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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 53: Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

Artikel: La vierge est descendue de l'escalier : Bemerkungen zu einer zeitgenössischen Parabel = The virgin has descended the stairs : remarks on a contemporary parable

Autor: Marcade, Bernard / Klussmann, Karin / Schnebli, Clarissa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681086

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: 15.07.2025

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

LA VIERGE EST DESCENDUE DE L'ESCALIER

Dass Robert Gober seine spektakuläre Installation im vergangenen Herbst in Los Angeles OHNE TITEL[1] nannte, ist weder neutral noch unbedarft. Wie sonst sollte ein Arrangement, das so reich an Bedeutung ist, heissen? Diese physisch, ästhetisch und spirituell überwältigende Arbeit bewegt sich an der Grenze zwischen Theaterinszenierung und Skulptur. Obwohl alle einzelnen Elemente bestens zu erkennen sind, liegt etwas Unbeschreibliches in ihrer Anordnung: hinten im Raum eine Treppe; in der Mitte ein lebensgrosses Standbild der Jungfrau Maria; beidseitig davon auf dem Boden: zwei geöffnete Koffer... Jeder dieser Bestandteile ist mit dem flüssigen Element und seinem Abfliessen konfrontiert: So ergiesst sich ein Wasserfall über die Treppenstufen und endet in einem Abwasserschacht; das Marienbildnis wird auf Bauchhöhe von einem immensen, schraubenähnlich in sich gewundenen Kanalisationsrohr durchdrungen und steht auf einem Abwassergitter; die Böden der beiden Koffer gewähren durch ebensolche Gitter hindurch Einblick in eine idyllische Unterwasserlandschaft ...

Man sieht, dass die Zirkulation der Flüssigkeiten, um die es in dieser Installation geht, einen gemeinsamen Nenner hat: Abfluss. Das ist wichtig, da das Pendeln zwischen Aus- oder Abstossung *(evacuation)* und Aneignung *(appropriation)* sicher ein Hauptthema der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts darstellte.[2] «Abstossung» einerseits, zur Zeit der Avantgarde, verstanden als eine mehr oder weniger heftige Ablehnung gewisser, nicht unmittelbar zum Korpus der Kunst gehörender Bereiche (Körper, Geschichte, Sexualität ...), andererseits, seit den 70er Jahren, als ein Aufgeben von klar definierten Domänen (Malerei, Skulptur) zugunsten eines erweiterten Kunstbegriffs. «Appropriation» wiederum ist im Sinne jener Kunst zu verstehen, die sich parallel dazu in diesem Jahrhundert dafür eingesetzt hat, die Abfallprodukte unserer Gesellschaft (ausser Acht gelassene Gegenstände, Bereiche und Themen) wieder zu verwerten. Wohlgemerkt, diese beiden Bewegungen widersprechen einander nicht. Von Cézannes «obszönen» Bildern, über die kloakalen Scherze Duchamps und Fontanas Zoten bis zu Manzonis MERDA D'ARTISTA oder Warhols OXIDATION PAINTINGS haben sich die Künstler immer wieder auf ihre eigenen Ausscheidungen besonnen und haben sich ihre «unreinen, allzu unreinen» Absonderungen durch Recycling wieder anzueignen gesucht.

Gobers Installation in Los Angeles entspricht der Logik seiner «sanitären Skulpturen» die, mit einem Augenzwinkern auf Duchamps Pissbrunnen, gleichzeitig auch die unterschwellig sterile Ideologie des amerikanischen Minimalismus der 60er und 70er Jahre geisseln. Mit seinen Spül-, Wasch- und Pinkel-

---

BERNARD MARCADE ist Kunstkritiker und lebt in Bordeaux und Paris.

