, and civic spaces. The text is included in E. Bulkin, M. B. Platt and B. Smith, *Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Semitism and Racism*, Brooklyn, New York, 1984.

4) Interview with the artist, December 1990.

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

6) Ibid., p. 148.

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

NANCY SPECTOR

ROBERT GOBER: Auf der Heimreise

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

DOROTHY, *The Wizard of Oz*



Der Mythos des glücklichen Zuhause – der häusliche Hafen, der die Kernfamilie, das Haustier, das Fernsehgerät und die Doppelgarage umgibt – ist der Wirklichkeit des familiären Zusammenlebens krass entgegengesetzt. Trotzdem bleibt der Traum weiter bestehen. Das vollkommene Zuhause ist ein seelisches Reich, ein fast unbewusstes Verlangen, ein undeutliches Bild, das man im Gedächtnis trägt und nach dem man sich sehnt, ungeachtet der Beschaffenheit vergangener Lebensbedingungen. Diese Phantasien von Harmonie, Behaglichkeit und letzter Erfüllung werden durch unzählige Medienbilder von schön ausgestatteten Wohnungen und attraktiven, gesunden Bewohnern immer neu entfacht. Was wir in Fernsehserien und Inseraten zu sehen bekommen, wird geprägt von kirchlichen und staatlichen Werten – die fruchtbare Familie, die als moralisches Vorbild angesehen wird, ist eine privilegierte Einheit. Unzählige

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

ROBERT GOBER, UNTITLED (SHOE), 1990,
wax 3 x 2⁵/8 x 7¹/₂", ed. 35/OHNE TITEL (SCHUH), 1990,
Wachs, 7,6 x 6,7 x 19 cm. Ed. 35.

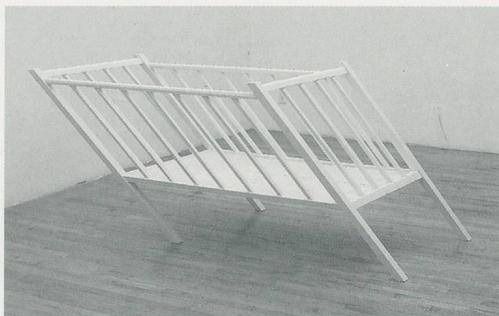
Klischees – «die Frau gehört an den Herd», «home sweet home», «zu Hause ist der Mann König» – lassen die tiefliegende Bedeutung solcher kultureller Tendenzen erkennen, während sie gleichzeitig ganz offen perpetuiert werden.

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

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

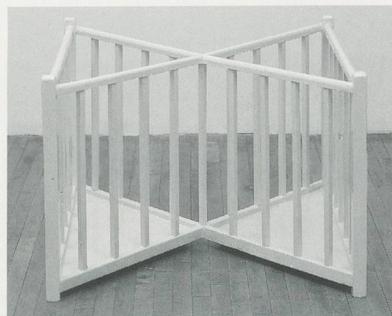
Als ein Leitmotiv wird in Gobers Kunst der Mythos des Zuhause durch eine Vielzahl verschiede-

Wirtschaftssystem zu sichern, das auf dem Mann-als-Arbeiter/Frau-als-Konsumentin-Paradigma² gründete. Obwohl sie nicht direkt autobiographisch oder bekenntnishaft sind, sprechen Gobers nostalgische Rekonstruktionen häuslicher Fragmente zu einer ganzen Generation, die auf dem Hintergrund dieser selbstbeschränkenden Ideale erzogen wurde. Die meisten Menschen tragen diesen Ort, den man Zuhause nennt, mit sich durch ihr ganzes Erwachsenenleben; er wird zu einer Art Bühnenhintergrund, vor dem sich die Gegenwart abspielt. Er dient als Bezugssystem, als seelische Konstante, die für das Vertraute und deshalb für das Sichere steht, ungeachtet der Tatsache, dass die Sehnsucht nach dem Ver-



ROBERT GOBER, PITCHED CRIB, 1987,
enamel paint, wood, 38 1/4 x 77 x 52 1/2" / SICH NEIGENDES
KINDERBETT, 1987, Emailfarbe, Holz, 97,2 x 195,6 x 132 cm.

(PHOTO: D. JAMES DEE)



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

(PHOTO: D. JAMES DEE)

dener formaler und konzeptueller Strategien erforscht und dargestellt. Seine frühesten Werke, die um 1980 herum entstanden, sind denn auch winzige Häuser – etwa drei auf drei Zoll gross – mit genauen Miniatur-Innenräumen einschliesslich Parkettböden, Heizkörpern und Einrichtungsgegenständen. Obwohl nie direkt darauf hingewiesen wird, scheint das archetypische Heim, das er in seiner Kunst heraufbeschwört, aus der Mitte der 50er Jahre zu stammen – den frühen Jahren von Gobers Kindheit, die mit der weitreichenden Suburbanisierung Amerikas zusammenfielen, als das Einfamilienhaus zum Symbol für Nachkriegswohlstand und Willensfreiheit wurde.¹ Es war die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als Familien wieder vereint wurden, als man die Frauen, die ihre Männer als Arbeitskräfte ersetzt hatten, wieder zurück an den Herd schickte, als Geschlechterklischees untermauert wurden, um ein

gangenen die Wirklichkeit verzerrt und begrenzt. Veränderungen und Wagnisse im Leben werden unerbittlich gemessen an diesem fest im Bewusstsein verankerten fernen Ort, genannt «*home sweet home*».³

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

kahlen Sperrholzoberflächen der Außenwände und ihre Stützen sind gut sichtbar. Die geheimnisvollen Einrichtungsgegenstände in diesen Räumen – vom Künstler peinlich genau in Handarbeit angefertigt – lassen an Bühnenrequisiten denken, die als reale Gegenstände dazu bestimmt sind, auch aus der Entfernung echt auszusehen. Für seine Installation aus dem Jahr 1989 in der Paula Cooper Gallery in New York verwendete Gober sogar etwas, was als Kostüm gedeutet werden kann – ein freistehendes weißes Hochzeitskleid aus Satin. Dieses nachgebildete Kleid, dieses leere Gefäß, unterstreicht den rituellen Charakter der Trauung, bei der die Frau eine Uniform anzieht, die für ihre «Reinheit» steht und sym-

der wir teilnehmen. Wir stehen merkwürdig Vertrautem gegenüber, den Spuren einer verschütteten Vergangenheit, und unsere Wertschätzung von Form und Inhalt weicht emotionalen Assoziationen, Erinnerungen und einem gewissen Unbehagen.

Gobers gebaute, vertraut anmutende Räume sind unheimlich im wahrsten Sinn des Wortes. In Freuds Abhandlung über das Unheimliche wird dieses Phänomen als «jene Kategorie des Schrecklichen» beschrieben, «die uns auf etwas zurückführt, das wir schon lange kennen und das uns einst sehr vertraut war».⁵ Zu dieser Erklärung gelangte Freud durch die Analyse des Wortes *heimlich*: Dessen zweifache Definition – etwas Anheimelndes, Vertrau-



ROBERT GOBER, CHESTS, 1982-83

photographic record of a painting metamorphosing/OBERKÖRPER, 1982-83, Photographische Aufzeichnung eines in dauernder Metamorphose befindlichen Gemäldes. (3 Details)

bolisiert, dass sie die Ablösung des Vaters durch den Bräutigam ergeben akzeptiert. Es ist ihr ganz besonderer Augenblick; sie ist Königin für einen Tag. Als Ehefrau und potentielle Mutter wird die Braut, indem sie in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Konventionen und jener bestimmten Mythologie des glücklichen Zuhauses lebt, den nächsten Haushalt gründen.

Gobers Installationen häuslicher Traumlandschaften – die Requisiten, Kostüme und Sets – sind Schauplätze für die Entwicklung narrativer Sequenzen; jedes Element dient als stummer Bestandteil des menschlichen Dramas, das sich hier abspielen könnte. Was jedoch fehlt, sind die Schauspieler, die uns als Zuschauer von diesen psychologisch eindringlichen Umgebungen distanzieren würden. Für jede Installation entwirft Gober eine überzeugende *mise-en-scène*, in die wir mit einbezogen werden, an

tes, Bekanntes, aber auch das, was dem Blick verborgen, geheim und heimlich ist – stimmt mit seinem Gegenteil, *unheimlich*, überein, dem Bedrohlichen, Unbehaglichen, Düsteren. Nach Freud ist deshalb die krankhafte Angst, verbunden mit Erfahrungen des Unheimlichen, das Ergebnis einer Konfrontation mit dem, was «vertraut und seit langem im Bewusstsein verankert ist, (aber) ... nur durch den Prozess der Verdrängung ferngehalten wurde».⁶ Wenn der Fortbestand des Zuhause als eine Institution der Sozialisierung von der Verdrängung von Verlangen und Furcht abhängig ist, dann können Erinnerungen an das Zuhause – wenn sie auftauchen, ohne dass wir es wollen – sehr gut Empfindungen auslösen, die unbehaglich, unheimlich sind.

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

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

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

Die Ironie dieser Propaganda wird offensichtlich angesichts der Tatsache, dass sie während der McCarthy-Ära verbreitet wurde.

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

3) Auf die Vorstellung des Zuhause als verinnerlichtem bühnenmässigen

ROBERT GOBER, SLIP COVERED ARMCHAIR, 1986–87,

plaster, wood, linnen, fabric paint, 31½ x 30½ x 29¾"

FAUTEUIL MIT ÜBERZUG, 1986–87, Gips, Holz, Leinen, Staffarben,

80 x 77,5 x 73,7 cm. (PHOTO: D.JAMES DEE)

sondern vielmehr auf die Pubertät und auf sexuelles Experimentieren, oder vielleicht auf die Einsamkeit des Heranwachsenden.

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

(Übersetzung: Regine Lienhard)

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

4) Interview mit dem Künstler, Dezember 1990.

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

6) Ebd., S. 148.

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



Hanging Man

Sleeping Man

A CONVERSATION BETWEEN TERESIA BUSH, ROBERT GOBER, AND NED RIFKIN

In February 1990, I collaborated with Sherrie Levine on an installation as part of a larger exhibition entitled *Culture and Commentary: An Eighties Perspective*, curated by Kathy Halbreich, at the Hirshhorn Museum in Washington D.C. One year earlier, I had designed a wallpaper with the repeating image of a hanging black man next to a sleeping white man, which I had shown in an exhibition at the Paula Cooper Gallery in New York. Sherrie and I decided to use this wallpaper as background for our collaboration, but it quickly became foreground as Hirshhorn museum employees of African-American descent found the imagery offensive and racist. One year later, I returned to the museum to have a conversation about what happened with Teresia Bush, an education officer at the museum, and Ned Rifkin, the Chief Curator for Exhibitions.

