The case of Robert Gober = Der Fall Robert Gober

Autor(en): **Liebmann, Lisa / Nansen**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1989)**

Heft 21: **Collaboration Alex Katz**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680389

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

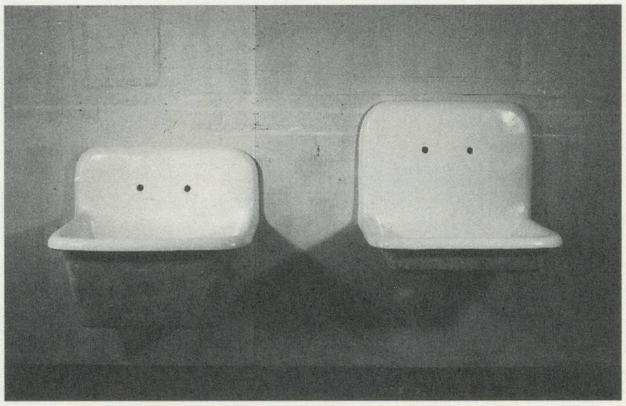
Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LISA LIEBMANN

THE CASE OF ROBERT GOBER

ROBERT GOBER, UNTITLED (PAIR OF SINKS) / OHNE TITEL (ZWEI BECKEN), 1985, *PLASTER, WOOD, WIRE LATH, STEEL, SEMI-GLOSS ENAMEL PAINT, 2 PIECES* / GIPS, HOLZ, MASCHENDRAHT, STAHL, SEIDENGLANZ-EMAILFARBE, 2-TEILIG, *OVERALL* / ZUSAMMEN: *30 x 84 x 27"* / 76 x 213 x 68 cm. *(PHOTO: JOHN D. KARAMER)*



When Robert Gober's smooth, white, ineffably obscene sinks began to appear as if out of nowhere – this was about four years ago – they brought with them a sense that something weird, maybe unstoppable was happening. The sinks had traits we associate with the slow-witted killers of pulp fiction, or with Diane Arbus' view of small children. They seemed benign at first, really familiar, until you realized that you'd never seen anything quite like them before, and that they looked a little off. They seemed to suffer from a mild giantism, suggested not so much by great size – they weren't actually all that big – but by a swollen thickness, like the effect of some unseen magnifier. They had under-articulated, almost ectoplasmic-looking features (absent or rudimentary faucets, knobs and drains) that made you think of the Pilsbury dough boy and Caspar the Ghost, or of the murderer who wears a stocking over his face.

The sinks were also ideal receptacles for critical sputum. By early 1986, the time of Gober's first one-man show at the Paula Cooper Gallery, it looked as if the artist had struck dialectical gold. He was staking a pretty obvious claim on the Duchampian prerogative and was basking in the more fluorescent glow of contemporary, design-conscious absurdism as well.

LISA LIEBMANN writes regularly for THE NEW YORKER.

An art of lavatory fixtures did not seem a far cry from Jeff Koons' vacuum cleaners, and certainly not from Haim Steinbach's toilet-bowl cleaners, but Gober's sinks were not readymades and were decidedly low-tech. Made of plaster, steel, wood, wire and paint, they were at about the level of engineering expected of most summer-stock stage-set builders. And, as if the result of some glitch in the evolution of industrial technology, they projected something of the look of derailed obsolescence that characterized the work of a number of young sculptors at that time – R. M. Fischer, for instance. It was a look, furthermore, that had just entered the arena of popular high style with the release of the movie BRAZIL. Yet these homely and evocative basins were nearly perfect basic units, almost as plain and solid as the cube. For this reason they suggested Donald Judd's modular wall pieces, but not Judd's gleaming Apollonian program. They reminded one of Joel Shapiro's 1970s house-structures, too, but without the fine-honed estheticism. In short, they had a bit of almost everything going for them, while providing that extra little psycho-kick all their own. Surely, it seemed, Gober's work would help pave the way to a picturesque detour for sculpture.