Bemerkungen zu einer zeitgenössischen Parabel

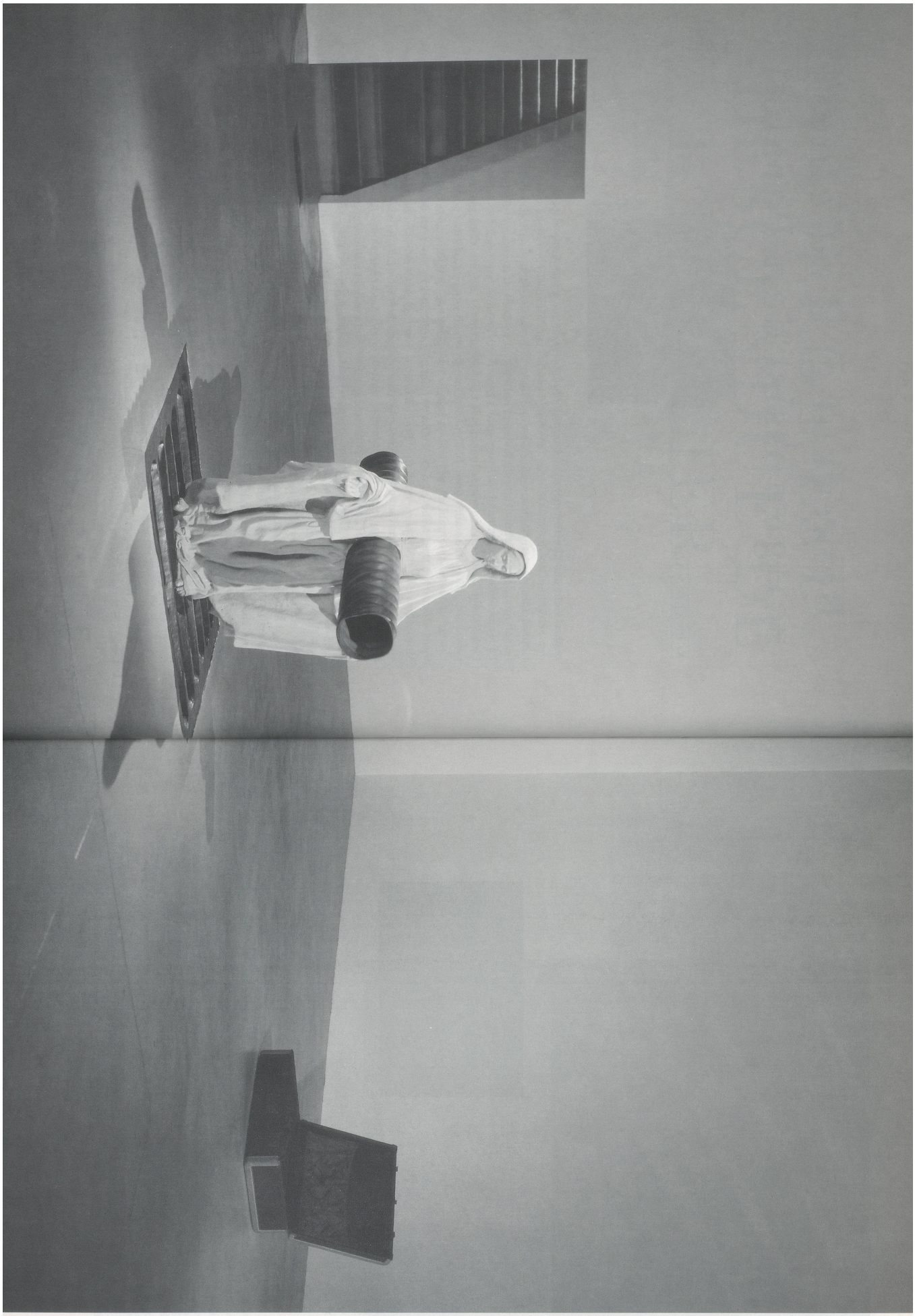
BERNARD MARCADE

ROBERT GOBER, UNTITLED, 1995–1997, detail / Ausschnitt. (PHOTO: JOSHUA WHITE)