Robert Gober

N.R. I think that one of the first things we should talk about is how the meaning of a work of art can change. In this particular case, this work of art shifted from a New York Soho gallery to a museum context in Washington D.C. During this time, the mayor of the city, who happens to be African-American, was busted, and it was also Black History Month. So there was a certain heightened polarity and racialization going on.

R.G. Just weeks before, a public sculpture by David Hammons – depicting a blond-haired, blue-eyed Jessie Jackson – was sledgehammered.¹⁾

T.B. Not only that – Major Barry was quoted on the cover of the *Washington Post* as saying, “I was lynched.”

N.R. So we’re talking about a convergence of events. This relocation and recontextualizing of the work is an important one because the audience

changes. In a sense that's partly our responsibility – the museum staff – to deal with it. The question of whether something's offensive is one thing and the question of whether something is effective is another.

T.B. Let me say something about being a Washingtonian and an African-American and a museum professional – an educator – in Washington D.C. I can't speak for the whole community but I can simply say that the Hirshhorn Museum has a history of not including the works of African-Americans on any large or significant scale. And over the years that reputation hasn't changed too much. You know, it's almost like living Ralph Ellison's book all over again – "The Invisible Woman" – you're here but you're not here.²⁾

I had not seen the show, I think, because it was going up in such a hurry that no one got a chance to go through it. Finally the head of the guards asked me if I could help him interpret a piece. I hadn't seen it. All I could see was this hanging black man. I didn't see it in its intended poetic context. I didn't know what to say. I couldn't believe what was going on, so I asked if I could get some information on it. I was told, "Oh, it's not what you think it is." And I said, "Well, what is it?" I was pretty angry. So I sort of took a position as an outsider standing back to watch an inevitable conflict. I took no part in the special staff sessions offered by the curator and the artists. I had no personal hostility toward the artists but the whole thing was paradoxical and even metaphorical in nature. I was glad the artists addressed this issue.

R.G. The issue of the wallpaper or the issue of speaking and meeting with the people offended?

T.B. There were *many* issues. You addressed racism, which I see here in Washington in greater proportion culturally than I ever saw as a young adult, growing up here during the Johnson years and even the Carter years. It was a much more open, much more liberal city in those days. At the beginning of the Reagan era, it was like I was reliving something that I had heard about in the '50s. I never really was terribly aware of racism because a middle-class black family in Washington sort of had it made, and I did in many cases. And so I decided to work in an art museum. And then all of a sudden I was introduced to racism on a very large scale. So to have

an exhibition that addresses racism come into an institution which I felt had practiced it was for me rather a startling experience.

N.R. Let's maybe roll back a little to the sequence of events as I think it is interesting and important.

T.B. I was in the elevator when the first attack took place, the first major response. It was a young man who I think works somewhere else in the Smithsonian. He came to visit the Hirshhorn and ran across a couple of guards who were disgruntled about the exhibition, and so he went through. In the elevator he said, "Who put this _____ in the museum? Whoever it is, I'm really gonna complain. And I'm a union representative – I'm gonna write him up." And he didn't know that the other person in the elevator was the museum director. He said, "This really is a shame. After all, this is Black History Month." And I said to myself, "It certainly is."

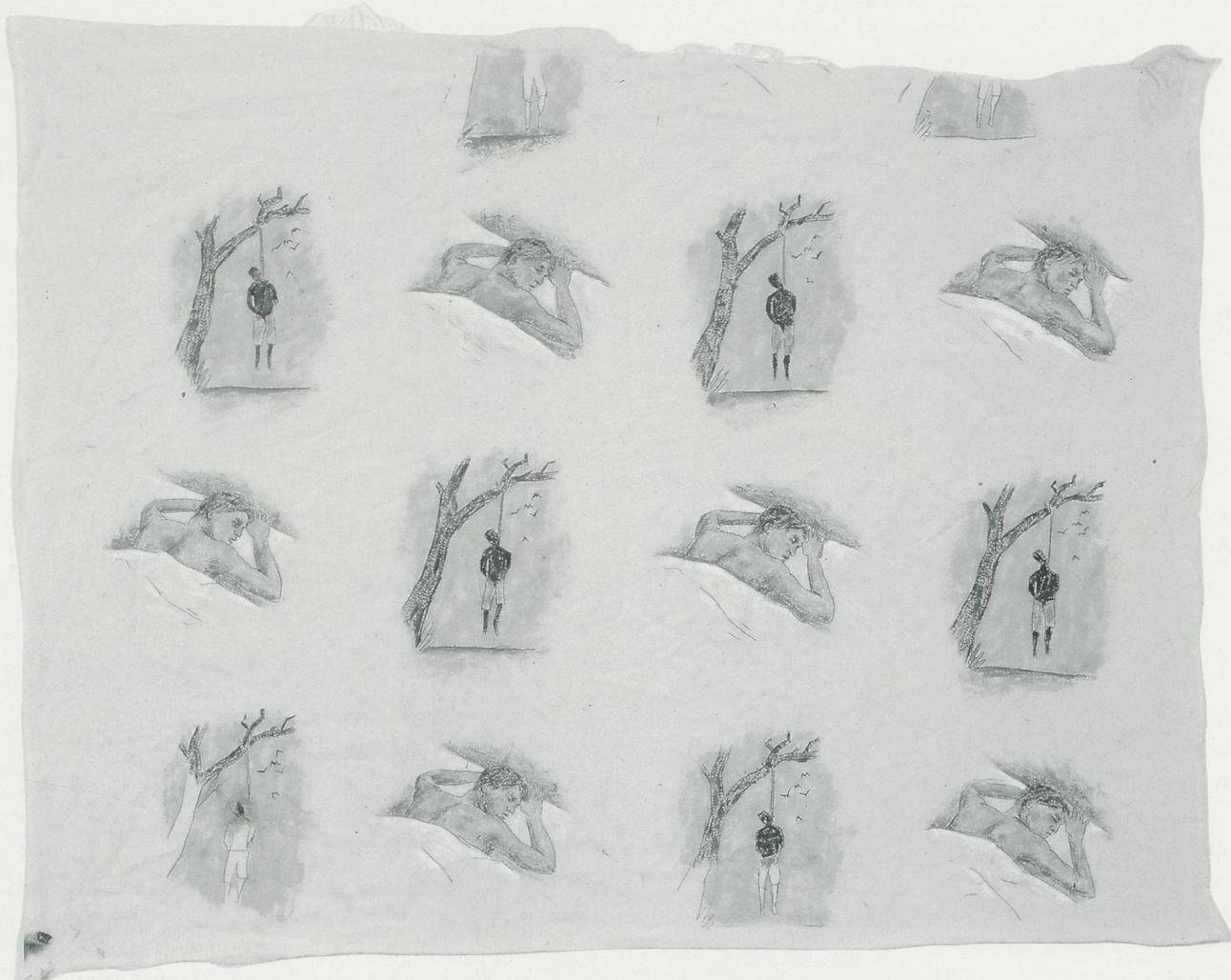
N.R. Bob, I remember that you and Sherrie agreed to talk to the guards.

R.G. We insisted on it as soon as we heard that there was trouble. I wanted to hear what it was *from them*. And I felt – naively, you know, as a "liberal" – that I could defuse this. I would just tell them, "Oh, you know, I was meaning well with this imagery," and they'd understand.

They didn't care. There was a reverse racism going on. I found out that a lot of those guards couldn't – not that they weren't capable – wouldn't give an inch in terms of seeing that I could have intended well. They just didn't believe me. One man described it to me quite vividly as, "We got the nigger, now we can go to sleep." That's all he saw and all he would believe as coming from a white man. And to me that was shocking, yet important to see.

N.R. Maybe we should talk first about what those images really are; what they hold for you and where they come from.

R.G. When I see an image of a lynching, I see an image of a crime, a horrible American crime. And by putting the sleeping white man next to this image of a lynched black man, I felt that I was implicating him in that crime. I thought it was an image of guilt, an image of troubled sleep, a dream of something horrible that had happened; but it was also multi-layered,



ROBERT GOBER, HANGING MAN/SLEEPING MAN, 1989,
(detail of wallpaper) silkscreen on paper/GEHÄNGTER MANN/SCHLAFENDER MANN, 1989,
(Detail einer Tapete), Siebdruck auf Papier. (Original drawing/Original Zeichnung).

there was a piece missing in that puzzle about the crime, about what happened and what the story was, and it was left up to the viewer. It was a Rorschach kind of image. Also, the sleeping man could have been dreaming, so there was the possibility that this was a racist fantasy or dream, which I felt gave the work its edge – but I think it brought up big problems too. I think the fact that the image was repeated to create a “pretty pattern” of wallpaper made it doubly offensive. The brutality becomes decoration. It lines your walls and goes on indefinitely. Perhaps if I

hadn’t put the imagery into a debased medium, but had expressed the image in the traditional grandeur of a framed oil on canvas, I wouldn’t have offended so many people.

T.B. Well, I think it was sort of hard for someone who normally doesn’t see art very regularly to interpret it. The first thing you’re going to do is to read it quite literally. And the other stuff doesn’t seem to make any sense. The fact is that this black man is being hung and *we don’t like it*. However, when I was giving tours of the exhibition, I couldn’t wait to get

there because there was so much that I could say. I could take both blacks and whites together in groups and it really addressed a lot of social issues that I feel we should deal with. And I found, as an educator, that some of the hard stuff was a lot more challenging to me and also to my audience.

N.R. We felt that it was necessary to have – for lack of a better term – a “town meeting,” basically to let everybody air their grievances in the space, all at once. And everybody wanted to come. I don’t think that everybody went away feeling great, but it was the first time – because of this piece, oddly enough – that we were assembled without the hierarchic – or with less of the hierarchic – gobbledegook that usually goes on, and we were talking about racism, directly and to each other. So you can say all the negative things about the misrepresentation and all that but, in fact, it became the catalyst for our discourse on a crucial subject.

T.B. There was a lot of discussion, not only here at the Hirshhorn, but throughout the Smithsonian. The Smithsonian’s African-American Association – of which I am a member – had a number of meetings about the show.

N.R. One of the guards made what I felt to be a compelling statement. He said, “Look, you have to understand our point of view. I understand that somebody meant something else by it. But the bottom line for me is that I’m standing there having to protect it from vandalism when I can’t even begin to understand how I can relate to it – and I’ve actually become part of the installation itself in a funny way.”

R.G. That’s true. You know, I didn’t realize that. If I had known that the guards were going to be almost exclusively black – one or two in each room – I think I would have been more sensitive to it, because they *do* become part of the installation. I think that where I was naïve in using that imagery and what I learned specifically from coming here to the Hirshhorn was that it is a mistake to try to represent someone other than myself without thinking through the history of representation: how blacks have been represented in American art, and by white artists, throughout history. One of the guards said to me, “Why is this the *only* image?” And I said, “In this room?” And he said, “No, in the entire museum.” And

then I walked around and thought, “Holy shit! He’s right!” I was inadvertently perpetuating a negative stereotype.