For two years perhaps, the artist's work fulfilled this promise of Minimalism-cum-melodrama. With Gober, conventional serial properties took on a certain sensationalism. Paired sinks, for instance, became twins, and double sinks assumed the even more tabloid-worthy association of Siamese twins. Mutations proliferated: There were carbuncular corner sinks, upside down bat-sinks, sinks that seemed to have been spliced or cloned and ones such as TWO BENT SINKS, suggesting labia. Towards the end of 1986, however, Gober resolved to lay this chapter to rest and – with a half-nod perhaps to the interred objects of a Walter de Maria – made HALF-BURIED SINK, which not only resembled a tombstone but recalled the shock ending of Carrie, the classic modern horror tale, where an arm reaches out from the grave. After this, only a few close cousins of the sink, such as urinals, lingered on.

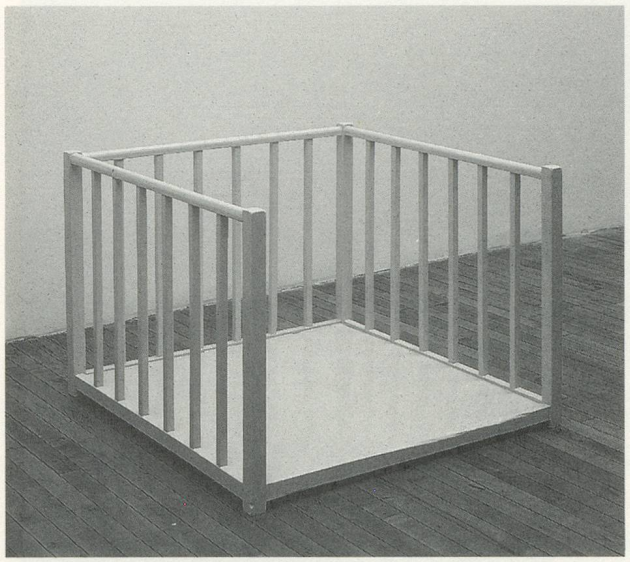
Enticing as these formal prospects may have appeared, they were misleading. Gober's aims have very little to do with the future of post-Minimal sculpture. He is not even really a sculptor per se, and his gestural restraint seems, quite simply, repressed – the way of one not given to leaving many clues. Before the sinks, his body of work was both pictorial and ephemeral, and consisted most notably of one 1984 slide show in three parts, each involving a single picture board, that served as a kind of semi-disposable, sequential painting; they were photographed at every installment, then improvised further or wiped clean again. The second, especially compelling segment of the slide-series, CHEST, is a 42-part saga of transformation in which the straightforward male torso of slide 1 is the site of many incidents – including hormonal developments, mortifications of the flesh, environmental spills and a coffee break – before becoming an abstracted forest landscape in slide 42. Frame by frame, CHEST, suggests a guided tour of the scene of a covered-up crime.

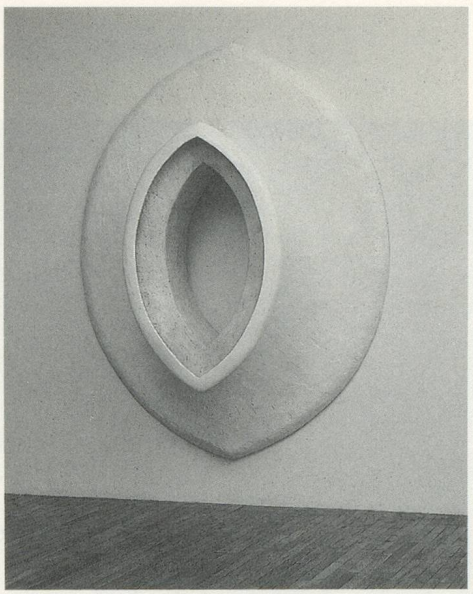
After he buried the sinks, Gober moved on to beds – narrow, chilling little wooden cots, sheets tucked-in tight, that are the very essence of repression. These tended to crop up in group shows, often installations curated by the artist himself, where they cast an eerie and rather cinematic spell. One could easily imagine a child imprisoned in one of these beds, in exile but only a wall away from the dreaded primal scene. In one collaborative exhibition, organized by Gober at the Cable Gallery in 1986, the painter Alan Turner provided appropriately monstrous faces for the usual protagonists of that scene. By 1987, the beds had regressed to crib form – wooden, slatted affairs painted a soothing, dowdy, postwar, creamy white. The cribs, however, evoke furniture of the Wiener Werkstätte in addition to evoking Freud, and in their permutations and variations they marked a return of formal plasticity in Gober's work – at least until the appearance of the doors.

