

Хане Лорек

Алегориски конфигурации во уметничките ставови на деведесетите години *

Во 1980 година историчарот на уметноста Крег Овенс (Craig Owens) во својот дводелен есеј *The Allegorical¹ Impulse* ја воведо алегоријата како меродавна теориска, структурална и естетска фигура за US-американскиот дискурс на уметноста, а со неа и постмодерната, бидејќи во алегоријата од романтизмот наваму се провлекуваше некаков негативен облик на раскажување, претрпе естетска одбивност и почна да важи за Другост на дискурсот на модерната. Рефлектирајќи различни уметнички практики и ставови за морфолошките и метафорички отуѓените тела, би сакала да се осврнам на излагањата на Овенс за алегоријата во кои надоврзувајќи се на поимот на алегорија на Валтер Бенјамин - по објавувањето на американскиот превод на *Пошкклојшо на германскајша ѿрагедија* (1928) во 1977 година дискутираше за критичката теорија на културата - ја коментираше метатекстуалната димензија на уметничката практика во осумдесетите, за конечно на уметниците како Синди Шерман (Cindy Sherman), Роберт Лонго (Robert Longo), и др., да им обезбеди актуелно место во уметничката критика и на пазарот на уметнички дела: сериски и асимилирачки начини на производство како алегории на политичката економија, како она

Hanne Loreck

Allegorische Konfigurationen in künstlerischen Positionen der neunziger Jahre *

1980 hatte der Kunsthistoriker Craig Owens die Allegorie in seinem zweiteiligen Aufsatz *The Allegorical¹ Impulse* als die maßgebliche theoretische, strukturelle und ästhetische Figur für den US-amerikanischen Kunstdiskurs und mit ihr die Postmoderne eingeführt, nachdem die Allegorie seit der Romantik eine negative Geistesgeschichte durchlaufen, ästhetische Ablehnung erfahren und als das Andere der Diskurse der Moderne gegolten hatte. Unterschiedliche künstlerische Praktiken und Ansätze zu morphologisch und metaphorisch befremdlichen Körpern reflektierend, möchte ich mich auf Owens Ausführungen zur Allegorie dort beziehen, wo er in der Nachfolge von Walter Benjamins Allegoriebegriff – er wurde seit dem Erscheinen der amerikanischen Übersetzung vom *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) im Jahr 1977 für eine warenkritische Kulturtheorie diskutiert – die metatextuelle Dimension in der künstlerischen Praxis um 1980 kommentierte, um schließlich Künstlerinnen und Künstlern wie Cindy Sherman, Robert Longo und anderen einen aktuellen Ort in der Kunstkritik und auf dem Kunstmarkt zu sichern: serielle und aneignende ästhetische Produktionsweisen als Allegorien politischer Ökonomie, wie dies am einfachsten an Cindy Shermans Serien weiblichen

што на наједноставен начин се потврдува во сериите на женски стереотипи во *Untitled Film Stills* на Синди Шерман. Гледано од обратната перспектива, феминистичката наука за уметноста во исто време и низ примери почнува да ја истражува традиционалната хегемонијална поврзаност на алегоријата и (голото, женско) тело, што Овенс во овој момент (сè уште) не го рефлектира². Оваа врска помеѓу телото и алегорискиот поглед во набљудувањето на уметноста на деведесетите може, во најмала рака, да упатува на тоа дека Џудит Батлер со *Gender Trouble* ја воведува меланхоличната структура на родовиот идентитет, во форма на препрочитување на Фројдовото сценарио за кастрацијата во еден таков културно-аналитичен контекст³, и една таква можна поврзаност на алегоријата и меланхолијата, која, основана за онаа естетска продукција, за да не иритира, и онаа на модерната, медијално гледано, почна да се занимава со фотографија.