N.R. Do you think that you’ll ever address racism again?

R.G. I don’t know. I still feel like I have a right to that imagery. I feel almost indignant that it’s *my* history, too; that I inherited this relationship, too, and I can talk about it. But I learned an enormous amount about the history of black representation.

N.R. What was the origin of the hanging man? It wasn’t a found image, was it?

R.G. The hanged man was taken from a political cartoon from Texas, from the late ’20s, that I found in a picture collection at the New York Public Library. The sleeping man was from a Sunday ad for Bloomingdales, a sheets ad: a beefcake shot of a guy in bed.

N.R. How did that image come to you?

R.G. I was looking for an image of a lynching. I had a very close friend who was dying from complications due to AIDS and I think that it was a metaphorical transposition of how I saw gay men and gay Americans being treated. That was my impulse, my identification with another historically beleaguered minority, although I don’t think it either could be or should be construed from the image.

T.B. I think that the whole installation allowed me, as an educator, to talk about exclusion, in the eighties, of people left outside the mainstream. A lot of white Americans, who would normally take issue with racism, found that the show – the installation – really touched a nerve for them, and talked about it very vividly. There was one lady who said, “This is really poignant. I’d like to get that wallpaper and put it in my mother-in-law’s room.” So it was a nightmare in one sense, but an educator’s dream in another.

Washington, January 3, 1991

1) On November 29, 1990, moments after the enormous enamel-on-tin portrait of Jessie Jackson, HOW YA LIKE ME NOW?, by black artist, David Hammons, was installed on a street in Washington D.C. by employees of the Washington Project for the Arts, ten angry young black men attacked it with a sledgehammer, knocking down all but the subject’s brow.

2) Ralph Ellison’s, *Invisible Man*, first published in 1952 has become the classic representation of American black experience – what it was like to be black in a country where black people were invisible (republished Vintage Books Edition, 1989).

Gehängter Mann

schlafender Mann

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN TERESIA BUSH, ROBERT GOBER UND NED RIFKIN

Im Februar 1990 arbeitete ich gemeinsam mit Sherrie Levine an einer Installation, die Teil einer grösseren Ausstellung mit dem Titel *Culture and Commentary: An Eighties Perspective* war. Diese Ausstellung wurde im Hirshhorn-Museum in Washington gezeigt und von Kathy Halbreich organisiert.

Ein Jahr zuvor hatte ich eine Tapete gestaltet mit zwei sich fortlaufend wiederholenden Bildern: das Bild eines gehängten Schwarzen und daneben ein schlafender Weisser. Sherrie und ich beschlossen, diese Tapete, die ich zuvor in einer Ausstellung in der Paula Cooper Gallery in New York gezeigt hatte, als Hintergrund für unsere Gemeinschaftsarbeit im Hirshhorn-Museum zu verwenden. Sie provozierte sehr bald Reaktionen von Museumsangestellten afrikanisch-amerikanischer Herkunft, die die Bilder verletzend und rassistisch fanden.

Ein Jahr später kam ich ins Museum zurück, um mit Teresia Bush, einer Museumpädagogin, und Ned Rifkin, dem leitenden Ausstellungs-Kurator, über die damaligen Ereignisse zu sprechen.

Robert Gober

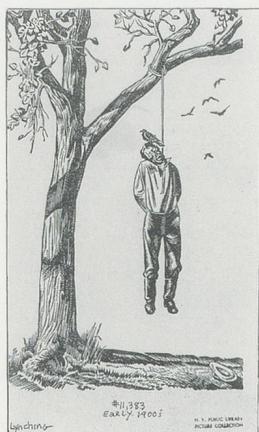
N.R. Ich glaube, dass wir zuerst über die Frage sprechen sollten, wie sich die Aussage eines Kunstwerks verändern kann. In diesem bestimmten Fall kam dieses Kunstwerk von einer Galerie im New Yorker Stadtteil Soho in ein Museums-Umfeld in Washington. Während dieser Zeit wurde der Bürgermeister der Stadt, der zufällig afrikanisch-amerikanischer Abstammung ist, abgesetzt, und es war auch der *Black History Month*. Es gab also eine gewisse erhöhte Polarisierung und eine Verschärfung der Rassenproblematik.

R.G. Wenige Wochen zuvor wurde eine öffentliche

Skulptur von David Hammons, die einen blondhaarigen und blauäugigen Jessie Jackson darstellt, mit einem Vorschlaghammer zertrümmert.¹⁾

T.B. Nicht nur das – auf der Frontseite der *Washington Post* wurde Bürgermeister Barry zitiert mit dem Satz: «Ich wurde gelyncht.»

N.R. Wir sprechen also über eine Konvergenz von Ereignissen. Die Veränderung des Standorts und des Kontexts eines Werks ist dabei wichtig, weil das Publikum ändert. In gewissem Sinne tragen wir – die Mitarbeiter des Museums – teilweise die Verantwortung dafür, wie man damit umgeht.



CARTOON, TEXAS,
LATE TWENTIES/KARIKATUR,
TEXAS, SPÄTE 20ER JAHRE.

AD FOR BLOOMINGDALE'S/
INSERAT FÜR BLOOMINGDALE'S.



bloomingdale's
7 DAYS A WEEK 24 HOURS A DAY For Customer Service Or Orders Already

BED & BATH COMFORTS

Die Frage, ob ein Werk verletzend ist, ist das eine, und die Frage, ob ein Werk wirkungsvoll ist, das andere.

T.B. Ich möchte etwas sagen darüber, wie es ist, in Washington zu leben als schwarze Amerikanerin und in einem Museum in Washington zu arbeiten. Ich kann nicht für die ganze Gemeinschaft sprechen, aber ich kann einfach sagen, dass das Hirshhorn-Museum in seiner Geschichte die Werke von Afro-Amerikanern kaum in grossem oder bedeutendem Umfang mit einbezogen hat. Und dieser Ruf hat sich während der Jahre auch nicht wesentlich verändert. Weisst Du, es ist beinahe so, als würde man Ralph Ellisons Buch «*The Invisible Woman*» nochmals ganz durchleben: Du bist hier, aber du bist nicht hier.²⁾

Ich habe die Ausstellung nicht gesehen, weil sie so schnell vorbei war, dass niemand die Möglichkeit hatte, sie anzuschauen. Schliesslich fragte mich der Leiter des Aufseher-teams, ob ich ihm helfen könne, ein Werk zu interpretieren. Ich hatte es nicht gesehen. Ich konnte nur diesen gehängten Schwarzen sehen. Ich habe es nicht in seinem intendierten poetischen Kontext gesehen. Ich wusste nicht, was ich sagen sollte. Ich konnte nicht glauben, was da vor sich ging, deshalb fragte ich, ob man mir einige Informationen geben könnte. Man sagte mir: «Oh, das, was Sie denken, ist es nicht.» Und ich sagte: «Nun, was ist es?» Ich war ziemlich verärgert. So nahm ich eine Position als Aussenstehende an, Distanz einnehmend, um einen unausweichlichen Konflikt zu beobachten. In den von der Kuratorin und den Künstlern für die Angestellten organisierten Aussprachen ergriff ich nicht Partei. Persönlich war ich den Künstlern nicht feindlich gesinnt, aber die ganze Sache schien selbst Bände zu sprechen. Ich war froh darüber, dass die Künstler dieses Thema aufgegriffen hatten.

R.G. Die Frage der Tapete? Oder ging es vor allem darum, mit den Leuten, die sich verletzt fühlten, zusammenzukommen und mit ihnen zu sprechen?

T.B. Es gab viele Fragen. Du hast den Rassismus angesprochen, den ich hier in Washington im kulturellen Bereich heute sehr viel stärker wahnehme als früher, in der Zeit, da ich hier aufwuchs, während der Johnson- und selbst während der Carter-Jahre. Es war eine sehr viel offenerere, sehr viel liberalere Stadt damals. Zu Beginn der Reagan-Ära war es so, als würde ich nun etwas erfahren, von dem ich in den 50er Jahren gehört hatte. Ich wusste nie wirklich viel über Rassismus, weil eine schwarze Mittelstands-Familie in Washington es irgendwie geschafft hatte, und das traf auch für mich in vielen Bereichen zu. Und so entschloss ich mich, in einem Kunstmuseum zu arbeiten. Und dann wurde ich ganz plötzlich mit Rassismus in grossem Umfang konfrontiert. Eine Ausstellung zum Thema Rassismus in einer Institution zu haben, die Rassismus nach meinem Empfinden selbst praktizierte – das war für mich deshalb ein ziemlich bestürzendes Erlebnis.

N.R. Blenden wir doch etwas zurück auf den Ablauf der Ereignisse, denn ich glaube, das ist interessant und wichtig.

T.B. Ich befand mich im Aufzug, als ich mich der ersten Attacke gegenüber sah, der ersten grösseren Reaktion. Es war ein junger Mann, der, glaube ich, irgendwo im Smithsonian-Museum arbeitet. Er kam ins Hirshorn-Museum und traf zufällig zwei Aufseher, die verärgert waren über die Ausstellung, und so schaute er sie sich an. Im Aufzug sagte er: «Wer brachte diesen ins Museum? Wer immer es ist, ich werde mich wirklich beschweren. Und ich bin Gewerkschafts-Vorsteher – ich werde auf ihn zurückkommen.» Und er wusste nicht, dass die andere Person im Auf-

zug der Museumsdirektor war. Er sagte: «Das ist wirklich eine Schande. Immerhin sind wir im *Black History Month*.» Und ich sagte zu mir selbst: «Das sind wir tatsächlich.»

N.R. Bob, ich erinnere mich, dass Du und Sherrie bereit dazu waren, mit den Aufsehern zu sprechen.

R.G. Wir haben darauf bestanden, als wir hörten, dass es Schwierigkeiten gab. Ich wollte von ihnen wissen, wie sie es sahen. Und ich glaubte – naiv, weisst Du, als «liberal» denkender Mensch –, dass ich das Ganze entschärfen könnte. Ich würde ihnen einfach sagen: «Ich habe es gut gemeint mit diesen Bildern», und sie würden es verstehen. Es war ihnen gleichgültig. Es war Rassismus im ungekehrten Sinn. Ich erkannte, dass viele dieser Aufseher überhaupt nicht sehn wollten, dass ich gute Absichten gehabt haben könnte. Sie glaubten mir ganz einfach nicht. Einer beschrieb es mir sehr lebendig; er sagte: «Wir haben den Nigger, jetzt können wir schlafen gehen.» Er hat nur das gesehen, und für ihn war es das einzige, was er von einem Weissen erwartete. Und für mich war das schockierend, aber wichtig zu sehen.