Crime and punishment, nature and culture, sin and salvation – to Gober they all seem to be the same set of twins. In the last year or so, his ambiguous relationship to these double founts of perversity has begun to reveal itself in more explicit, almost literary terms. A portfolio of six drawings, published in the Winter 1988 edition of THE PARIS REVIEW,

ROBERT GOBER, UNTITLED / OHNE TITEL, 1988,
TEXTILE PAINT ON FLANNEL / TEXTILFARBE AUF FLANELL,
27 5/8 x 34 1/2 " / 69,5 x 87,6 cm.

ROBERT GOBER, OPEN PLAYPEN / OFFENES LAUFGITTER, 1987, *WOOD AND ENAMEL PAINT* / HOLZ UND EMAILFARBE, *25¾ x 35½ x 35½ "* / 65,4 x 90 x 90 cm. *(PHOTO: GEOFFREY CLEMENTS)*





ROBERT GOBER, TWO BENT SINKS / ZWEI GEBOGENE BECKEN, 1985, *PLASTER, WOOD, STEEL, WIRE LATH, SEMI-GLOSS ENAMEL AND LATEX PAINT* / GIPS, HOLZ, STAHL, MASCHENDRAHT, SEIDENGLANZ-EMAILFARBE, LATEXFARBE, *96¼ x 75 x 26 "* / 244 x 190 x 66 cm. *(PHOTO: JAMES DEE)*

consists of two simply drawn images repeated three times in alternating order and offset in slightly different degrees of graphic intensity. One drawing is of a tree with a thin black hanged man, whose fly appears to be down – it looks like a spontaneous doodle, but is actually a tracing of a 1930s political cartoon. The other, a close-up of a young white man, smooth-fleshed and sleeping, was based on a Sunday-paper advertisement for fancy sheets. These two scenes were reproduced on a fabric used to upholster a dog-basket, seen later in the season in the Whitney Biennial. Yet another dog-basket was upholstered with scenes from the hunt. Sport? Or a reminder that all beasts kill beasts? A drawing that will soon become a wallpaper repeat includes the image of adult-male genitals alongside the nude, headless and footless figure of what appears to be a 10- or 12-year-old girl. (This repeat image will also be the endpapers in the locked, diarylike binding of a special-edition book to be published by the Whitney; the book is a collaboration by Gober and the writer Joyce Carol Oates, whose short story inspired the drawings.) Seduction or guilt-trip? Which is which? And to whom?

So, the crime in question is no doubt sexual, and it is remembered from a child's point of view. But where does that leave Gober? Alive and adult, but in the morgue – or so it would seem. There is a forensic quality to Gober's preoccupation with hygiene – as expressed through wipe-away paintings that leave no trace more physical than a slide or bathroom fixtures doubling as genitalia or beds with hospital corners or immaculate cribs. There is something clinical as well in the inexorable thematic logic of his work. Slides and sinks are both laboratory necessities. Beds belong next door to bathrooms. Doors separate the shitter from the shit. As Gober continues to furnish his Amityville-horror house with such crafty perplexities, it dawns on you that, if he were a cop, he'd be precisely the sort of cop who is suspiciously good at reconstructing the crime.

LISA LIEBMANN

DER FALL ROBERT GOBER

ROBERT GOBER, *CAT LITTER* / KATZENSTREU, 1989, *PLASTER, INK, LATEX PAINT* / GIPS, TINTE, LATEXFARBE, *16½ x 7¾ x 4½ "* / 41,9 x 19,7 x 11,4 cm. *EDITION OF 6.*
(PHOTO: ANDREW MOORE)