Тезата која ја застапуваше Овенс се покажа како значајна со тоа што алегориската уметност би можела да ги спои естетските со социјалните односи, а околу десет години подоцна, во деведесетите, крајно се совпадна со американските *културни војни* и државните дебати за цензурата околу прашањата на опсцентното, blasphemичното и антinationалното, како ефект на алегориски уметнички позиции со кои се оперираше, бидејќи овие политички, социјални, морални и филозофски прашања се врзуваат за една фигуративна естетика многу помалку во смисла на текстовен, отколку во форма на структурен симболизам. Претпоставката за политичкиот одглас на алегоричното како метода е заправо некаква, во контекст на фигуративната уметност, конвенционална, авторитарна форма, која се провлекува низ секоја фрагментарност, удвоеност или трупане на

Stereotypen der *Untitled Film Stills*, 1975-1980, nachvollziehbar ist. Aus der Perspektive des Rückblicks kommt hinzu, was Owens zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht reflektiert, die feministische Kunstwissenschaft zeitgleich aber exemplarisch zu untersuchen begann, die traditionelle hegemoniale Verknüpfung von Allegorie und (nacktem, weiblichem) Körper². Dieser Liaison zwischen Körper und allegorischem Blick kann für eine Betrachtung von Kunst der 1990er Jahre zumindest der Hinweis angefügt werden, daß Judith Butler mit *Gender Trouble* (1990) die melancholische Struktur der geschlechtlichen Identität in Form einer Relektüre des Freudschen Kastrationsszenarios in einen kulturalanalytischen Kontext eingeführt³ und so einen weiteren möglichen Zusammenhang zwischen Allegorie und Melancholie für jene ästhetische Produktion gestiftet hat, um die es uns gehen soll und die für die Moderne, medial gesehen, mit der Photographie begann.

Bemerkenswerterweise erwies sich Owens damalige These, eine allegorische Kunst würde ästhetische mit sozialen Bezügen verbinden, etwa zehn Jahre später als äußerst zutreffend, können wir doch die US-amerikanischen Culture wars und staatlichen Zensurdebatten der 1990er Jahre um das angeblich Obszöne, Blasphemische und Antinationale geradezu als Effekt von allegorisch operierenden künstlerischen Positionen sehen, weil diese politische, soziale, moralische und philosophische Fragestellungen weniger im Sinne eines textuellen, sondern in Form eines strukturellen Symbolismus an eine figurative Ästhetik knüpfen. Voraussetzung für die politische Resonanz des Allegorischen als Methode ist also die gewisse, im Kontext figurlicher Kunst konventionelle, autoritäre Form, die noch durch jede Fragmentierung, Verdoppelung oder Häufung von Körpern und ganz besonders durch die

тела, а особено низ пластично-механичкото преуредување на деловите на телото и органите, односно преклопувањето и втопувањето на внатрешноста и надворешниот изглед на телото во смисла на нивна негација⁴. Тоа, во ниту еден случај, не значи дека телото се јавува во фрагмент или фрагментот во телото во смисла на неопходен знак кој се однесува на нивната поврзаност, чиешто самоволие представува претпоставка за алегориското значење. Зашто: „Алегориската може да ја поднесе противречноста на буквалниот и фигуративниот текст, па оттука алегориската не се распаѓа со сликата, која функционира како фетиш или пак фетишот е, како и алегориската, „необична стилска фигура“⁵. (Формалното преобликување на телото кое настанува по пат на анаграм дозволува да биде разбрано како реторички, така и (културно) историски.) Во медиумското изобилие на постмодерни естетски техники, Овенс заедно со Роланд Барт, ги дефинираше, пред сè, фотографијата, филмските стилови, фотороманите, рекламните постери, стрип-паноата и цртаните филмови како алегориски естетски експеримент. Како што тие, од една страна, заговараа конструктивен однос кон таканаречената реалност, од друга страна, претставуваа стилски моменти на една нарација, кои често на емоционален и идентификациски начин повторно заживуваат. Бидејќи Овенс во многу од своите текстови се интересираше за прашањата на родовата и сексуалната политика⁶, која сепак во овој уведен есеј се занимава со сигнификација на алегориската за Постмодерната, би сакала веќе откриените мислителци на алегоричното да ги поставам во релација со сексуалната политика и политиката на телото на деведесетите години. Иако во осумдесетите години со апроприативни ставови како оние на Барбара Кругер или Џени Холцер беше создаден белег на хетерогеноста на алегоричното, за