N.R. Vielleicht sollten wir zuerst darüber sprechen, was diese Bilder wirklich sind; was sie für Dich enthalten und woher sie kommen.

R.G. Wenn ich ein Bild sehe, auf dem ein Mensch gelyncht wird, dann sehe ich das Bild eines Verbrechens, eines schrecklichen amerikanischen Verbrechens. Wenn ich nun den schlafenden Mann neben das Bild dieses gelynchten Schwarzen hänge, habe ich das Gefühl, ihn mit diesem Verbrechen in Verbindung zu bringen. Ich dachte, dass dies das Bild einer Schuld ist, das Bild eines unruhigen Schlafs, ein Traum von etwas Schrecklichem, das geschehen war; aber es war auch mehrschichtig, es fehlte ein Stück in diesem Puzzle, und dieses fehlende Stück betraf das Verbrechen und die Geschichte, die sich dahinter verbirgt. Das wurde dem Betrachter überlassen. Es war eine Art Rorschachtest-Bild. Der Schlafende hätte auch träumen können, man konnte dies also auch als rassistische Phantasie oder als rassistischen Traum sehen – und das verlieh, so denke ich, dem Werk seine Schärfe. Aber ich glaube, dass es auch grosse Probleme aufwarf. Die Tatsache, dass das Bild mehrfach wiederholt wurde, damit der Eindruck eines «hübschen Tapetenmusters» entsteht, machte es doppelt verletzend. Die Brutalität wird zur Dekoration. Sie überzieht deine Wände und hört nirgendwo auf. Wenn ich die Bilder nicht in ein abgegriffenes Umfeld gebracht, sondern

das Bild in der traditionell-erhabenen Grösse eines gerahmten Ölgemäldes gemalt hätte – es hätte vielleicht nicht so viele Leute verletzt.

T.B. Nun, ich glaube, dass es für jemanden, der sich nicht regelmässig Kunst anschaut, irgendwie schwierig zu interpretieren war. Das erste, was man macht, wird sein, dass man es ganz unmittelbar deutet. Und alles andere scheint keinen Sinn zu ergeben. Tatsache ist: Dieser Mann wurde gehängt, und wir mögen es nicht. Trotzdem: Als ich Führungen machte in der Ausstellung, konnte ich es jeweils kaum erwarten, bis wir dort ankamen, weil ich dazu so viel zu sagen hatte. Ich konnte Schwarze und Weisse zusammen in Gruppen nehmen, und es warf wirklich so viele soziale Fragen auf, mit denen wir uns, denke ich, auseinandersetzen sollten. als Kunsterzieherin habe ich den Eindruck, dass einige der harten Sachen für mich und auch für meine Zuhörer eine viel grössere Herausforderung darstellten.

N.R. Wir hatten das Gefühl, dass es nötig war, eine «Bürgerversammlung» – ich finde gerade keinen besseren Ausdruck – zu veranstalten, vor allem damit alle einmal loswerden konnten, was ihnen missfiel, alle auf einmal. Und alle wollten kommen. Ich glaube nicht, dass jeder mit einem grossartigen Gefühl weggegangen ist, aber es war – seltsamerweise gerade wegen diesem Werk – das erste Mal, dass wir fast ohne das sonst übliche hierarchische Geschwafel auskamen. Wir sprachen über Rassismus, direkt und persönlich. Man kann also all die negativen Dinge über die falsche Darstellung und dergleichen sagen, aber im Grunde wurde das Werk zum Katalysator für unsere Gespräche über ein schwieriges Thema.

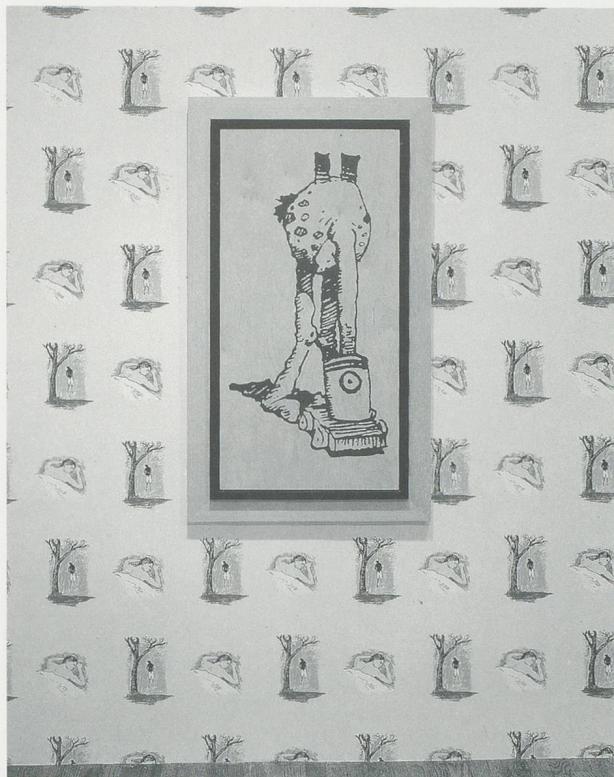
T.B. Es gab viele Diskussionen, nicht nur hier im Hirshhorn-, sondern auch im Smithsonian-Museum. Die *African-American Association* des Smithsonian – wo ich Mitglied bin – organisierte mehrere Veranstaltungen über die Ausstellung.

N.R. Einer der Aufseher machte eine Aussage, die ich überzeugend fand. Er sagte: «Sie müssen unseren Standpunkt verstehen. Ich verstehe, dass jemand etwas anderes damit gemeint hat. Aber der springende Punkt ist für mich der, dass ich hier stehe und es vor Vandalismus schützen muss, wo ich nicht einmal im entferntesten weiß, wie ich dazu stehen kann – und eigentlich bin ich auf eine merkwürdige Art und Weise ein Teil der Installation selbst geworden.»

R.G. Das stimmt. Weisst Du, darüber bin ich mir nicht im klaren gewesen. Hätte ich gewusst, dass die Aufseher fast

SHERRIE LEVINE, UNTITLED, (MR. ASTRIDGE: 6) 1989,
casein on wood, 47 1/2 x 27 1/2 " / OHNE TITEL (HERR STRAUSS: 6), 1989,
Kasein auf Holz, 120 x 70 cm.

ROBERT GOBER, HANGING MAN/SLEEPING MAN (Wallpaper/Tapete).



ausschliesslich schwarz sein würden – einer oder zwei in jedem Raum –, dann hätte ich das bestimmt eher gespürt, weil sie wirklich ein Teil der Installation werden. Ich glaube, dass ich insofern naiv war bei der Verwendung dieser Bilder, als es mein Fehler war, zu versuchen, jemand anderen als mich selbst darzustellen, ohne die Geschichte der Darstellung zu durchdenken: wie die Schwarzen in der amerikanischen Kunst – von weissen Künstlern – dargestellt wurden im Verlaufe der Geschichte. Das ist mir gerade auch durch meinen Besuch hier im Hirshhorn-Museum klargeworden. Einer der Aufseher sagte zu mir: «Warum ist dies das einzige Bild?» Und ich sagte: «In diesem Raum?» Und er sagte: «Nein, im ganzen Museum.» Und dann ging ich so herum und dachte: «Holy shit! Er hat recht!» Ich hatte unabsichtlich ein negatives Klischee übernommen.

N.R. Glaubst Du, dass Du das Thema Rassismus je wieder aufgreifst?

R.G. Ich weiss es nicht. Für mich haben diese Bilder immer noch eine Berechtigung. Ich bin fast empört darüber, dass es auch meine Geschichte ist; dass ich dieses Verhältnis auch ererbt habe, und ich kann darüber sprechen. Aber ich habe sehr viel gelernt über die Geschichte der Darstellung der Schwarzen.

N.R. Woher kommt der erhängte Mann? Es war kein erfundenes Bild, nicht wahr?

R.G. Der Erhängte stammt aus einem politischen Cartoon aus Texas, aus den 20er Jahren, den ich in einer Bildersammlung in der New Yorker Public Library gefunden habe. Der Schlafende ist aus einer Sonntagsanzeige für Bloomingdales, es war eine Anzeige für Leintücher, das Photo eines halbangezogenen Muskelprotzes im Bett.

N.R. Warum hast Du gerade dieses Bild gewählt?

R.G. Ich habe ein Bild gesucht, auf dem ein Mensch gelyncht wird. Ich hatte einen sehr engen Freund, der an den Folgen von AIDS starb, und ich glaube, dass es eine metaphorische Transposition dessen war, wie mit homosexuellen Männern und homosexuellen Amerikanern umgegangen wird. Das war mein Impuls, meine Identifikation mit einer anderen historisch bedrängten Minderheit, obwohl ich nicht glaube, dass dies aus dem Bild herausgelesen werden kann oder soll.

T.B. Ich glaube, dass die ganze Installation es uns als Kunsterziehern ermöglichte, über die Ausgrenzung von Menschen, wie sie uns in den 80er Jahren begegnet, zu sprechen. Viele weisse Amerikaner, die gegen Rassismus sind, waren von der Ausstellung – der Installation – sehr berührt und sprachen sehr lebhaft darüber. Eine Frau sagte: «Das ist wirklich eindrucksvoll. Ich möchte diese Tapete haben und das Zimmer meiner Schwiegermutter damit auskleiden.» In einem gewissen Sinne war es also ein Alptraum, andererseits aber auch der Traum jedes Kunsterziehers.