Als Robert Gobers glatt weisse, unsäglich obszöne Waschbecken quasi aus dem Nichts auftauchten – das war vor ungefähr vier Jahren –, da verbreiteten sie das unbestimmte Gefühl, dass etwas Unheimliches, ja vielleicht Unaufhaltsames im Anzug war. Die Becken hatten Eigenschaften, wie wir sie mit den trantütigen Killern aus Groschenheften verbinden oder mit Diane Arbus' Darstellung von kleinen Kindern. Sie wirkten zunächst ganz harmlos, geradezu vertraut, bis man bemerkte, dass man so etwas noch nie zuvor gesehen hatte und dass sie irgendwie ein bisschen daneben aussahen. Sie schienen an einer milden Form von Riesenwuchs zu leiden, was aber nicht so sehr an ihrer tatsächlichen Grösse lag – so gross waren sie nämlich eigentlich gar nicht –, sondern an einer gewissermassen aufgedunsenen Dickheit, wie durch eine unsichtbare Lupe vergrössert. Sie hatten unterentwickelte, fast ektoplasmisch wirkende Gestalt (fehlende oder rudimentäre Wasserhähne, Abflüsse und Griffe), die an die Mehlkloss-Figur des Pilsbury dough boy und an Caspar, das Gespenst, denken liessen oder auch an den Mörder mit der Strumpfmaske.

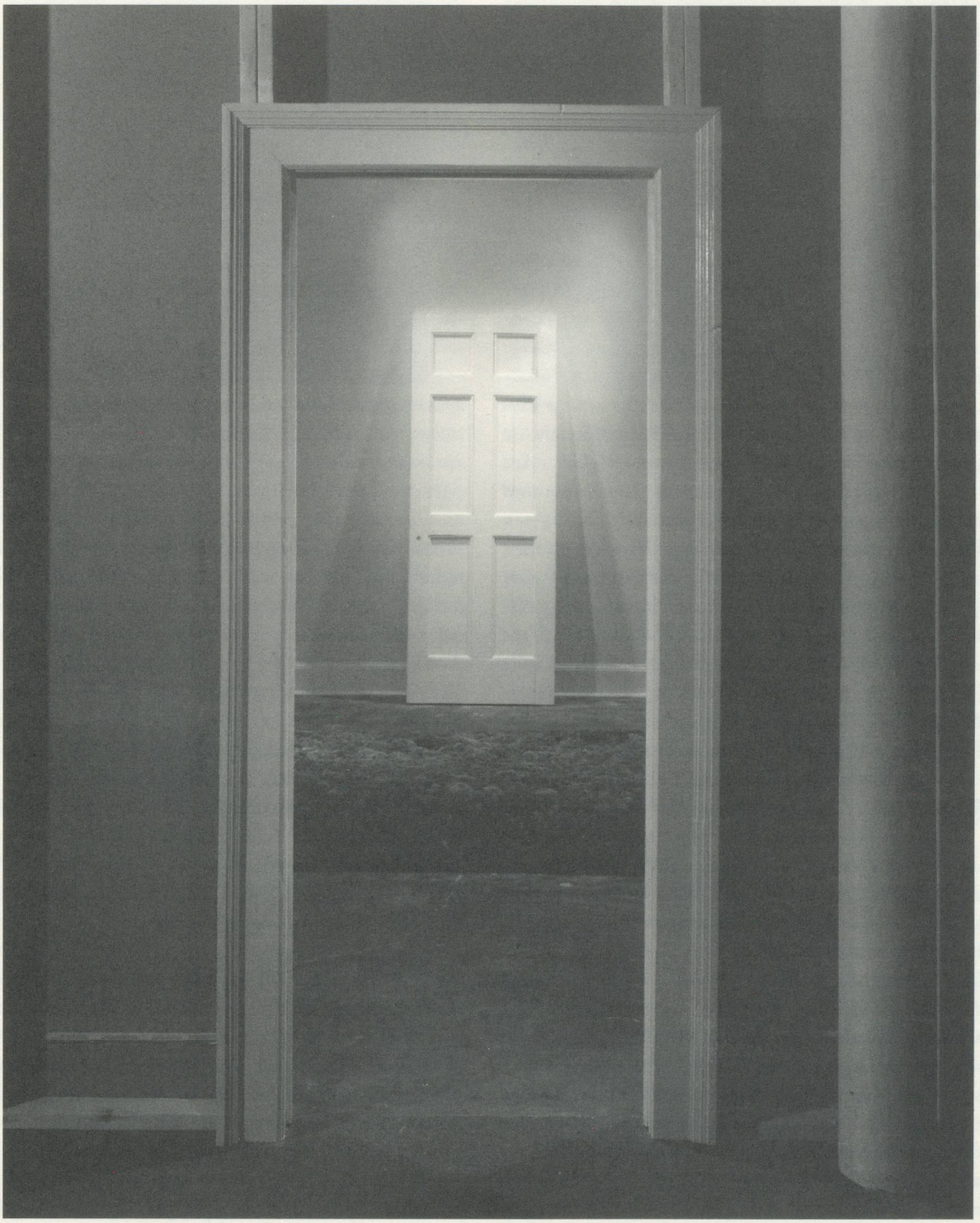
Die Becken waren darüber hinaus ideale Fangbecken für kritisches Sputum. Als Gober Anfang 1986 seine erste Einzelausstellung in der Paula Cooper Gallery hatte, sah es so aus, als sei er auf dialektisches Gold gestossen. Er kratzte unübersehbar am Duchamp'schen Privileg und sonnte sich zugleich im eher neonhaften Glanz zeitgenössischer, Design-bewusster Absurditäten. Eine Kunst mit Sanitäranlagen schien nicht allzu weit entfernt von Jeff Koons' Staubsaugern und erst recht nicht von Haim Steinbachs Klobürsten, doch Gobers Becken waren keine Readymades und technisch eindeutig unterentwickelt. Sie bestanden aus Gips, Stahl, Holz, Draht und Farbe und bewegten sich auf einem technischen Niveau, wie man es etwa von Aushilfs-Bühnenbildnern erwarten würde. Und als wären sie ein Ausrutscher in der Evolution industrieller Technologie, hatten sie etwas vom Antlitz entgleister Obsoletheit, wie sie der Arbeit einer Reihe junger