plastisch-mechanische Umordnung von Körperteilen und Organen beziehungsweise die Überblendung von Körperinnerem und Körperansicht im Sinne ihrer Negation hindurchschaut⁴. Das bedeutet jedoch keineswegs, daß der Körper im Fragment und das Fragment im Körper im Sinne eines notwendigen Zeichenzusammenhangs aufgeht. Dessen Willkürlichkeit ist die Voraussetzung allegorischen Bedeuten. Denn: „Allegorien tragen den Widerstreit von wörtlicher und figurativer Lektüre aus. daher fällt die Allegorie nicht mit dem Bild, das als Fettsich fungiert, zusammen, oder aber der Fettsich ist wie die Allegorie eine ‘uncanny trope’⁵. (Der anagrammatische Körper ließe sich als formale Umschrift bzw. Umbildung sowohl rhetorisch als auch (kultur)historisch fassen.) Innerhalb der medialen Fülle postmoderner ästhetischer Techniken definierte Owens mit Roland Barthes vor allem Photographie, Film Stills, Photoromane, Werbe- und Comicbilder sowie Cartoons als allegorische ästhetische Verfahren. Denn diese unterhielten einerseits ein konstruktives Verhältnis zur sogenannten Realität, andererseits seien sie stillgestellte Momente einer Narration, die häufig auf emotionale und identifikatorische Weise im Betrachten wieder „zum Leben erweckt“ würden. Da Owens sich in vielen seiner anderen Texte mit Fragen von Geschlechter- und sexueller Politik beschäftigte,⁶ sie jedoch nicht in diesem Einführungsesey zur Signifikanz der Allegorie für die Postmoderne adressierte, möchte ich die dort eröffneten Denkfiguren des Allegorischen in einen Zusammenhang mit Körper- und sexuellen Politiken der 1990er Jahre stellen. Denn obgleich in den 1980er Jahren mit appropriativen Positionen wie der Barbara Krugers oder Jenny Holzers ein herausragendes Kennzeichen der Heterogenität des Allegorischen erfüllt ist, verbale und visuelle Zeichen zu verbinden, kommt ein anderes mögliches Merkmal der Allegorie doch erst später für den Körperdiskurs zum Tragen: die Allegorie als

да ги спои вербалните и визуелните знаци, се јавува еден друг можен белег на алегоријата, кој може нешто подоцна да се разбере како дискурс на телото: алегоријата како амблем на смртноста и слика на распаѓањето и пропаста⁷. Овенс ќе ги “преведе” овие димензии кај A(IDS) C(oalition) T(o) U(nleash) P(ower) во (идентитетно)политички ангажман и чинови на културна провокација, и ќе дозволи тие да извршат влијание на неговите есеи напишани во деведесетите години.

The Allegorical Impulse ја опишува промената на парадигмата од модерната во постмодерна во ликовната уметност како наводно дополнување со естетски и социјални димензии во постмодерните алегориски продукции на слики. Модерната, или поточно нејзиното американско и пред сè последно и крајно ригидно разбирање на њујоршкиот критичар на уметноста Клемент Гринберг (Clement Greenberg), ја направи исклучиво важна естетско-самокритичката, а не социјал-критичката димензија во продукцијата на уметнички дела и нивната теоретска рецепција. Овој висок модернизам како што е познато, во медиумска смисла е ограничен на сликарството и ликовната пластика. Високата модерна, се разбира, знаеше да ги препознае Пикасо, Кандински и Матис, но никако Марсел Дишан, дадаизмот и надреалистичката практика на *objet trouvé* и фотографијата. Со намера оваа медиумски, формално и тематски потисната страна на модерната да биде ре-текстуализирана во однос на критичкиот став кон сликата од времето на неоконзервативните наративни пустошења, како на пример кај еден Џулијан Шнабел, Овенс го експонираше и медиумски и теориски го заостри алегорискиот момент како критички мета-текст на модерната. Ова траеше две децении во уметничките позиции и заврши со pop art-от. На оваа

Sterblichkeitseblem und Bild von Auflösung und Verfall.⁷ Owens wird diese Dimension bei der A(IDS) C(oalition) T(o) U(nleash) P(ower) in (identitäts) politisches Engagement und Aktionen kultureller Provokation ‘übersetzen‘ und in seine Aufsätze der neunziger Jahre einfließen lassen.