Washington, 3. Januar 1991

(Übersetzung: Regine Lienhard)

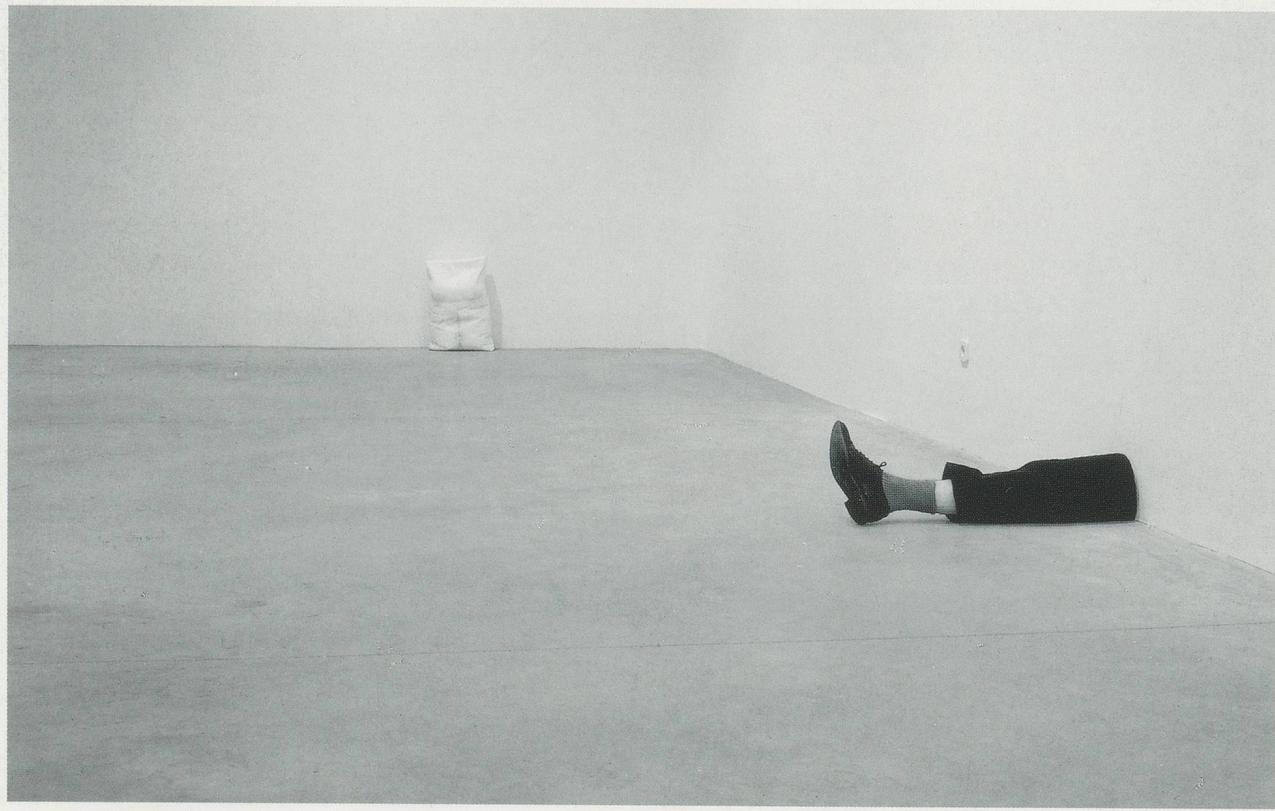
1) Am 29. November 1990 attackierten zehn aufgebrachte Schwarze das riesige Email-auf-Zinn-Porträt von Jessie Jackson, *How Ya Like Me Now*, ein Werk des schwarzen Künstlers David Hammons, kurz nachdem es von Mitarbeitern des *Washington Project for the Arts* auf einer Strasse in Washington installiert worden war. Sie zertrümmerten es mit einem Vorschlaghammer und schlugen alles herunter bis auf die Augenbraue des Sujets.

2) Ralph Ellisons Buch *Invisible Man*, das erstmals 1952 erschien, ist zur klassischen Darstellung schwarzer amerikanischer Erfahrung geworden. Es zeigt auf, wie es war, schwarz zu sein in einem Land, in dem Schwarze unsichtbar waren. (Neuausgabe Vintage Books Edition, 1989)



ROBERT GOBER, INSTALLATION, GALERIA MARGA PAZ, NOVEMBER 1990.

ROBERT GOBER, UNTITLED, 1990,
beeswax and human hair, 24 x 15½ x 12 " / OHNE TITEL, 1990, Bienenwachs
und Menschenhaar, 61 x 39,4 x 30,5 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)





AGAINST HETEROSEXUALITY

Currently in the U.S., there is a renewed interest among some artists to consider issues of sexual difference in the context of the art gallery. Much of this work is made by lesbian and gay male artists with an agenda: sexual liberation. In this article I consider works by three gay male artists posing challenges to the current order of sexuality. Robert Gober's work does not overtly address issues of sexual orientation and identity, however it does provide a context with which to analyze complex specular relations concerning homophobia. Both Adam Rolston and Hunter Reynolds take on the risk of their gayness being identified as an explicit term of their work. All three artists address a problem endemic to the institutions that exhibit art: the presupposition of a universal heterosexual viewing subject.

This problem must be considered within a larger sociological context. Today in the States, a moral paradox shapes the lives of gay men: we are killed for living our lives honestly, we survive by celebrating the virtues for which we are despised. The enunciation of our sexual difference usually results in violent oppression. In many instances, we are beaten or murdered because we are differ-

ent. Sometimes repression is instituted in more subtle, but no less violent ways, like censorship. This paradox takes on a new significance during the AIDS crisis. Gay men who are HIV positive, like myself, have been made to feel that the pursuit of our sexual interests has resulted in our infections. For me and for other gay men with HIV and AIDS, maintaining a high quality of life, for however long life is, depends upon a commitment to celebrate our sexuality and to understand it without judgement or compromise. This is a very difficult task to perform when so many people around us are dead or dying. It is difficult not to feel defeated. We watch what is current all around us turn into memory. There is an ever-increasing number of people whom we talk about in the past tense. We experience nostalgia for events that happened, not years ago, but months ago, weeks ago, because we miss people who participated in these events and died shortly afterwards. Feelings of loss and absence sometimes dominate our emotions and some of us are in a perpetual state of mourning. Thus, the hostility we face because we are gay is compounded by the extraordinary suffering resultant of the AIDS crisis.

The current situation described above is a prism through which I view everything. Thus, my experience of Robert Gober's installation at the Paula Cooper Gallery in October last year became a meditation on the ways in which art is usually presented for a straight male audience. Gober's work opens up the possibilities for non-heterosexual viewers, thus inviting participation from audiences not recognized by dominant culture.

Walking into the gallery, I was immediately confronted by the wooden structures that supported a wall extending halfway through the gallery space. Moving around this wall, I saw two rooms constructed for the installation. The bare structure of the wall built in the front of the gallery immediately disrupted the viewer's pre-conceived notions of the white walled box s/he was about to enter. Moving around the wall to see what was in the gallery space created a level of expectation and surprise as the installation revealed itself behind the wall. Images of a sleeping white man and a hanging black man were juxtaposed in a repeating pattern on the three walls which defined the first "room." The attractive colors and pattern of the wallpaper were in contrast to the violent impli-

tions of the imagery. Similarly, the male/female genital wall paper in the second room was both decorative in design and evocative in its content. In this room, drains sunk into the walls brought to mind a number of metaphors. The drains were absences and gaps. The walls had holes suggestive of glory holes, assholes, and vaginas. In both rooms the wallpaper created a psychological context for the show. A bag of doughnuts on a podium surrounded by the imagery of genitalia became sexually charged, resembling vaginas and assholes. Suddenly, I felt implicated. The installation involved my sexuality as an aspect of the interpretation of the work.

The wedding gown surrounded by the sleeping man/hanging man imagery was similarly forcefully charged. The gown was empty. It stood by itself without any figure inside to prop it up. It brought to mind the notion of marriage. The images on the wall brought to mind the notion of racism. In this context, the wedding gown represents the institution of marriage and critique of that institution is implied. By positioning the figure of the wedding gown in relation to imagery suggesting racially motivated social biases, critical ideas are provoked. Like racism, marriage in a heterosexual society is an oppressive institution. It casts women as property and it is used to invalidate same-sex relationships. Both racism and heterosexism are systemic forms of oppression that often engender each other. Gober's installation does *not* illustrate these points, but it does allow for these

readings and it provokes these realizations. The work is very open-ended and many interpretations are available. At the very least, the work challenges the viewer to think about sexual identity and oppression.

In the landmark essay by Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience,"¹ it is suggested that "... heterosexuality, like motherhood, needs to be recognized and studied as a *political institution* – even, or especially, by those individuals who feel they are, in their personal experience, the precursors of a new social relation between the sexes." Building on the work of Rich and others, gay men understand that the institution of heterosexuality – a narrowly defined set of behaviors that excludes numerous ways of giving and getting pleasure – as the norm perpetuates our oppression. Compulsory heterosexuality is a corrupt institution: a false promise and a bad idea. Yet the binary opposition between categories defined as heterosexual and homosexual is endemic to the establishment of social identity. The existence of the notion of heterosexuality is predicated on the repression of the notion of homosexuality. Eve Kosofsky Sedgwick, in her recently published book, *Epistemology of the Closet*, puts forward that a binary opposition around sexual orientation is en-

demic to the constitution of social relations, and the subjugation of homosexuality enforces the current social order.² Art institutions which are complicit with this exclusionary logic refuse to acknowledge sexual difference. The presumption of a straight audience is tacit and it is this presumption that renders lesbians and gay men invisible. These are the concerns of Adam Rolston's polemical piece, 100% PURE NATURAL HETEROSEXUALITY, recently exhibited at the Wessel O'Connor gallery in New York. One hundred framed xeroxes proclaim an end to heterosexuality. They read *Stop promoting heterosexuality, Stop commercializing heterosexuality, Stop flaunting heterosexuality*, and so on. Repetitious and insistent, it mimics the form of compulsory heterosexuality in an attempt to counter all assertions of heterosexual universality. The repeated insistence upon heterosexuality as the sexual norm disenfranchises people whose sexual interests do not conform. Yet the enforcement of heterosexuality is so ineffective that one must wonder why so many forces are mobilized to establish it as the norm. The function of compulsory heterosexuality is, as Michel Foucault pointed out, to incite difference; the interdiction placed on homosexuality is one way that sexual difference is accounted for within the current hegemony.

There are other ways, also, other situations, in which the enunciation of sexual difference produces pleasure. A radical aim of some new local artists is to con-

GREGG BORDOWITZ is an activist, videomaker and writer who, for the past five years, has been active in the struggle against the U.S. Government's negligence regarding the AIDS crisis.

struct similar situations not in clubs, bars, or theaters but in galleries. One example of this is Hunter Reynolds' most recent show entitled *Drag*. The Simon Watson gallery in New York has been filled with images of Reynolds wearing make-up and dressed in women's clothes. In the corner stands a table and dressing mirror with the word "queen" sandblasted on the surface. He then climbs into a cage suspended from the ceiling and go-go dances for the afternoon. Within the context of the gallery, the work questions fundamental critical assumptions about art. It demands an entire re-evaluation of the ways in which viewers are invited to look at art by challenging the established positions of sexual identity in the contemporary art world. Reynolds' studied practice of the art of the drag queen reveals the system of codes that gay men have developed to challenge the authenticity of all imagery depicting emotion.³ In this show there are images of Reynolds in drag crying. These images are placed alongside many other poses pictured on the gallery wall – poses that are coy, tough, inviting, fierce, ecstatic, mysterious, sensual. Their juxtaposition reveals that the art of the drag queen is to master the conventions of emotional expression – like the actresses of Hollywood films – and imbue them with fresh intensity.