LISA LIEBMANN schreibt regelmässig für den NEW YORKER.

ROBERT GOBER, INSTALLATION:

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, BOSTON, JANUARY–MARCH 1988.

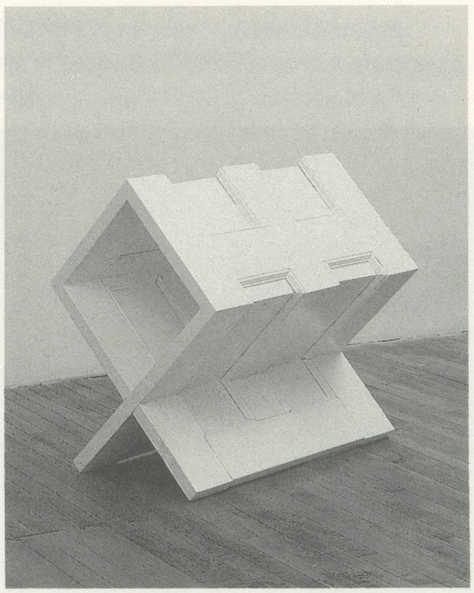
(PHOTO: HANSEN / MAYER)



Bildhauer der damaligen Zeit zu eigen war – der von R.M. Fischer beispielsweise. Darüber hinaus handelte es sich um eine Erscheinungsform, die gerade mit dem Anlaufen des Films BRAZIL die Arena populärer Gestyltheit betreten hatte. Doch diese häuslich-vertrauten Waschbecken waren fast perfekte Grundelemente, beinahe so einfach und schlicht wie der Würfel. Aus diesem Grund liessen sie an Judds Wand-Module denken, ohne jedoch sein funkelnd apollinisches Programm zu zitieren. Sie erinnerten auch an Joel Shapiros Haus-Strukturen aus den 70er Jahren, jedoch ohne deren ausgeklügelten Ästhetizismus. Kurz gesagt, sie hatten ein bisschen von fast allem und verbuchten doch zugleich für sich diesen kleinen Extra-Psychokick. Gobers Arbeit schien jedenfalls für die Bildhauerei den Weg zu ebnen zu einem pittoresken Umweg.