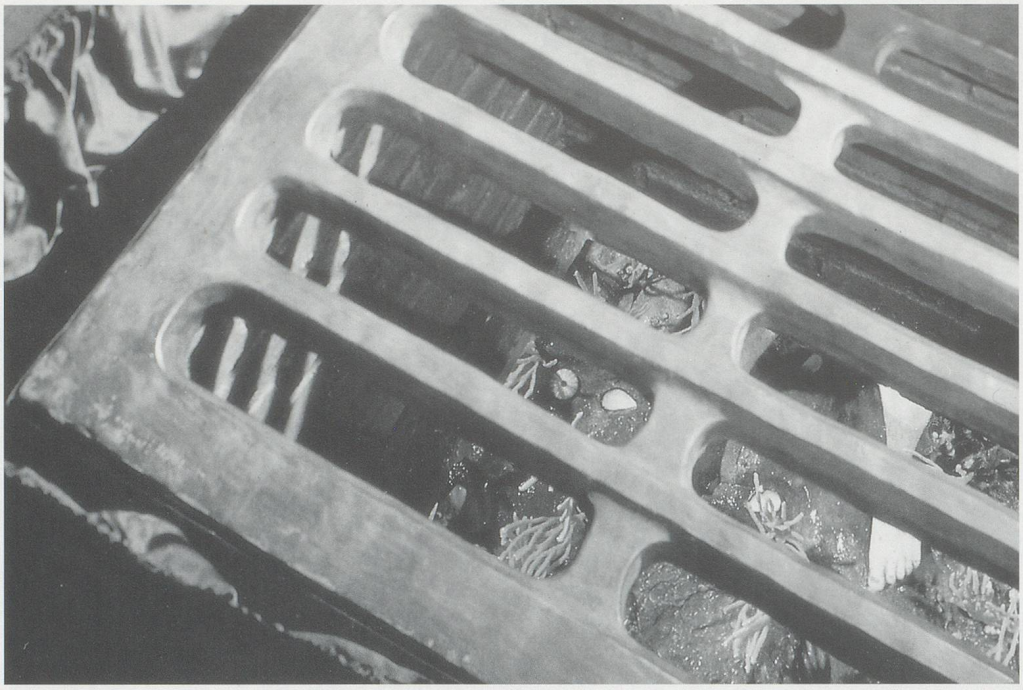
becken zieht der Künstler nicht Duchamps Register der Schönheit des gleich Gültigen. Es sind keine Ready-mades, sondern Skulpturen aus Gips und Holz, bemalt mit Latex oder Email, die als Trompe-l'œil auf Badezimmer- und Toilettenmobiliar verweisen. Diese Phantomobjekte oder Ready-made-Imitationen bewegen sich perfiderweise auf Messers Schneide einer klar zutage tretenden Ambivalenz: nämlich zwischen ihrer offensichtlichen Nähe zu den Skulpturen der Minimalart der 60er Jahre und der Promiskuität eben dieser Skulpturen durch eine Körperlichkeit, die nichts von sich weiss. Jene «reinen» und «primären» Formen hat Gober in einen Kontext verlagert, in dem der Körper der Frage nach «rein oder unrein» ganz nüchtern gegenübersteht, in jenen strategischen Bereich nämlich, in dem die ordnenden Gegensätze von Moral und Religion gebildet werden.

So befinden wir uns auch in Los Angeles nicht in einem Ready-made-Universum. Alle Elemente, von der Heiligen Jungfrau bis zu den Abflussgittern, von den Koffern bis zur Treppe, von den Muscheln bis zu den Algen, sind akkurat «von Künstlerhand» gefertigt. Aber obwohl die Referenz an Duchamp sehr präsent bleibt (sei es AKT, DIE TREPPE HINABSTEIGEND oder ÉTANT DONNÉS...), will Gober hier die religiöse Frage und die dazugehörige Portion Verklemmtheit frontal angehen. So gesehen ist es keine harmlose Geste, Maria auf ein Abflussgitter zu stellen. Es geht darum, die ausserordentliche Weiblichkeit der Jesusmutter zu betonen (obgleich Jungfrau, ist Maria deswegen nicht weniger Frau, das heisst von Natur aus Blutfluss und Ausfluss unterworfen...). Das Rohr, von dem sie durchdrungen wird, nimmt denn auch ausdrücklich Bezug auf die Schwangerschaft – auf die Gebärmutter, aber auch auf den Phallus (Kanalrohr wie Statue entsprechen der Körpergrösse des Künstlers). Der Bauch der Jungfrau wird dabei zu einer Art optisch-strategischem Apparat, der auf den Wasserfall bzw. die Treppe hin ausgerichtet ist. Maria ist hier Quelle und Brunnen zugleich und regiert über das Vereinte Königreich aus Taufwassern und unreinen (verunreinigten?) Flüssigkeiten. Interessant ist, dass diese Abwässer eine Art Meeresparadies beherbergen.