Similarly, some of Robert Gober's new work provides an opportunity for viewers to question the heterosexist assumptions implicit to most presentations of

art. Consider an untitled sculpture: protruding out of a beeswax cast of a bag, a male and female breast are placed to resemble the anatomy of a human chest. A belly button adds to the resemblance and human hair has been attached to the side on which the male breast is formed. Gober has constructed a replica of a common object – a bag – and attached to it facsimiles of male and female sex characteristics; he has constructed a gendered, yet genderless object. This hermaphroditic form eludes categorization as male or female. It invites the viewer to assign a gender to it, yet it frustrates any attempt to do so. How the viewer identifies the gender of the object determines the relation s/he will assume to the object. Its ambiguity multiplies the possibilities for identification with it. This piece is not about the sex or sexuality implicit to the object; rather it concerns the sex and sexuality of the viewer and, most importantly, it acknowledges sexual difference.

Another piece recently produced by Gober creates a different kind of situation. A life-like replica of a leg severed at the calf is mounted sticking out of the wall close to the floor, a detached limb complete with pants' leg, sock, and shoe. The image is violent, yet there is no sign of violence – no blood. However, the piece produces discomfort. Something about it resembles a crime scene. The associations it calls to mind are both violent and sexual. What situation could have produced this scene? And more, isn't the shape of the limb protruding out of the wall

phallic? It brings to my mind the image of a penis, maybe a severed penis. Castration anxiety marked my experience of this work. Feelings of loss and sorrow are evoked. In my opinion, this work turns the gallery wall into the scene of a sex crime. Considered within the polemical framework of this article, the piece exemplifies the violence done by the systematic presumption of heterosexual viewers in the established art world. This piece provides a situation where the repression of sexual difference in the gallery can be confronted.

A third work considers how the repression of sexual difference figures around death.⁴ On a page from a newspaper, dated 1960, a small article appears among advertisements and wedding announcements. Written by Gober, it is entitled "Boy Drowns in Pool" and it reports that on October 3, in Connecticut, young Robert Gober was found dead in his family's backyard swimming pool. Authorities originally labeled the death accidental, however the article states that the mother was being held for questioning. It looks like the little boy killed himself. Why would he? This fabricated newspaper page can be read as a text concerning the alienation felt by a young gay boy growing up surrounded by a culture that refuses to recognize him. *His mother is held for questioning*. Perhaps, she refused to show him love because he is different. Where is his father?

Writing of his own death, the artist exhibits a wish for control over the representation of his death and thus, representation of



ROBERT GOBER/SHERRIE LEVINE, UNTITLED (LIGHTBULB), 1990, enamel, wax, rope, 8 x 3 x 3" / OHNE TITEL (GLÜHBIRNE), 1990, Email, Wachs, Seil, 20,3 x 7,6 x 7,6 cm.
(PHOTO: ALAN ZINDMAN)

his life. During the AIDS crisis, when obituaries of gay men are common in the daily paper, writing about one's own death is a defiant act of self-representation. Gober is attempting to re-write his personal history with the hindsight of a survivor. He appropriated a fictional past event as a meditation on what could have happened and what has happened to others. Further, this piece reveals a strong will to have control over one's life, a wish against death. If one can pick and choose the place in history when one dies it seems possible that one can achieve immortality. This fantasy has particular significance during the AIDS epidemic. The AIDS crisis was brought on by the U. S. government's refusal to provide care and education to the groups hardest hit. Initially, AIDS was represented in the U. S. as only a gay disease regardless of the fact that it was disproportionately affecting a number of disenfranchised groups – drug users, women, people of color, and poor people. It became painfully obvious that many people in positions of power – government, business, organized religion – were actually pleased that gay men were dying. The systematic refusal to recognize the existence of gay men was mobilized and reoriented during the AIDS crisis to blame gay men

for AIDS. Compulsory heterosexuality could be instituted through fear and gay male sexuality was repeatedly represented as life threatening. Even the representation of deaths from AIDS was carefully controlled. Regulations, that have only recently been changed, dictated that the language of obituaries in newspapers could not recognize gay men who survived the death of their lovers. Viewed in the context of this recent history, Gober's obituary grapples with the violence done to gay men by the institutional refusal to accept sexual difference. The piece provides an opportunity for us to question the heterosexist presuppositions implicit to the representation of death and loss.

In a recent article in *Art and America* entitled "The Boys In My Bedroom," Douglas Crimp put forward the idea that a theoretical omission has been made within postmodern art theory – the structural role homophobia plays in the order of things. Crimp states that what we must do now "to rectify our oversight is to name homophobia." Thus, with few exceptions, the institutions that exhibit art systematically exclude from our view representations of gay desire – for and by gay people. A tacit exclusion of non-heterosexual viewers underscores the presentation of

contemporary art. Works that overtly address a lesbian and/or gay spectator are marginalized by dominant institutions and it is the same for works made by self-identified lesbians and/or gay men that overtly confront homophobia.

At the moment there are great possibilities for change. There is an increasing amount of work being made that openly challenges the institution of compulsory heterosexuality. I can only provide a few examples in this article. The fact that the work exists and that it is part of a growing tendency shows that the current order of sexuality is in flux. Our established sexual identities are subject to radical change. The institutions of art must recognize this and they must validate new work that challenges heterosexism. In the contemporary art world, radical change will occur when group shows are organized with sexual difference in mind; when self-identified gay and lesbian artists are granted the same legitimacy as straight artists; when the institutions that house art refuse to present work in ways that presume heterosexual viewers; when the art world as a unified force refuses to participate in the order of compulsory heterosexuality; and when galleries become places where real risks can be taken and new pleasures explored.

1) In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1980.

2) University of California Press, 1990, pp. 9–10.
". . . categories presented in a culture as symmetrical binary oppositions – heterosexual/homosexual in this case – actually subsist in a more unsettled and dynamic tacit relation according to which, first, term B is not symmetrical with but subordinated to term A; but, second, the ontologically valorized

term A actually depends for its meaning on the simultaneous subsumption and exclusion of term B; hence, third, the question of priority between the supposed central and the supposed marginal category of each dyad is irresolvably unstable, an instability caused by the fact that term B is constituted as at once internal and external to term A."

3) Brecht, Stephen, QUEERTHEATER, Methuen, London/New York, 1978, p. 54.

". . . who poses not as a woman but as a man impersonating a woman. The drag queen poses the problem of psycho-sexual identity: to what extent male and female conduct, masculinity and femininity are social role identities, cultural artifacts, what they might be – how valid these roles are, how natural."

4) This work was made as the Special Edition for PARKETT Collaboration No. 27, 1991.

GEGEN DIE HETEROSEXUALITÄT

In den Vereinigten Staaten gibt es bei einigen Künstlern zur Zeit ein wiedererwachtes Interesse, sich im Kontext der Kunsthalle mit Problemen der Geschlechtsunterschiede zu beschäftigen. Viele dieser Arbeiten von lesbischen oder homosexuellen Künstlern haben ein klares Anliegen: die sexuelle Befreiung. In diesem Artikel werde ich Arbeiten von drei schwulen Künstlern besprechen, die eine Herausforderung an die gegenwärtige sexuelle Ordnung darstellen. Bei Robert Gober geht es nicht unmittelbar um Fragen der sexuellen Veranlagung und Identität; dennoch schafft er einen Kontext, mit dessen Hilfe sich die komplexen Wechselbezüge der Homophobie analysieren lassen. Adam Rolston und Hunter Reynolds lassen sich auf das Wagnis ein, ihre Homosexualität offen als expliziten Ausdruck ihrer Arbeit erkennbar zu machen. Bei allen drei Künstlern geht es um ein für die Institutionen des Ausstellungsbetriebs typisches Problem: dass diese nämlich vom universell heterosexuellen Betrachter ausgehen.

Man muss dieses Problem in einem weiteren soziologischen Kontext betrachten. In den Staaten bestimmt heute ein moralisches Paradox das Leben der Schwulen. Dafür, dass wir unser Leben aufrichtig leben, werden wir mit dem Tod bestraft; wir überleben, indem wir eben jene Eigenarten ausleben, für die wir verachtet

werden. Das Eingeständnis unserer sexuellen Andersartigkeit führt gewöhnlich zu gewaltsamer Unterdrückung. Oftmals werden wir geschlagen oder ermordet, weil wir anders sind. Manchmal zeigt sich die Unterdrückung auf subtilere, wenngleich nicht weniger gewaltsame Weise, wie beispielsweise in der Zensur. Im Zuge der AIDS-Krise bekommt dieses Paradox neue Bedeutung. Schwulen Männern, die, wie ich, HIV-positiv sind, gibt man das Gefühl, das Ausleben ihrer sexuellen Bedürfnisse habe die Infektion verursacht. Für mich und andere Männer, die infiziert sind und AIDS haben, lässt sich ein hoher Lebensstandard – wie lang dieses Leben auch sein mag – nur aufrechterhalten, wenn wir unsere Sexualität offen ausüben und sie keinem Urteil oder Kompromiss unterwerfen. Das ist ein äußerst schwieriges Unterfangen, wenn zugleich so viele Menschen um uns herum sterben oder schon tot sind. Es ist schwer, nicht niedergeschlagen zu sein. Wir müssen zusehen, wie sich unsere Umgebung nach und nach in Erinnerung verwandelt. Die Zahl der Menschen, von denen wir in der Vergangenheit sprechen, wächst beständig. Mit nostalgischem Gefühl blicken wir zurück auf Ereignisse, die nicht vor Jahren, sondern vor Monaten, ja vor Wochen passierten, weil wir Menschen vermissen, die an diesen Ereignissen beteiligt waren und

kurz darauf starben. Manchmal beherrschen Verlust und Abwesenheit unser Gefühlsleben, und manche von uns befinden sich in einem permanenten Trauerzustand. So kommt zu der Feindseligkeit, mit der man uns begegnet, weil wir schwul sind, noch das extreme Leiden als Folge der AIDS-Krise hinzu.

Diese Situation ist eine Art Prisma, durch das ich alles sehe. So erlebte ich Robert Gobers Installation in der Paula Cooper-Galerie im Oktober letzten Jahres als Meditation darüber, wie Kunst normalerweise einem «normalen» männlichen Publikum präsentiert wird. Gobers Arbeit eröffnet dem nicht-heterosexuellen Betrachter Möglichkeiten und lädt auf diese Weise ein Publikum zur Partizipation ein, das von der herrschenden Kultur ignoriert wird.

