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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Louise Bourgeois / Robert Gober : die Macht der Intimität = the power of intimacy

Autor: Helfenstein, Josef / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679947

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: 11.07.2025

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

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.

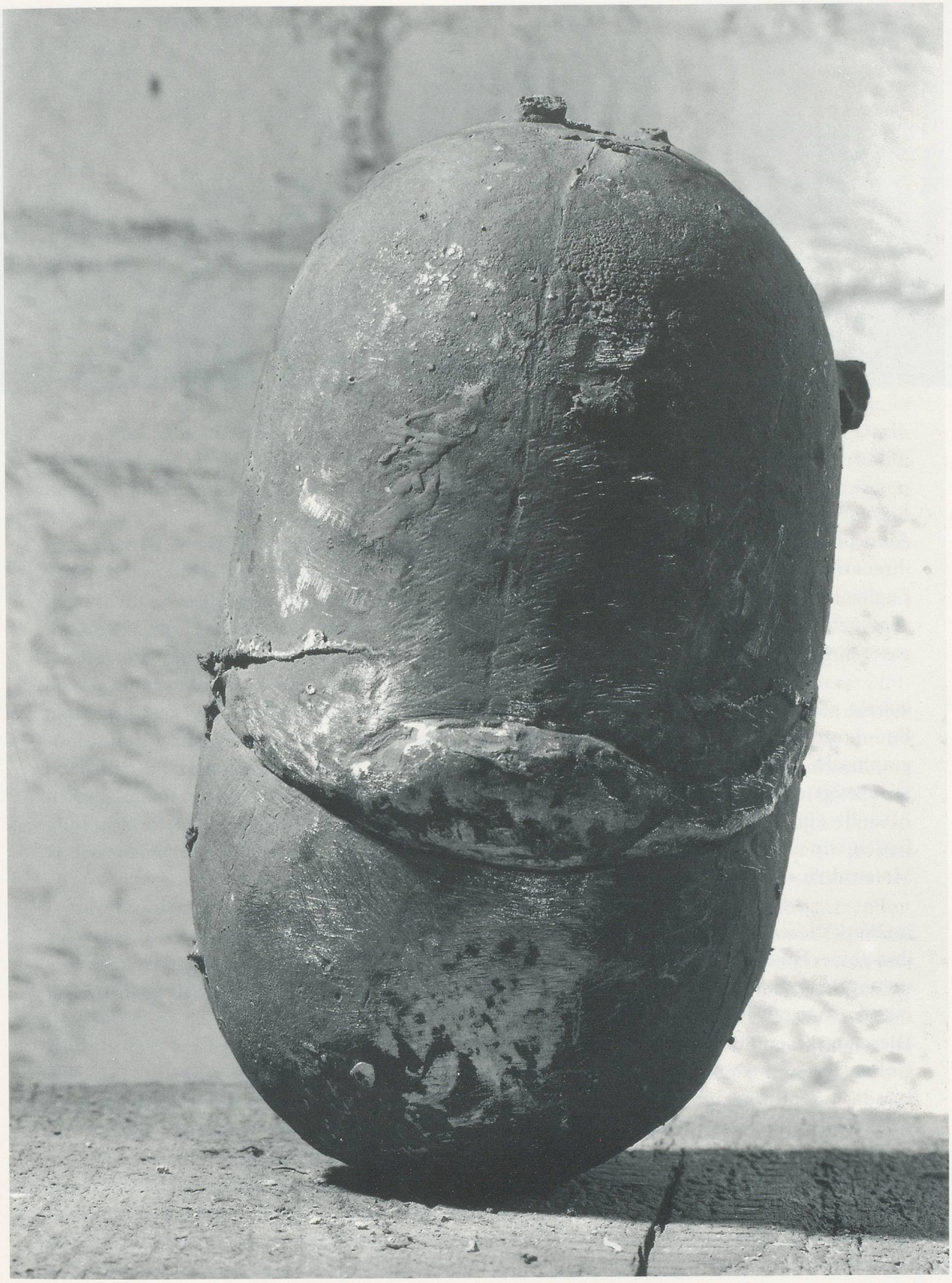
Eine solche Verwandtschaft grundlegender Art ist die Betonung der «psychodynamischen Dimension» (Kuspit) im Werk beider Künstler. Louise Bourgeois reflektiert mit ihrer Kunst elementare Schichten menschlicher Lebenserfahrungen: Abwehr und Schutz, Verletzlichkeit und (sexuelle) Aggression, Trauer und 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.