Das Motiv der Taufe wird in den beiden (identischen) Unterwasserszenarien, die durch die Kofferböden sichtbar sind, wieder aufgegriffen. Zwei kräftige Männerbeine tauchen aus dem Wasser auf und zwei Kinderbeine sieht man schweben. Obwohl es (wegen des Kanalgitters) nicht ganz deutlich wird, ist anzunehmen, dass der Mann das Kind auf Höhe seines Geschlechts über dem Wasser hält. Natürlich nimmt Gober Bezug auf das Taufritual, aber wie sollte man diese paradiesische Szene – die meisten Elemente dieses Meeresgrundes, Felsen, Algen, Muscheln, Austern usw., sind schillernd und lustvoll dargestellt – nicht in Bezug zur vorherigen Szene verstehen? Während Marias Bauch hier als klaffendes Loch und



ROBERT GOBER, UNTITLED, 1995–1997,
installation view, The Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 7 September–14 December, 1997. Figure: cast concrete, bronze, steel, copper, nickel silver, brick, fiberglass, urethane, cast plastics, paint, lead, motors, water; staircase: cedar, bronze, steel, brick, fiberglass, urethane, cast plastics, paint, lead, pumps, water; suitcases: leather, wood, forged iron, cast plastics, bronze, silk satin, steel, wax, human hair, brick, fiberglass, urethane, paint, lead, motors, water / Figur: Betonguss, Bronze, Stahl, Kupfer, Silbernickel, Backstein, Fiberglas, Urethan, Kunststoffguss, Farbe, Blei, Motoren, Wasser; Treppe: Zedernholz, Bronze, Stahl, Backstein, Fiberglas, Urethan, Kunststoffguss, Farbe, Blei, Pumpen, Wasser; Koffer: Leder, Holz, Schmiedeisen, Kunststoffguss, Bronze, Seidensatin, Stahl, Wachs, Menschenhaar, Backstein, Fiberglas, Urethan, Farbe, Blei, Motoren, Wasser. (PHOTO: JOSHUA WHITE)



ROBERT GOBER, UNTITLED, 1995–1997, details / Ausschnitte.
(PHOTOS: RUSSELL KAYE)

spektakuläre Leere dargestellt wird, ist es der Mann (der Vater?), der das Kind an Ort und Stelle seines Geschlechts trägt. Diese Verlagerung ist nicht nur rhetorisch, sie unterstreicht vielmehr eines der Hauptanliegen des Künstlers. Immer wieder hat sich Robert Gober der Frage der Vaterschaft/Mutterschaft zugewandt, etwa in MAN COMING OUT OF WOMAN (1992) oder dessen Pendant, GIRL COMING OUT OF MAN (1995). Ein Kind zu bekommen oder nicht ist für den Künstler ein politisches und moralisches Thema von allerhöchster Wichtigkeit (Gober schliesst sich in diesem Punkt dem gesellschaftlichen Kampf der Homosexuellen für das Recht auf Vaterschaft an). Diese Fragestellung kann man auch als kritische Verlagerung einer patriarchalischeren Frage verstehen: jener des Habens oder Nichthabens.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die Installation in Los Angeles nicht bloss eine formale Wahnsinns-Maschinerie ist. Sie knüpft ein dichtes Bedeutungsnetz, das Religion (Gober ist Katholik), Ethik

und Ästhetik in sich vereint. Obwohl viel Wissen (die Referenzen an die christliche und zeitgenössische Ikonographie sind besonders ausgefeilt) und technische Raffinesse in ihr stecken, strahlt das Ganze Einfachheit aus. Alles ist so angelegt, dass die Kräfte zirkulieren können, dass die ins Spiel gebrachten Flüssigkeiten in einer Art visueller *Gaya ciencia*[3] arbeiten können. Dieses irritierende Universum, das sich in nichts der künstlerischen Mode der Zeit anpasst, rückt so gesehen in die Nähe des visionären und politischen Anspruchs eines Pier Paolo Pasolini. Wir befinden uns hier mitten in einer wirklich zeitgenössischen Parabel. *(Übersetzung: Karin Klussmann)*

1) UNTITLED (1995–97), ortsspezifische Installation für das Geffen Contemporary im MOCA, Los Angeles (7. September–14. Dezember 1997).

2) Vgl. dazu Georges Bataille in «La valeur d'usage de D. A. F. de Sade», *Œuvres complètes II*, Gallimard, Paris, S. 58.

