

Gilbert & George : "at home" = "zu Hause"

Autor(en): **Cooper, Jeremy**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 14: **Collabroation Gilbert & George**

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680280>

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.

GILBERT & GEORGE

“AT HOME”

Gilbert & George is singular. They are he.

Gilbert can still often be Gilbert, George invariably George. But together Gilbert and George are mostly Gilbert & George.

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

From the summer of 1978, for over a year, Gilbert and George ceased entirely the actual production of works of art and concentrated instead on completing the restoration of their eighteenth century weaver's house in Spitalfields, in the East End of London. They continued, no doubt, to work in their heads and on their walks and down their drinks, but the daily labour was confined to the

task of hand-stripping and polishing the original pine which lines the walls throughout all four floors of their house. As students, in the late 1960s, they had rented a floor of the house. Ten years later they owned the whole building, as well as a vast studio in the rear yard, previously a Bangladeshi textile factory. With their limited domestic needs serviced by a narrow, non-public extension up the back of the house, the immaculately empty period interior of the main building was finally ready in autumn 1979 for ... Well, for what, exactly?

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

For watching T.V. sculpture?

Yes, for that too, eventually.

But how? And in what style?

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

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



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

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

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

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

Meanwhile, they had also been introduced to the work of Dr. Christopher Dresser (1834–1904), a botanist turned commercial designer whose name, until then, they had never heard of. The extreme

adventurousness of Dresser's pottery designs appealed instantly to Gilbert and George who from that moment bought every single piece of his Linthorpe (1879–89) and Ault (1887–1923) pottery they could find. At the same time they began buying, in similar quantities, the products of two Devon potteries already known to George, C.H. Brannum's Barumware of the period 1879 to 1913 and Watcombe terracotta produced (some to Dresser's design) in Torquay from 1867 to 1901. They also discovered the wildly underrated studio pottery of Sir Edmund Elton, made at Clivedon in Somerset from 1879 until his death in 1920.

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

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

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

“Wrong. It’s eighteen-eighty,” Gilbert would chortle.

“Amazing, what?” George would add.

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

While Gilbert & George’s work expresses no direct visual debt to the collection (Pugin’s Big Ben tower is as much a national/phallic symbol as a sign of enthusiasm for the neo-gothic), there are many connecting resonances. The moralising zeal

and overt religiosity of Pugin, for example, appeals to Gilbert and George. Like them, Pugin believed an artist has both the power and the duty to improve society. “The present condition of architecture is deplorable,” Pugin wrote in 1840. “Truth reduced to the position of an interesting but rare and curious relic.” Moving on to Christopher Dresser, not only the sentiment but even the language is positively Gilbert-&-Georgian. KNOWLEDGE IS POWER Dresser inscribed in capital letters above his studio door. “Ornamentation must be powerful in its utterance,” he wrote in 1876. “If power is absent from a composition weakness is the result, which cannot be pleasant. Weakness is childish, is infantine; power is manly; power is Godlike.” The identification of power and manhood – to the exclusion of womanhood – with Godliness finds many echoes in the words and works of Gilbert & George. Like Queen Victoria, Margaret Thatcher, and Gilbert & George, Christopher Dresser believed steadfastly in the individual’s moral obligation to seek self-advancement through hard work. “Think not that there is a royal road to success,” Dresser wrote in a series of polemical articles published in Cassell’s Technical Educator from 1870 to 1873. The road is through toil ... I am a worker, and a believer in the efficacy of work.”

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

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

GILBERT & GEORGE

« ZU HAUSE »

Gilbert & George ist singularisch.

Sie sind er.

Gilbert kann immer noch häufiger Gilbert sein, George unveränderlich George, aber zusammen sind Gilbert und George meistens Gilbert & George.

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

Vom Sommer 1978 an stellten Gilbert und George über ein Jahr lang die eigentliche Produktion von Kunstwerken ein und konzentrierten sich statt dessen darauf, die Restaurierung ihres aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Weber-Hauses in Spitalfields, im Londoner East End, abzuschliessen. Zweifellos fuhren sie fort, in ihren Köpfen, während ihrer

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

Spaziergänge und über ihren Drinks zu arbeiten, aber die alltägliche Aufgabe beschränkte sich auf die Tätigkeit, das ursprüngliche Kiefernholz, das die Wände auf allen vier Etagen ihres Hauses bedeckte, eigenhändig von Farbe zu befreien und zu polieren. In den ausgehenden sechziger Jahren hatten sie, als Studenten, eine Etage des Hauses gemietet. Zehn Jahre später nannten sie das ganze Gebäude ihr eigen, dazu ein geräumiges Atelier im Hinterhof, eine ehemalige bangladeschische Textilfabrik. Mit ihren bescheidenen häuslichen Bedürfnissen, die in einem schmalen, nicht öffentlichen Anbau hinten am Haus abgewickelt werden, war das vollkommen leerstehende historische Innere des Hauptgebäudes im Herbst 1979 schliesslich bereit für. . . ja, wofür eigentlich?