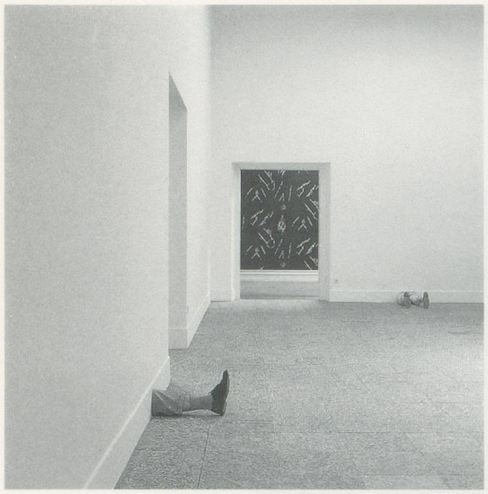
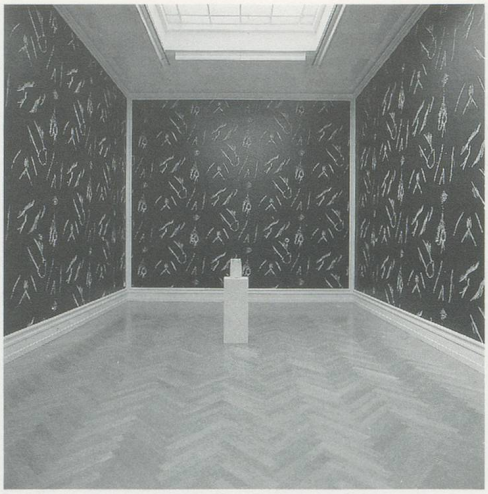
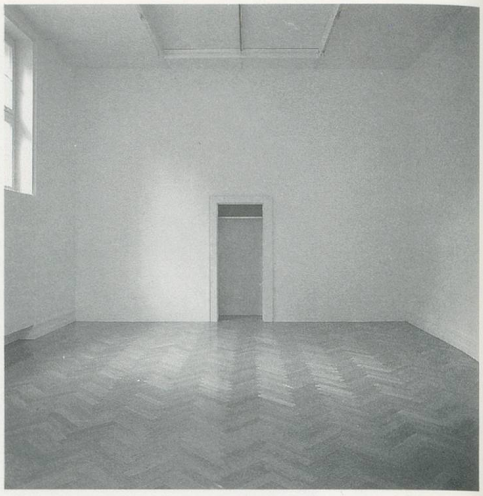
Die emotionale Kraft der Objekte und Skulpturen von Louise Bourgeois beruht auch darin, dass sie antiästhetisch, oder zumindest unästhetisch sind. Das Krude, Elementar-

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 Ø x 8"/ABFLUSS, 1989, Zinnguss, 11 cm Ø 8 cm.



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 Individuums vollgesogene Fetische. Gobers häusliche Objekte signalisieren das Erwachen aus dem kollektiven Alptraum 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 kurzschliessen lässt.

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 MIT HOUSSE, 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.

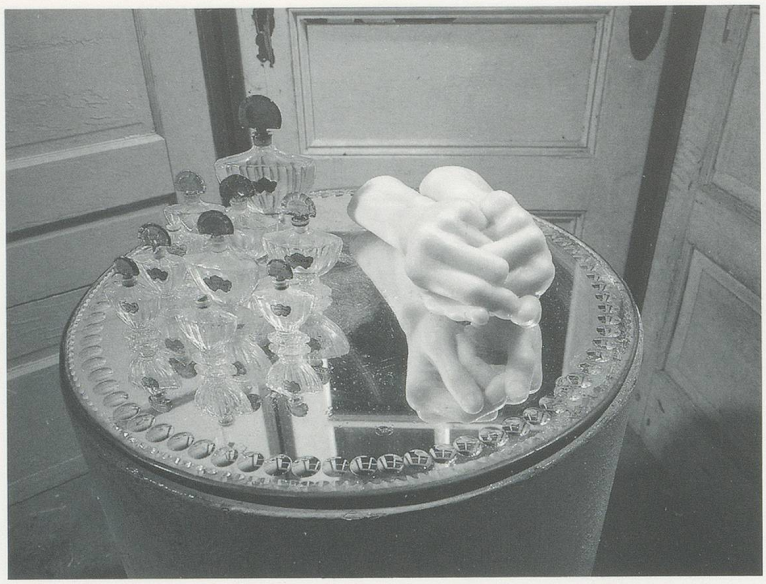
One such fundamental affinity lies in their emphasis on what Donald Kuspit calls the "psychodynamic dimension." In her art, Bourgeois reflects basic levels of human experience: defense and protection, vulnerability, (sexual) aggression, grief and isolation. Her "primal state" sculpture corresponds in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