3) *gaya ciencia*, altprovenzalisch: fröhliche Wissenschaft, ursprünglich Bezeichnung für die Mariendichtung der Toulouser Meistersingerschule im 14. Jahrhundert.

THE VIRGIN HAS DESCENDED THE STAIRS

In the case of Robert Gober's spectacular installation at the Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles last autumn, the title UNTITLED is neither neutral nor innocent. A device as rich in meaning as this one would, in fact, be difficult to label. This work, on the borderline between theatrical production and sculpture, has the capacity to overwhelm physically, aesthetically, and spiritually. There is something unexplainable about the construction although the elements that it brings into play are all readily identifiable: at the back of the space, a stairway; in the center, a life-size statue of the Virgin Mary; on the ground to either side of the statue, two open suitcases. Each of these elements finds itself confronted with a liquid element being evacuated: Thus, the stairway is also a waterfall which empties itself into the mouth of a sewer; the effigy of Mary, transversally penetrated by a huge, screwlike culvert pipe at belly height, is in turn placed on a sewer grating; the bottom of each suitcase, again through this same sort of grating, gives onto an idyllic underwater landscape.

Evidently, the circulation of fluids put into play in this installation has a common denominator: the sewer. Which is far from being neutral. One of the major concerns of our artistic twentieth century in this regard has been that of this oscillation between "evacuation" and "appropriation"[1]: On the one hand, there is evacuation, understood at the time of the avant-garde as the more or less violent rejection of certain subjects (the body, history, sex) from the corpus of art; and, since the seventies, as the abandonment of certain specific territories (mainly painting and sculpture) in favor of more generic concepts; on the other hand, there is appropriation, whereby the art of this century has also employed the recycling of the trash of our civilization—its discarded objects, materials, and subjects. Clearly, these two movements are not contradictory. From the "obscene" paintings of Cézanne to the cesspool jokes of Duchamp, from the scatology of Fontana to Manzoni's MERDA D'ARTISTA and Warhol's OXIDATION PAINTINGS, artists have never ceased to return again and again to their own evacuations, reappropriating, in the process of recycling, their "impure, too impure" excretions.

Gober's installation follows the same logic as his "sanitary sculptures" which constitute a sort of wink at Duchamp's FOUNTAIN and at the same time stigmatize the underlying hygienic ideology of American minimalism of the sixties and seventies. Gober's sinks, toilets and urinals do not originate from the register of Duchampian "beauty of indifference." They are not readymades but rather sculptures of plaster and wood, painted in enamel or latex, trompe-l'oeil references to toilet and bathroom fixtures. These phantom objects (imitations of ready-

BERNARD MARCADE is a critic who lives in Bordeaux and Paris, France.