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

Für Fernsehen-schauen-Skulptur?

Ja, gelegentlich auch dafür.

Aber wie? Und in welchem Stil?

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

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

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

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

1872, der sich heute im Viktoria-und-Albert-Museum befindet. Bis dahin bereits Besitzer zweier Möbelstücke von A. W. N. Pugin (Dekorateur des Westminster-Palastes), waren Gilbert und George damit zu Sammlern geworden.

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

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

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

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

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

zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts aussah, auf die Probe stellten.

«Falsch. 1880», pflegte Gilbert zu frohlocken.

«Erst a u n l i c h, was?» pflegte George hinzuzufügen.

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

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



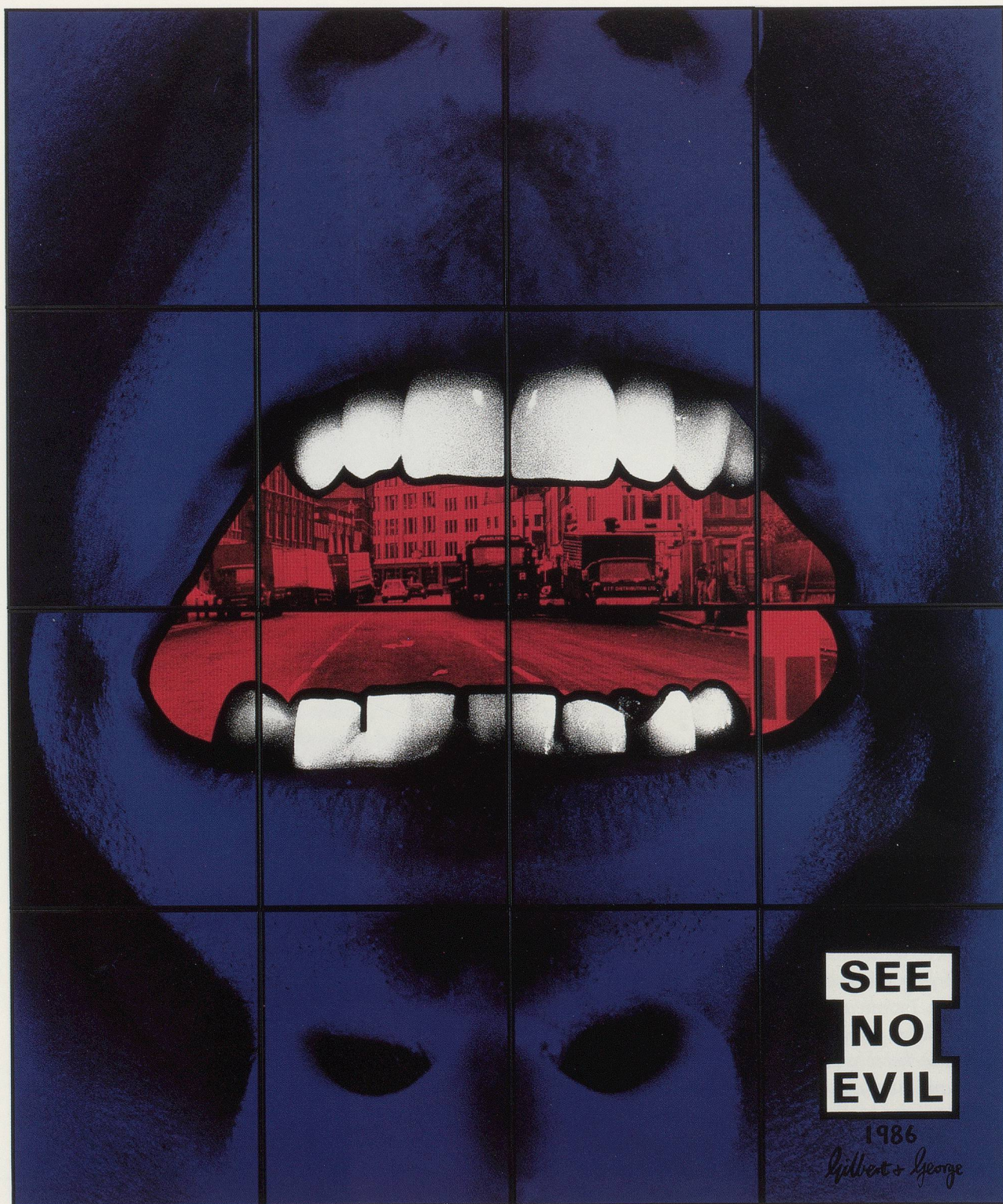
LIAM WOON, PORTRAIT OF GILBERT & GEORGE, 1987.