The Allegorical Impulse beschreibt insofern einen Paradigmenwechsel von Moderne zu Postmoderne in der bildenden Kunst, als sich in den postmodernen allegorischen Bildproduktionen ästhetische und soziale Dimensionen ergänzen würden. Die Moderne, oder genauer, ihre US-amerikanische und vorläufig letzte wie äußerst rigide Fassung durch den New Yorker Kunstkritiker Clement Greenberg, ließ ausschließlich eine ästhetisch selbstkritische und keine sozialkritische Dimension der Kunstproduktion und ihrer theoretischen Rezeption gelten. Medial war dieser High Modernism bekanntermaßen auf Malerei und – eher am Rande – auf Plastik beschränkt. Die Hochmoderne hätte selbstverständlich Picasso, Kandinsky und Matisse gekannt, jedoch keinen Marcel Duchamp, keinen Dadaismus und keine surrealistische Praxis des *objet trouvé* und der Photographie. In der Absicht, diese medial, formal und thematisch verdrängte Seite der Moderne für eine kritische Haltung zum Bild in Zeiten neokonservativer narrativer Malschlachten zum Beispiel eines Julian Schnabel zu retextualisieren, hat Owens dann das allegorische Moment als kritischen Metatext zur Moderne exponiert und medial und theoretisch zugespitzt. Dieses war bereits etwa zwei Jahrzehnte lang in künstlerischen Positionen rund um die Pop art auszumachen gewesen. Es führte an dieser Stelle jedoch

точка, сепак, се отиде предалеку, мноштвото алегориски изразени пиктурални критики да биде представено како основа на една генеалогичка на сексуалниот идентитет⁸.

Не може да се замисли преглед на сликите со тела од деведесетите без естетската и политичката критика на формалниот и идеолошкиот монопол на модернизмот, ниту пак без феминистичките интервенции на шеесетите и седумдесетите години како и без критиките од Линда Бенглис. Уметниците како што се Мајк Кели (Mike Kelley), Пол Макарти (Paul McCarthy), Роберт Гобер (Robert Gober), Синди Шерман (Cindy Sherman), Џејна Стербак (Jana Sterbak), Кики Смит (Kiki Smith), Џанин Антони (Janine Antoni), Зои Ленард (Zoe Leonard), Јасумаса Моримура (Yasumasa Morimura) и Сара Лукас (Sarah Lucas) применуваат една нова фигуративност, секако поинаква од неоекспресионистичките сликари на осумдесетите години, која не се наметнува естетски туку концептуелно. За нив алегоријата кон иста анатомска фигура на една критичка уметничка практика како и нејзиниот исто така, критички дискурс, се јавува како во структурна, така и во метафорична смисла.

„Алегоријата е луксуз, трошење на вишокот на вредноста; таа е секогаш *одвишок*“⁹, стои кај Овенс. Во таа смисла браќата Џејк (*1962) и Дајнос (*1966) Чепмен премногу ја развлекуваат едипалната, бинарна слика на родот во точката на нејзината симболичка, еднострана, имено - фаличка организираност и се обидуваат преку алегорискиот експрес да ја визуелизираат репресивната и невротична димензија на фаллоцентризмот¹⁰. Поради тоа браќата Чепмен

zu weit, die Fülle der allegorisch gefaßten pikturalen Kritiken im Auftrag einer Genealogie sexueller Identität darzustellen.⁸

Machen wir nun einen Sprung zu Körperbildern der 1990er Jahre, die jedoch weder ohne die ihnen ästhetisch und politisch vorangehende Kritik am formalen und ideologischen Monopol des Modernismus, noch ohne feministische Interventionen der sechziger und siebziger Jahre wie die von Lynda Benglis zu denken sind. Künstlerinnen und Künstler wie Mike Kelley, Paul McCarthy, Robert Gober, Cindy Sherman, Jana Sterbak, Kiki Smith, Janine Antoni, Zoe Leonard, Yasumasa Morimura und Sarah Lucas verwenden eine neue Figurativität, allerdings anders als die neoexpressiven Maler der 1980er Jahre nicht ästhetisch gefällig, sondern konzeptuell. Für sie wird die Allegorie zur gleichsam anatomischen Figur einer kritischen künstlerischen Praxis wie ihres ebenfalls kritischen Diskurses im strukturalen wie metaphorischen Sinn.