Remarks on a Contemporary Parable

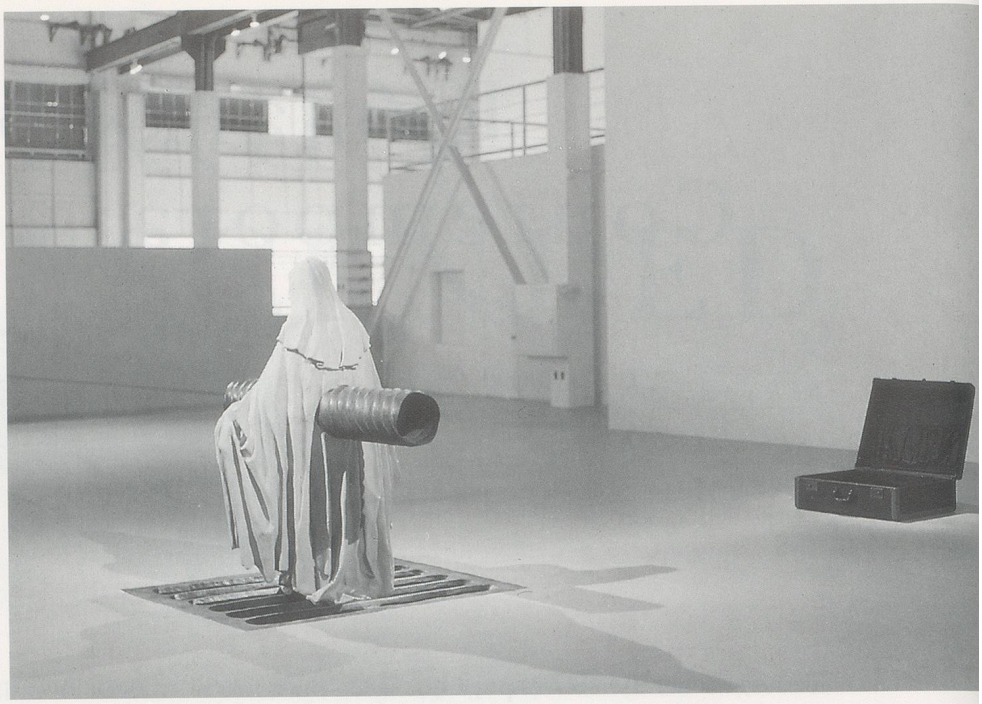
BERNARD MARCADE

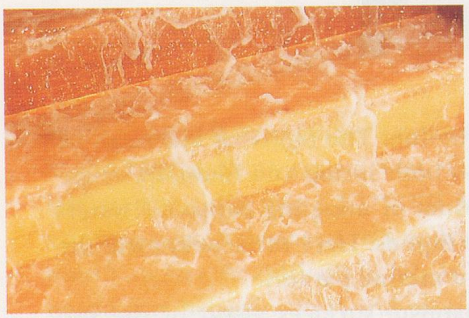
ROBERT GOBER, UNTITLED, 1995–1997, detail / Ausschnitt.

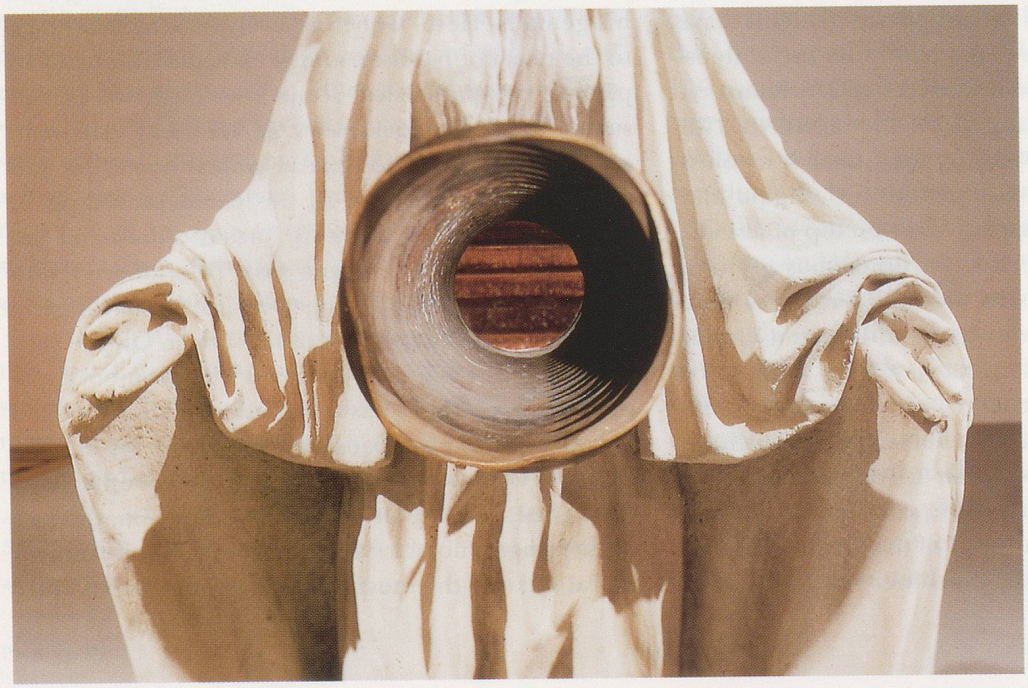
mades) situate themselves perfidiously on the razor's edge of a double *mise-en-évidence:* firstly, the proximity of these works to the minimal sculpture of the sixties; secondly, the promiscuity of this same sculpture with an unconscious corporality. These "primary" and "pure" forms are reinscribed by Gober in a context in which the body is prosaically confronted with the question of "dirty" and "clean," to the strategic place where the hierarchical oppositions of morality and religions are constituted.