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

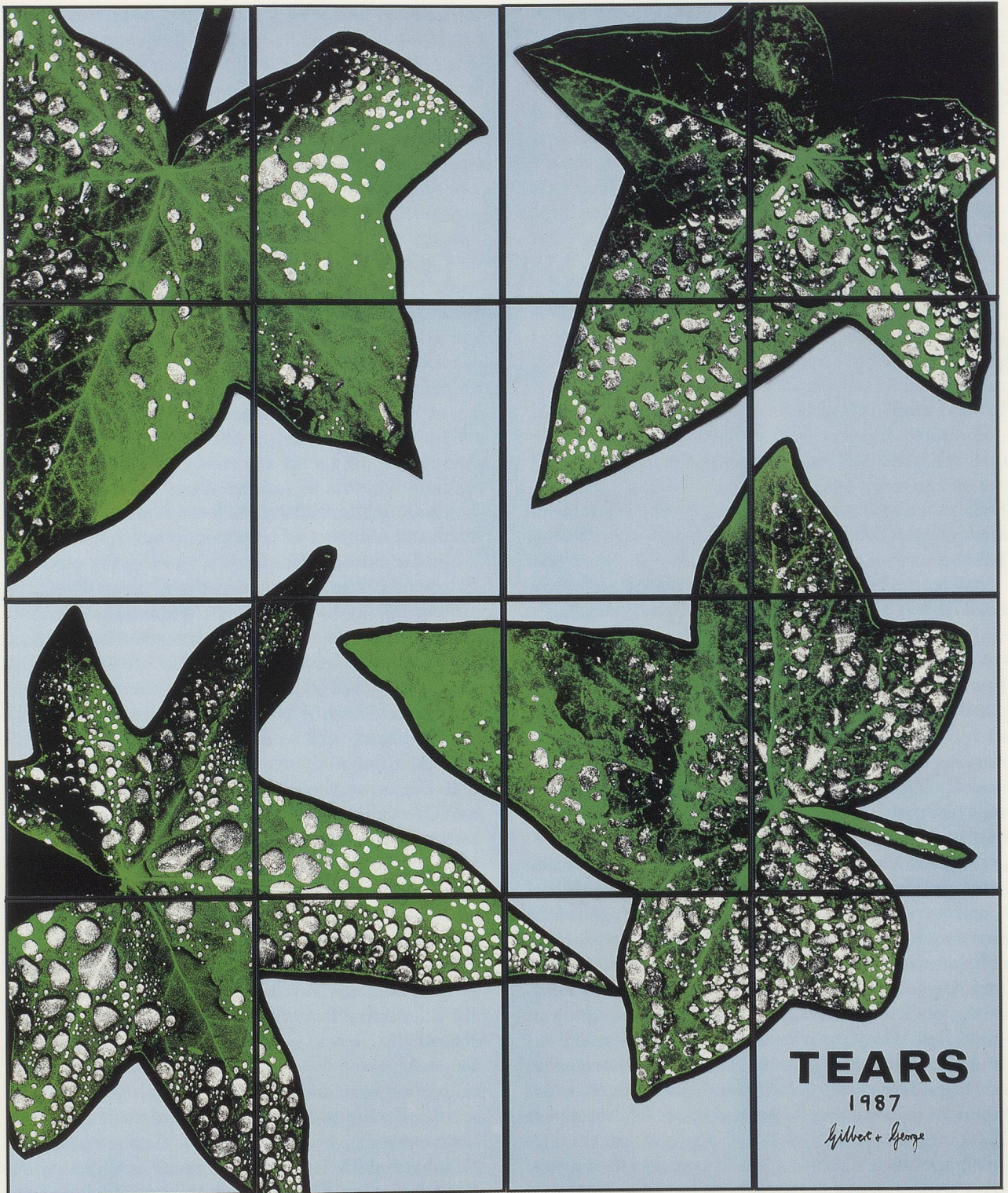
Geht man von den räumlichen Beschränkungen aus und von Gilberts und Georges Weigerung, irgend etwas aus der Sammlung zu verkaufen, ist es nur schwer vorstellbar, wie ein weiterer Fortschritt hinsichtlich der Sammlung möglich ist. Ausser, dass sie seit einiger

Zeit versucht haben, das Haus nebenan zu erwerben. Wenn sie damit erfolgreich sind, dann planen sie, mit typischer Zielstrebigkeit, ein Spiegelbild ihres Hauses zu schaffen. Natürlich für sich selbst, nicht für Gäste. (Jedes Jahr trennen Gilbert und George sich für zwei Wochen, um ihre jeweiligen Mütter zu besuchen; obwohl Gilbert & George die Mütter nicht ein einziges Mal eingeladen hat, ihm einen Gegenbesuch abzustatten.)

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



GILBERT & GEORGE, SEE NO EVIL / SIEH NICHTS BÖSES, 1986, 95 x 79 1/2" / 242 x 202 cm.



GILBERT & GEORGE, TEARS / TRÄNEN, 1987, 95 x 79 1/2" / 242 x 202 cm.