„Allegory is extravagant, an expenditure of surplus value; it is always *in excess*“⁹, heißt es bei Owens. In diesem Sinn überdehnen die Brüder Jake (*1962) und Dinos (*1966) Chapman das ödipale, binäre Geschlechterbild am Punkt seiner symbolisch einseitigen, nämlich phallischen Organisation und versuchen durch den allegorischen Exzess die repressive und zwangsneurotische Dimension¹⁰ des Phallogentrismus zu visualisieren. Dafür haben die Chapmans ihre „Fuckfaces“ erfunden, eine vierteilige Serie

ги открија своите „Fuckfaces“, серија на хибридни фигури направени од стаклени влакна кои предизвикуваат нелагодност. (*HMS Cockshitter*, 1997; *The Un-Namable*, 1997). Овој проект беше изложен 1997 година на една изложба со каталог и наслов: *The Unholy Libel*, значајно поместување од *Holy Bibel*, од „Светото писмо“, што значи деконструкција на пратекстот во едно несвето озлогласување. Во еден циничен метафоричен занес, помеѓу Едиповиот комплекс и инцестот, Дајнос Чепмен за следните фигурации забележува:

„Многу одамна, точно сега, во една пространа земја далеку во вашиот ум живее малата личност наречена Fuckface. Fuckface е омразното дете на универзалните родителски икони Мама и Тато „О“. Но Fuckface не е ни машко ни женско. Не. Fuckface е едноставно Fuckface. Според правото стекнато на самото раѓање, Fuckface е орган на одрекување, наместа-обележана кураналпичка. Врз основа на изобилството од гениталии што гордо изникнуваат по совршената анатомија на Fuckface-овата Мама (која се чини не е строго мајчинска), кастрирањето никогаш не го загрижувало беспомошното-детуле- Fuckface, бидејќи на Мама никогаш не ѝ недостигала контра-трансференција. Напротив, таа располагаше со сите сензуално-копнежливи механизми, и



Jake und Dinos Chapman, *HMS Cockshitter*, 1997; mixed media

von Anstoß erregenden hybriden Figuren aus Fiberglas in der Größe junger Mädchen (*HMS Cockshitter*, 1997; *The Un-Namable*, 1997). Zusammengefaßt wurde dieses Projekt 1997 in einer Ausstellung mit Katalog, Titel: *The Unholy Libel*, eine signifikante Verschiebung von *Holy Bibel*, der Heiligen Schrift, das heißt, des Urtextes, hin zu seiner Dekonstruktion in der unheiligen Verleumdung. In einem zynischen gleichnishaften Taumel zwischen Ödipus und Inzest bemerkt Dinos Chapman über diese Figurationen:

„Once upon a time, right now, in a vast country far away in your mind lives a little person called Fuckface. Fuckface is the hatechild of universal parental icons Mummy and Daddy ‚O‘. But Fuckface is neither boy nor girl. No. Fuckface is just plain Fuckface. By birthright Fuckface is a disavowal organ, a loosely-spotted cockanal cunt. Given the wealthy plethora of genitalia proudly sprouting across the perfect anatomy of Fuckface’s Mummy (who doesn’t appear strictly mumsie), castration was never a concern for the helpless-infant-Fuckface because Mummy’s countertransference was never deficient. On the contrary, she was supplied with every luscious desiring apparatus, and, of course, Fuckface was never in competition with Daddy for Mummy’s love because Fuckface’s daddy (who doesn’t strike one particularly dadsie) isn’t exactly phallic – with all

секако, Fuckface никогаш не се натпреварувал со Тато за љубовта на Мама, затоа што Fuckface-овиот тате (кој не остава впечаток на особено татковски) не е баш фалички - со сите свои вирусни сфинктери распространети по неговото лузносно тело. Како резултат на тоа, никакво, дури ни хипертрофирано СУПЕРЕГО никогаш не се оформи во Fuckface-овата мала голема глава. Кој ги ебеше моите сфинктери?- рече Тато. Кој ги ебеше моите курови и пички?- рече Мама. Кој го ебеше моето лице?- рече Fuckface со пригушен глас. Баш си глупчо, па сите ние - се изнасмеаја тие.¹¹

Сè до објавувањето Fuckfaces беа користени за да покажат дека алегориската уметност е *синџејичка* уметност, стилски и медиумски флексибилна, или, како што стои во научно-литературните и психоаналитичките излагања *The Structure of Allegorical Desire* од 1980 година на Џоел Фајнмен: „[A]легоријата ќе ги прераспреди и ќе се спротивстави на сите [...] стилски категоризации, бидејќи [...] има можност да го претвори најобјективниот натурализам во најсубјективен експресионизам, или најцврстиот реализам во најнадреалистично орнаментален барок.“¹² Две други инсталации на британските уметници: *Зиготна акцелерација, биогенетски, десублимиран либиден модел (зголемен x 1000) (Zygotic acceleration, biogenetic, de-*