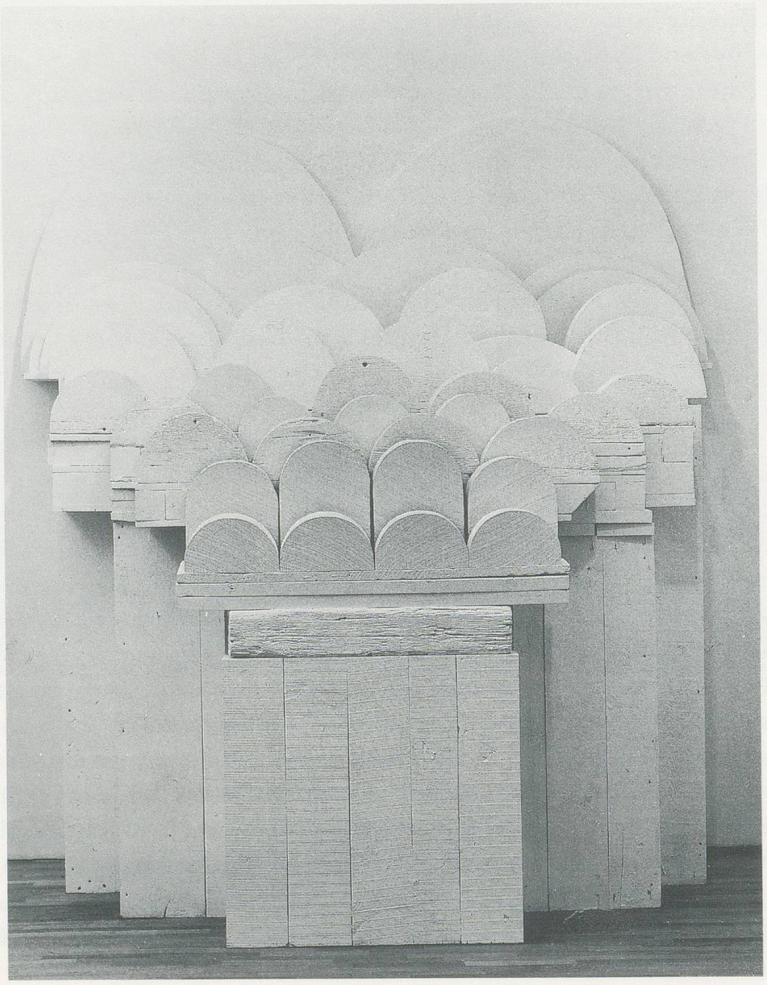
Not least because of the associative level on which it connects with its own prehistory, Louise Bourgeois' MOLOTOV COCKTAIL calls in question the whole idea of the sculpture as an aesthetic cult object. It forcefully marks a link between animism and revolution, between echoes of the primeval origins 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, CELL/ZELLE, 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.

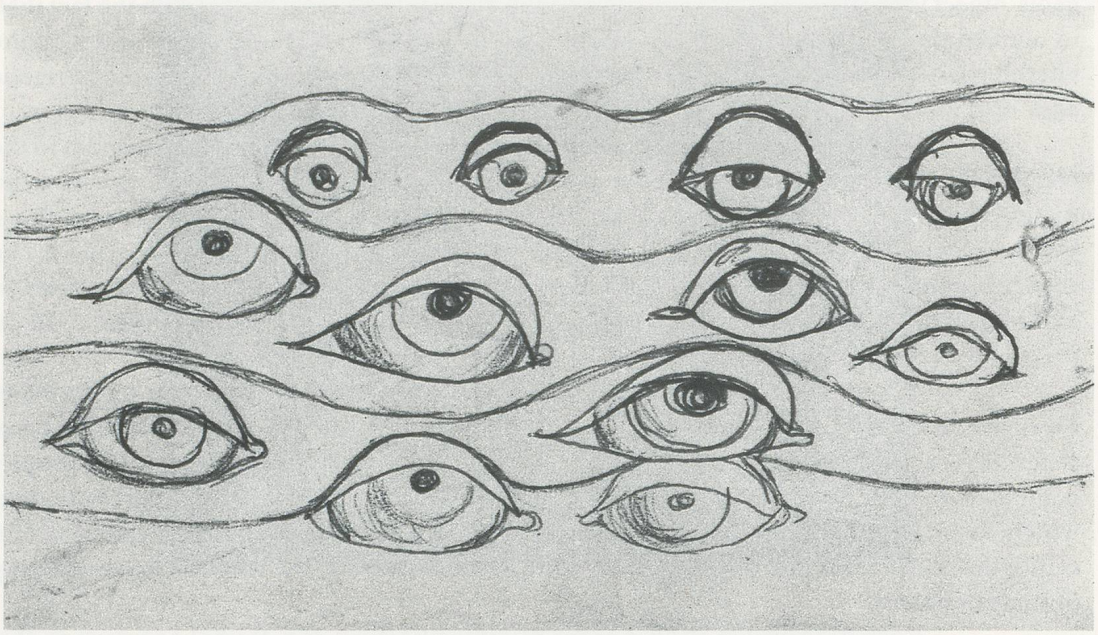
The autobiographical element in Bourgeois' work has often been pointed out. However, the salient features of the work itself – formal reductionism, emotional charge, repetition – are a sign that for the viewer at least, if not for the artist herself, the autobiography is incidental. This is also evident 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 readymade – 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)