Beim Betreten der Galerie stand ich gleich vor dem hölzernen Gerüst einer Wand, die sich durch die halbe Galerie erstreckte. Als ich um die Wand herumging, sah ich zwei für diese Installation konstruierte Räume. Das blanke Gerüst der an der Frontseite der Galerie errichteten Wand zerstörte unversehens die vorgefasste Vorstellung des Betrachters von der weissen Schachtel (dem sog. «White Cube»), die er/sie gerade betrat. Wenn man dann um die Wand herumging, um zu sehen, was sich im Galerieraum befand, stiegen Erwartung und Überra-

schung, während die Installation hinter der Wand sichtbar wurde. Bilder von einem schlafenden weissen Mann und einem schwarzen Hängenden bildeten auf den drei Wänden des ersten «Raums» ein sich wiederholendes Muster. Die attraktiven Farben und Muster der Tapete standen im Gegensatz zur Gewaltsamkeit der Darstellungen. Auch im zweiten Raum war die Tapete mit männlichen/weiblichen Genitalien sowohl vom Design her dekorativ als auch inhaltlich eindrucksvoll. In diesem Raum evozierten in die Wände eingelassene Wasserabflüsse eine Reihe von Metaphern. Die Abflüsse verkörperten Abwesenheit und Spalt. In den Wänden waren Löcher, die an Beobachtungslöcher, Arschlöcher und Vaginen denken liessen. In beiden Räumen schuf die Tapete den psychologischen Kontext für die Ausstellung. Eine Tüte *Donuts* (ringförmige Krapfen, A. d. Ü.) auf einem Sockel, umgeben von den Genital-Darstellungen, war aufgeladen mit sexueller Bedeutung und erinnerte an Vaginen und Arschlöcher. Plötzlich fühlte ich mich unmittelbar einbezogen. Die Installation bezog meine Sexualität als Interpretationsaspekt der Arbeit mit ein.

Auch das Hochzeitskleid, umgeben von den Bildern des schlafenden bzw. hängenden Mannes, war voller Bedeutung. Das Kleid war leer. Es stand von allein, ohne dass eine Figur ihm von innen Halt gegeben hätte. Es beschwor Vorstellungen vom Heiraten. Die Bilder an der Wand liessen an Rassismus denken. In diesem Zusammenhang repräsentiert das Hoch-

zeitskleid die Institution Ehe sowie zugleich auch eine Kritik daran. Die Gegenüberstellung des stehenden Hochzeitskleids mit den von rassistischen Vorurteilen handelnden Bildern rief kritische Gedanken auf den Plan. Wie Rassismus ist die Ehe in einer heterosexuellen Gesellschaft eine Institution der Unterdrückung. Frauen werden zum Besitz deklariert und gleichgeschlechtliche Beziehungen ignoriert. Rassismus und Heterosexualität sind beides Formen systematischer Unterdrückung und stehen oft in engem Bezug zueinander. Gobers Installation illustriert diese Gesichtspunkte nicht, erlaubt jedoch diese Deutungen und fördert diese Erkenntnisse. Die Arbeit ist sehr offen, und viele Interpretationen sind möglich. Und schliesslich brachte die Arbeit den Betrachter dazu, über sexuelle Identität und Unterdrückung nachzudenken.

In ihrem überaus wichtigen Aufsatz «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience» bemerkte Adrienne Rich: «...Wie die Mutterschaft muss auch die Heterosexualität als *politische Institution* verstanden und behandelt werden, selbst – oder gerade – von denen, die sich in ihrer eigenen Erfahrung als Vorkämpfer einer neuen gesellschaftlichen Beziehung zwischen den Geschlechtern verstehen.» Mit Hilfe der Arbeit von Rich und anderen haben Schwule erkannt,

dass die Institution der Heterosexualität – eine eng gefasste Reihe von Verhaltensmustern, die zahlreiche Arten der Lust ausschliesst – als Norm unsere Unterdrückung feststellt. Zwangsheterosexualität ist eine korrupte Einrichtung: ein falsches Versprechen und eine schlechte Idee. Doch die Polarisierung zwischen Kategorien, die man als heterosexuell und homosexuell definiert, gehört unmittelbar zur Entwicklung einer gesellschaftlichen Identität. Die Vorstellung von Heterosexualität basiert auf der Unterdrückung der Vorstellung von Homosexualität. In ihrem kürzlich erschienenen Buch *Epistemology of the Closet* argumentiert Eve Kosofsky Sedgwick, dass die Polarisierung der sexuellen Veranlagung zur Herausbildung sozialer Beziehungen gehört und dass die Unterdrückung der Homosexualität die herrschende Gesellschaftsordnung bestärkt.² Kuninstitutionen, die sich dieser ausschliessenden Logik unterwerfen, verweigern die Anerkennung sexueller Unterschiede. Stillschweigend wird ein «normales» Publikum vorausgesetzt, und auf diese Weise werden Schwule und Lesben einfach unsichtbar. Genau darum geht es in Adam Rolstons polemischem Stück 100% PURE NATURAL HETEROSEXUALITY, das neulich in der New Yorker Wessel O'Connor-Galerie gezeigt wurde. Einhundert gerahmte Kopien proklamieren das Ende der Heterosexualität. Auf ihnen steht *Stop promoting heterosexuality, Stop commercializing heterosexuality, Stop flaunting heterosexuality* (Keine Förderung der Heterosexualität

GREGG BORDOWITZ ist Aktivist, Videofilmer und Autor. Er hat sich in den vergangenen fünf Jahren aktiv im Kampf gegen den fahrlässigen Umgang der U.S.-Regierung mit der AIDS-Krise engagiert.

mehr, Keine Kommerzialisierung der Heterosexualität mehr, Keine Propagierung der Heterosexualität mehr) und so weiter. Mit dem Nachdruck der Wiederholung imitiert das Stück die Form der zwangswiseen Heterosexualität in dem Versuch, die Verallgemeinerung von Heterosexualität zu konterkarieren.

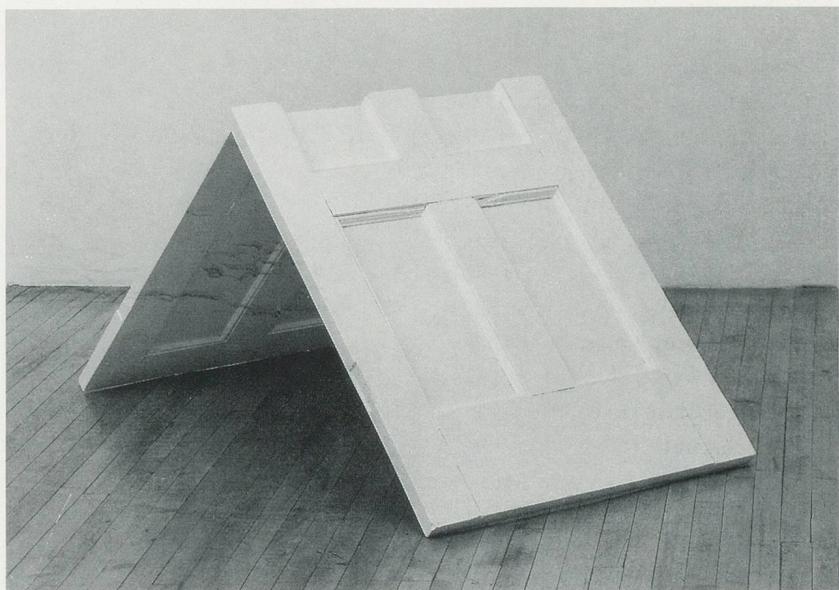
Das sture Pochen auf Heterosexualität als sexueller Norm entrechert jene Leute, deren sexuelle Interessen sich dieser Norm nicht anpassen. Dennoch bleibt die permanente Bestärkung der Heterosexualität so wirkungslos, dass man sich fragen muss, warum derart viele Kräfte aufgeboten werden, um sie zur Norm zu machen. Wie Michel Foucault zeigt, belebt die erzwungene Heterosexualität gerade die Unterschiede; in der gegenwärtigen Hegemonie ist das Verbot der Homosexualität eine Art, dem sexuellen Unterschied Rechnung zu tragen.

Der Ausdruck sexueller Andersartigkeit schafft auch auf andere Weise, und in anderen Situationen, Lust. Einige jüngere amerikanische Künstler verfolgen das radikale Ziel, derartige Situationen nicht in Clubs, Bars oder Theatern, sondern in Galerien zu schaffen. Ein Beispiel dafür ist Hunter Reynolds' jüngste Ausstellung mit dem Titel DRAG. Die New Yorker Simon Watson-Galerie war voller Photos von Reynolds in Frauenkleidern und mit Make-up. In der Ecke befanden sich ein Tisch und ein Spiegel, auf dessen Oberfläche mit Sandstrahl «queen» geschrieben stand. (*Drag queen* = Transvestit, A. d. Ü.) Dann kletterte er in

einen von der Decke hängenden Käfig und tanzte einen ganzen Nachmittag lang Go-go. Im Kontext der Galerie stellte das Werk fundamentale kritische Fragen zur Kunst. Es erforderte eine komplette Neubewertung der Art und Weise, in der der Besucher zum Betrachten von Kunst eingeladen wird, indem die etablierten Positionen sexueller Identität in der zeitgenössischen Kunstwelt in Frage gestellt werden. Reynolds' planvoll eingesetzte Praxis der Transvestiten-Kunst enthüllt das Code-System der Schwulen und hinterfragt damit die Authentizität jedweder Bildsprache, die Gefühle ausdrückt.³ Es gibt in dieser Ausstellung Bilder von Reynolds in

geheimnisvoll, lüstern. Die Aneinanderreihung zeigt, dass die Kunst der Transvestiten darin besteht, die konventionellen Ausdrucksformen wie eine Hollywood-Schauspielerin zu beherrschen und mit neuer Intensität zu erfüllen.

Auf vergleichbare Weise versetzt auch Robert Gober mit einigen seiner neuen Arbeiten den Betrachter in die Lage, jene heterosexistischen Bedingungen in Frage zu stellen, die den meisten Kunstformen zugrunde liegen. Nehmen wir zum Beispiel eine Skulptur ohne Titel: aus dem Bienenwachs-Abguss eines Hodensacks schauen eine männliche und eine weibliche Brust so hervor, dass das Ganze der Anatomie



ROBERT GOBER, UNTITLED, 1988, wood, steel, enamel paint, 30 x 32 x 59" /
OHNE TITEL, 1988, Holz, Stahl, Emailfarbe, 76,2 x 81,3 x 150 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)

Frauenkleidern, weinend. Diese Bilder hängen neben vielen anderen Posen-Photos an der Galeriewand – die Posen sind scheu, verwegen, einladend, stolz, ekstatisch,

eines menschlichen Brustkastens gleicht. Ein Bauchnabel verstärkt den Eindruck noch; außerdem sind auf der Seite der männlichen Brust Haare zu sehen. Gober hat

von einem gewöhnlichen Objekt – einem Sack – eine Replik hergestellt und Nachbildungen männlicher und weiblicher Geschlechtsmerkmale hinzugefügt. Was dabei herauskam, ist ein geschlechtsloses Objekt mit Geschlechtsmerkmalen. Diese hermaphroditische Form entzieht sich der Kategorisierung als männlich oder weiblich. Einerseits provoziert sie den Betrachter, ihr ein Geschlecht zuzuordnen; doch andererseits geht jeder solche Versuch ins Leere. Je nachdem, wie der/die Betrachter/in das Geschlecht des Objekts bestimmt, entscheidet sich auch seine/ihre Beziehung zum Objekt. Dessen Ambiguität vervielfacht die Möglichkeiten der Identifikation damit. Bei diesem Stück geht es nicht um Geschlecht oder Geschlechtlichkeit des Objekts, sondern um Geschlecht und Geschlechtlichkeit des Betrachters; und vor allem trägt es der sexuellen Unterschiedlichkeit Rechnung.