Zwei Jahre vielleicht erfüllte die Arbeit des Künstlers dieses Versprechen eines Minimalismus-cum-Melodrama. Durch Gober bekamen konventionelle serielle Eigenschaften eine gewisse Sensationshaftigkeit. Aus zwei Becken wurden so beispielsweise Zwillinge, und Doppelbecken weckten den noch sensationsträchtigeren Gedanken an siamesische Zwillinge. Die Mutationen wucherten: Es gab karbunkolöse Eckbecken, auf dem Kopf stehende Fledermaus-Becken, Becken, die aussahen, als seien sie gespleisst oder geklont, und solche wie TWO BENT SINKS (Zwei gebogene Becken), die wie Lippen wirkten. Gegen Ende des Jahres 1986 jedoch entschied Gober, dieses Kapitel abzuschliessen und schuf – mit einem kleinen Seitenblick vielleicht auf Walter de Marias "beerdigte" Objekte – HALF BURIED SINK (Halb begrabenes Becken), ein Stück, das nicht nur einem Grabstein ähnelte, sondern auch an das schockierende Ende von CARRIE erinnerte, jene moderne Horror-Geschichte, bei der ein Arm aus dem Grab hervorschiesst. Danach tauchten nur noch ein paar engere Verwandte des Beckens auf, wie beispielsweise Pissoirs.

So verlockend diese formalen Aussichten gewesen sein mögen, sie waren doch irreführend. Gobers Ziele haben recht wenig mit der Zukunft der Postminimal-Skulptur zu tun. Er ist nicht einmal ein Bildhauer per se, und seine gestische Begrenztheit scheint schlicht und einfach Beschränkung – so wie bei einem, dem nicht viele Lösungen gegeben sind. Vor den Becken war sein Werk bildhaft und ephemer und bestand vor allem aus einer dreiteiligen Dia-Show von 1984. Zu jedem Teil gehörte eine einzelne Bildtafel, die als halb-verfügbares Bild-Segment diente. Die Teile wurden bei jeder Installierung photographiert, und es wurde daran weiter improvisiert oder etwas wieder ausgewischt. Das zweite, überaus zwingende Segment der Diaserie mit dem Titel CHEST (Brust) ist die 42teilige Geschichte einer Transformation, bei der der unmittelbare männliche Torso im ersten Dia Schauplatz einer Reihe von Ereignissen ist – hormonellen Vorgängen, Verletzungen des Fleisches, Ölteppichen und einer Kaffeepause –, bevor daraus im 42. Dia eine abstrakte Waldlandschaft wird. Bild für Bild erscheint CHEST wie eine Führung durch die Geschichte eines aufgedeckten Verbrechens.



ROBERT GOBER, UNTITLED / OHNE TITEL, 1988, *WOOD, ENAMEL PAINT* / HOLZ, EMAILFARBE, *32 x 33 x 24 "* / 81 x 84 x 61 cm. *(PHOTO: JAMES DEE)*

Nachdem er die Waschbecken begraben hatte, wandte Gober sich den Betten zu, schmalen, erschreckend kleinen Kinderbettchen aus Holz, die Bettücher fest eingenäht – eine Essenz der Unterdrückung sozusagen. Sie tauchten in Gruppen-Ausstellungen auf, Installationen oftmals, die der Künstler selbst organisierte, und schufen eine unheimliche, zuweilen kinohafte Situation. Man kann sich gut vorstellen, wie in solch einem Bettchen ein Kind gefangen liegt, ausgeschlossen

und doch nur eine Wand weit entfernt von der gefürchteten Ur-Szene. In einer Gemeinschafts-Ausstellung, die Gober 1986 in der Cable Gallery organisierte, verlieh der Maler Alan Turner den üblichen Protagonisten solcher Szenen die passenden monströsen Gesichter. Bis 1987 waren die Bettchen zur Krippen-Form regrediert – hölzerne Bettstäbe, mit beschwichtigendem, schmuddelig-gelblichem Nachkriegs-Weiss lackiert. Die Krippen erinnern jedenfalls an Möbel aus der Wiener Werkstätte und beschwören Freud; in ihren Wandlungen und Varianten kündigten sie die Rückkehr formaler Plastizität in Gobers Werk an – zumindest bis zum Auftauchen der Türen.