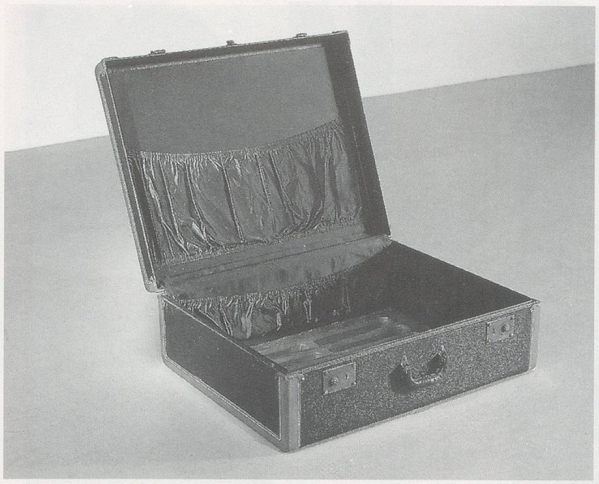
Here again, we are not in the universe of the readymade. From virgin to sewer, from suitcases to stairs, from shells to seaweed, all of these elements have been "handmade" by the artist, and how meticulously. But even though the references to Duchamp remain very present (from NUDE DESCENDING THE STAIRS to ÉTANT DONNÉS ...), for Gober it involves colliding head-on with the question of religion and its trail of repression. Placing Mary on top of a sewer grating is, in this sense, not an innocuous gesture. Rather, it is to emphasize the eminently feminine character of the mother of Jesus (although a Virgin, Mary is no less a woman, that is to say, bound "by nature" to flows and discharges). In the same way, the pipe which cuts through her refers explicitly to childbirth—to the womb, but also to the phallus (the drainpipe, like the statue, is the same size as the artist). At the same time, the belly of the Virgin becomes a form of optical-strategic machinery with the stairwaterfall in its sight-line. The figure of Mary can be interpreted here as both spring and fountain, reigning over the kingdom of mingling baptismal waters and contaminated liquids. Here the sewers form the seat of some sort of marine paradise.

This idea of baptism surfaces again in the two (identical) underwater scenes which appear at the bottom of each suitcase. Two sturdy legs of a man emerge from the water, two legs of a child are suspended in the air. Although not explicit (due to the framing of the image), it seems obvious that the man is holding the child above the water, at the height of his genitals. Here, Gober is surely making reference to the ritual of baptism, and yet it is difficult to avoid placing this paradisical scene (the elements of this submarine floor—rocks, seaweed, molluscs—are treated in such a way as to appear both shimmering and voluptuous) in relation to the scene preceding it. As the belly of Mary takes the form of a dramatic chiasma and absence, it is the man (the father?) who carries the child in the place and instead of his genitals. This displacement is not rhetorical. On the contrary, it points to one of the artist's major preoccupations. Robert Gober has on several occasions looked into the question of paternity/maternity (as in MAN COMING OUT OF WOMAN, 1992, and its counterpart: GIRL COMING OUT OF MAN, 1995). For him, the fact of carrying or not carrying the child is a political and moral stake of the most extreme importance (Gober









(PHOTO: JOSHUA WHITE)

ROBERT GOBER, UNTITLED, 1995–1997, details / Ausschnitte.

(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST)

Detail from video of / Ausschnitt aus dem Video von ROBERT GOBER, UNTITLED, 1995–1997, The Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 7 September–14 December, 1997.
(PHOTO: ERIC OTTO)

brings to this issue the social battle of homosexuals for the right to paternity). Equally, this can be understood as the critical displacement of a more patriarchal alternative: whether to have or have not.

Clearly, the installation is not merely a formalistic and phantasmatic piece of machinery. It consists of a closely woven fabric of meanings where religion (Gober was brought up as a Catholic) mixes with ethics and aesthetics. Although very knowing (the references to Christian and contemporary iconography are especially astute) and technically sophisticated, the device breathes simplicity. Everything is put into play so that intense feelings circulate, so that the active flows operate in a form of visual *gaya ciencia.*[2] This untimely universe that sacrifices nothing to contemporary artistic fads is, in this respect, closer to the imaginary and political exigencies of a Pier Paolo Pasolini. Here we find ourselves inside a true contemporary parable.

(Translated from the French by Clarissa Schnebli/ugz)

1) Georges Bataille, "La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (1)," in: *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard), p. 58.
2) *gaya ciencia*: Old Provençal, blithe science, original term for the Marian verse by the School of Mastersingers in 14th century Toulouse.