Ein anderes Stück von Robert Gober aus der letzten Zeit schafft eine ganz anders geartete Situation. Die lebensechte Nachbildung eines in Höhe der Wade abgeschnittenen Beins kommt kurz über dem Boden aus der Wand. Es handelt sich um ein komplettes Körperteil mitsamt Hosenbein, Strumpf und Schuh. Ein Bild voller Gewalt ist das – und doch gibt es keinerlei Anzeichen von Gewalt, kein Blut. Trotzdem schafft das Bild Unbehagen. Irgend etwas daran erinnert an ein Verbrechen. Es ruft Assoziationen an Gewalt und Sexualität gleichermaßen hervor. Welche Situation könnte zu

dieser Szene geführt haben? Und erinnert außerdem das aus der Wand hervorstehende Glied nicht auch an einen Phallus? Ich denke dabei an einen Penis, einen abgeschnittenen vielleicht. Kastrationsangst hat bei meiner Erfahrung mit diesem Stück eine grosse Rolle gespielt. Gefühle von Verlust und Leid kommen auf. In meinen Augen verwandelt diese Arbeit die Galeriewand in die Bühne eines Sexualverbrechens. Im polemischen Rahmen dieses Artikels scheint mir das Stück jene Gewalt zu exemplifizieren, die das systematische Ausgehen vom heterosexuellen Betrachter in der etablierten Kunstwelt bedeutet. Dieses Werk schafft eine Situation, in der man sich mit der Unterdrückung der sexuellen Unterschiede in der Galerie auseinandersetzen kann.

Eine dritte Arbeit von Gober zeigt auf, in welcher Weise die Unterdrückung des sexuellen Unterschieds auch mit dem Tod zu tun hat.⁴ Auf einer von 1960 datierten Zeitungsseite erscheint, inmitten von Werbung und Heiratsanzeigen, ein kleiner Artikel, von Gober selbst verfasst. Er ist überschrieben «Junge im Swimmingpool ertrunken» und berichtet, dass am 3. Oktober in Connecticut der kleine Robert Gober tot im Swimmingpool der Familie aufgefunden wurde. Zwar wurde ursprünglich ein Unfall vermutet, doch der Artikel stellt fest, dass die Mutter verhört wurde. Es sieht so aus, als hätte der kleine Junge Selbstmord begangen. Und warum? Diese nachgemachte Zeitungsseite lässt sich als Text über jene Entfrem-

dung lesen, die ein kleiner homosexuell veranlagter Junge empfindet, wenn er inmitten einer Kultur aufwächst, die es ablehnt, ihn zur Kenntnis zu nehmen. *Seine Mutter wird verhört*. Vielleicht hat sie ihm ihre Liebe entzogen, weil er anders ist. Und wo ist sein Vater?

Indem der Künstler über seinen eigenen Tod schreibt, demonstriert er seinen Wunsch, über die Darstellungsweise sowohl seines Todes als auch seines Lebens selbst zu verfügen. Zu Zeiten der AIDS-Krise, wo Todesanzeigen von Homosexuellen an der Tagesordnung sind, ist das Schreiben über den eigenen Tod ein trotziger Akt der Selbstdarstellung. Gober versucht, mit der späten Einsicht des Überlebenden, seine persönliche Geschichte neu zu schreiben. Er bedient sich des fiktiven Ereignisses in der Vergangenheit als Besinnung darauf, was hätte geschehen können und was anderen passiert ist. Darüber hinaus verrät das Werk den starken Wunsch, das eigene Leben in der Hand zu haben, seinen Willen gegen den Tod. Wenn man den geschichtlichen Augenblick des eigenen Todes selbst wählen kann, dann ist es vielleicht auch möglich, Unsterblichkeit zu erlangen. Diese Phantasie hat auf dem Hintergrund der AIDS-Epidemie eine ganz besondere Bedeutung. Die AIDS-Krise wurde durch die Weigerung der U.S.-Regierung ausgelöst, bei den am schlimmsten betroffenen Gruppen für Vorbeugung und Aufklärung zu sorgen. Ursprünglich wurde AIDS in den Vereinigten Staaten ausschliesslich als Schwulen-Krankheit dargestellt, und zwar ungeachtet der Tat-

sache, dass sie eine ganze Reihe gesellschaftlich rechtloser Gruppen traf: Drogenabhängige ebenso wie Frauen, Farbige und Arme. Auf schmerzliche Weise wurde sichtbar, dass viele Leute in einflussreichen Positionen – Regierung, Geschäftswelt, religiösen Organisationen – sich darüber freuten, dass schwule Männer starben. Die rigorose Weigerung, die Existenz von Schwulen überhaupt zur Kenntnis zu nehmen, führte in der AIDS-Krise schliesslich dazu, die Schwulen für AIDS verantwortlich zu machen. Mit Hilfe der Angst wurde die zwangsweise Heterosexualität untermauert, während die Homosexualität immer wieder als Lebensbedrohung dargestellt wurde. Selbst die Abbildung von AIDS-Toten wurde sorgsam kontrolliert. Es gab bis vor kurzem Bestimmungen, nach denen in Zeitungs-Todesanzeigen homosexuelle Männer, die den Tod ihres Liebhabers überlebt hatten, nicht genannt werden durften. Auf dem Hintergrund dieser jüngsten Geschichte setzt Gobers Todesnachricht sich mit der Gewalt auseinander, die den Schwulen in der institutionellen Weigerung, sexuelle Andersartigkeit zu akzeptieren, widerfuhr. Das Werk gibt uns die Möglichkeit, die heterosexistischen Vorurteile zu hinter-

fragen, die in der Darstellung von Tod und Verlust zum Ausdruck kommen.

In der Zeitschrift *Art and America* veröffentlichte Douglas Crimp vor kurzem einen Artikel mit dem Titel «*The Boys In My Bedroom*»; darin vertritt er die Ansicht, dass es in der postmodernen Kunstgeschichte ein theoretisches Versäumnis gegeben hat – die Übergehung jener strukturellen Rolle nämlich, die die Homophobie in der Ordnung der Dinge spielt. Er stellt fest, dass wir nun, «um unseren Fehler zu korrigieren, Homophobie beim Namen nennen» müssen. Denn mit wenigen Ausnahmen klammern die Kunstinstitutionen die Darstellung von schwulem Verlangen – nach und von Schwulen – aus unserem Blickfeld aus. Ein stillschweigender Ausschluss nicht-heterosexueller Betrachter prägt die Darstellung zeitgenössischer Kunst. Arbeiten, die sich unverblümmt an lesbische und/oder schwule Betrachter wenden, werden von herrschen den Institutionen marginalisiert, desgleichen auch die Arbeiten von offen lesbischen Frauen oder schwulen Männern, die sich frei mütig mit der Homophobie auseinandersetzen.

Im Augenblick gibt es gute Chancen für eine Veränderung.

Immer mehr Arbeiten wenden sich offen gegen die Institution der Zwangsheterosexualität. Ich kann hier nur wenige Beispiele aufführen. Die Tatsache, dass solche Arbeiten existieren und Teil einer wachsenden Tendenz sind, zeigt, dass die gegenwärtige Ordnung der Geschlechter in Bewegung geraten ist. Unsere etablierte sexuelle Identität ist einem radikalen Wandel unterworfen. Die Kunstinstitutionen müssen das begreifen und neue Arbeiten, die eine Herausforderung für die Heterosexualität darstellen, entsprechend einschätzen. In der zeitgenössischen Kunstwelt wird sich ein radikaler Wandel vollziehen, wenn Gruppenausstellungen im Hinblick auf sexuelle Unterschiedlichkeit organisiert werden und wenn offen schwulen und lesbischen Künstlern dieselbe Legitimität gewährt wird wie «normalen» Künstlern; wenn die Institutionen es ablehnen, Kunst so zu präsentieren, dass sie sich nur an heterosexuelle Betrachter richtet; wenn die Kunstwelt als geeinte Kraft sich weigert, der zwangsweisen Heterosexualität Tribut zu zollen und Galerien Orte werden, an denen man Risiken eingehen und neue Formen der Lust ausprobieren kann.

(Übersetzung: Nansen)

1) In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1980.

2) University of California Press, 1990, S. 9–10.

«... Kategorien, die sich in einer Kultur als symmetrische Polarisierung – in diesem Fall heterosexuell/homosexuell – darstellen, existieren eigentlich in einer eher beweglichen, dynamisch stillschweigenden Relation; danach ist zunächst einmal Begriff B nicht symmetrisch zu Begriff A, sondern diesem untergeordnet; doch zweitens hängt der ontologisch valorisierte Begriff A tatsächlich in

seiner Bedeutung von der gleichzeitigen Einreihung und Ausklammerung des Begriffs B ab; und deshalb ist, drittens, die Frage nach der Priorität zwischen der angeblich zentralen und der angeblich marginalen Kategorie eines jeden Paares zwangsläufig instabil; diese Instabilität beruht darauf, dass Begriff B dem Begriff A als zugleich interner und externer Begriff zugeordnet wird.»

3) Brecht, Stephen, *Queer Theater*, Methuen, London/New York 1978, S. 54.

«... der nicht als Frau posiert, sondern als Mann,

der eine Frau verkörpert. Der Transvestit wirft das Problem der psycho-sexuellen Identität auf: in welchem Masse sind männliches und weibliches Verhalten, Männlichkeit und Weiblichkeit gesellschaftliche Rollen, kulturelle Artefakte, was könnten sie sein – wie gültig sind diese Rollen, wie naturgemäß.»

4) Diese Arbeit entstand als Vorzugsausgabe für die Collaboration in *Parkett* Nr. 27, 1991.

*ROBERT GOBER, UNTITLED, 1990,
wax, 19 3/8 x 14 1/4 x 9 3/4 "/OHNETITEL, 1990, Wachs, 49,2 x 36,2 x 24,8 cm.*



*ROBERT GOBER, BAG OF DONUTS, 1989
paper, dough, rhoplex, (12 donuts), 11 x 6 1/2 x 6", ed. 8/
TÜTE MIT KRAPFEN, 1989, Papier, Teig, Rhoplex
(12 Stück), 28 x 16,5 x 15,2 cm, Ed. 8.*