Verbrechen und Strafe, Natur und Kultur, Sündenfall und Erlösung – für Gober scheinen sie alle die gleiche Art von Zwillingspaaren darzustellen. Seit ungefähr einem Jahr zeigt sich seine ambivalente Beziehung zu diesen Doppel-Quellen der Perversität auf explizitere, ja fast literarische Weise. Ein aus sechs Zeichnungen bestehendes Portfolio, das die Zeitschrift THE PARIS REVIEW im Winter 1988 veröffentlichte, enthielt zwei simple Zeichnungen, die dreimal in wechselnder Reihenfolge wiederholt und in leicht unterschiedlicher Helligkeit gedruckt wurden. Eine Zeichnung zeigt einen mageren, erhängten schwarzen Mann, mit scheinbar offenem Hosenschlitz; sie sieht wie eine spontane Kritzelei aus, ist aber tatsächlich durchgepaust ab einer politischen Karikatur aus den 30er Jahren. Die andere Zeichnung, die Nah-Darstellung eines schlafenden jungen Weissen mit glattem Fleisch ging auf eine Werbung für Luxus-Bettücher in einer Sonntags-Zeitung zurück. Diese beiden Szenen waren auf einem Stoff reproduziert, mit dem ein Hundekörbchen ausgeschlagen wurde, das man später bei der Whitney-Biennale wiedersah. Und ein anderer Hundekorb war mit Jagdszenen ausgekleidet. Sport? Oder eine Erinnerung daran, dass die eine Bestie die andere tötet? Eine Zeichnung, die sich demnächst auf einer Tapete wiederfinden wird, zeigt die Genitalien eines erwachsenen Mannes neben einer nackten, kopf- und fusslosen Figur, die einem 20- bis 22jährigen Mädchen zu gehören scheint. Diese Bild-Wiederholung wird auch die Vorsatzblätter im tagebuchartigen Einband einer speziellen Buch-Edition zieren, die demnächst im Whitney Museum erscheint. Das Buch wird eine Collaboration zwischen Gober und Joyce Carol Oates, deren Kurzgeschichte Gober zu seinen Zeichnungen inspirierte. Verführung oder Fehltritt? Was ist was? Und für wen?

(PHOTO: JAMES DEE)

ROBERT GOBER, UNTITLED (DOG BED) / OHNE TITEL (HUNDEBETT), 1987, *HAND WOVEN RATTAN, COTTON FLANNEL, FABRIC PAINT* / HANDGEFLOCHTENER KORB, BAUMWOLLFLANELL, TEXTILFARBE, *11 x 38 x 30 "* / 27,9 x 96,5 x 76,2 cm.

Das Verbrechen, um das es hier geht, ist also zweifelsohne sexueller Natur, und es wird aus der Sicht eines Kindes erinnert. Aber wo bleibt dabei Gober? Lebendig und erwachsen, aber im Leichenschauhaus – so scheint es jedenfalls. Gobers Beschäftigung mit Hygiene hat etwas Forensisches; das kommt in den verwischten Bildern, die ausser einem Dia keine physischen Spuren hinterlassen, ebenso zum Ausdruck wie in den sanitären Anlagen, die sich zu Genitalien verdoppeln, oder in Betten mit Krankenhaus-Ecken und unbefleckten Krippen. In der unerbittlichen thematischen Logik seiner Arbeit liegt zudem auch etwas Klinisches. Sowohl Dias als auch Waschbecken gehören zur Labor-Ausstattung. Betten gehören in die Nähe von Badezimmern. Türen trennen den Klobenutzer von seinen Exkrementen. Wenn Gober weiterhin seine Amityville-Schreckenshäuser mit solch handwerklichen Irritationen ausstattet, mag einem der Gedanke kommen, dass er, wäre er ein Polizist, genau zu jener Sorte gehörte, die Verbrechen verdächtig gut zu rekonstruieren vermögen.

(Übersetzung: Nansen)