Jake und Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)*, 1995; mixed media



his viral sphincters mapped across his pitted body. Consequently no hypertrophied SUPEREGO was ever formed in Fuckface's little big head. ‚Who's been fucking my sphincters?‘ said Daddy. ‚Who's been fucking my cocks and cunts?‘ said Mummy. ‚Who's been fucking my face?‘ said Fuckface in a muffled voice. ‚Why how silly, we all have!‘ they laughed.¹¹

Bis zum Anschlag beuten die Fuckfaces aus, daß allegorische Kunst *synthetische Kunst* ist, stilistisch und medial flexibel, oder, wie es in Joel Finemans literaturwissenschaftlich-psychoanalytischen Ausführungen *The Structure of Allegorical Desire* von 1980 heißt: „[A]llegory would cut across and subtend all [...] stylistic categorizations, being [...] quite capable of transforming the most objective naturalism into the most subjective expressionism, or the most determined realism into the most surrealistically ornamental baroque.“¹² Zwei andere Installationen der britischen Künstler: *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x*

1000), 1995, und *Tragic Anatomies* von 1996, gehen in dieselbe Richtung. Beide Arbeiten versuchen, die Utopie der Unabhängigkeit vom phallischen Signifikanten auf weibliche „Organismen“ – sie als Kinder zu bezeichnen, lehnen die Chapmans ab¹³ – zu projizieren, indem die Künstler ihnen naturalistisch geformte Penisse

sublimated libidinal model (enlarged x 1000)), 1995, и *Tragic Anatomies* од 1996, се движат во иста насока. Двете дела се обидуваат утопијата за независност од фаличките означители да ја проектираат на женските „организми“ - браќата Чепмен одбиваат тие да бидат прикажани како деца¹³ - при што уметниците, природно оформените пениси и уште помалку природните полови отвори, вагина или аналниот отвор, ги монтираат на лицата. Може да се помисли дека тие со тоа сакаат пластично да го извртат говорното и поговорното изедначување на половите органи и деловите на лицето. Како слатко-заводливи стилизирани кукли од излозите и мали Лолити, градат еден корпус со повеќе нозе и повеќе глави, кој, намерата е сосема јасна, треба да ги поврзе привлечното со нешто одбивно, сонот и траумата се разликуваат само постапно. Спортските обувки, чорапите и основата на конгломератите на фигурите кои се гледаат кај сите Fuckface-дела, прават со сигурност да биде препознатлив капиталистичко-соционевротичниот аспект - во оваа серија биотехнолошки маркираниот - на желбите. Зашто, сите исти, брачно поврзани суштества, со своите поместени сексуални функции се базираат на идеата на фетишот и треба во најмала рака да го посакуваат истиот производ, како на пример, патики со марка „Fila“.

Алегориски е исто така одбрано и местото на инсценирањата, на кое хибридите со целите тела и во сите можни замислени позиции се соединуваат: пренаселен *locus amoenus*, фиктивна природа со вештачки растенија, место со својата артифициелност, кое уште од Антиката рефлектира средина за двојство и идилични моменти на уживање во љубовниот чин од хетеросексуелен тип. Дали оваа калкулирачка баханалија на униформно стилизираните фигури на девојки го поттикнува отворено владеечкиот фалоцентризам,

und, bemerkenswerterweise, weit weniger naturalistische Geschlechtsöffnungen, Vaginas oder Afteröffnungen ins Gesicht montieren. Man könnte meinen, sie setzten damit die sprichwörtliche oder umgangssprachliche Gleichung von Gesichts- und Geschlechtsteilen plastisch um. Als süßlich-verführerisch stilisierte Schaufensterpuppen und kleine Lolas bilden sie einen vielbeinigen und vielköpfigen Korpus, der, die Absicht ist überdeutlich, Anziehung mit etwas Abstoßendem koppeln soll, Traum und Trauma unterscheiden sich nur graduell. Die in allen Fuckface-Arbeiten unübersehbaren Turnschuhe, Sockel oder Basis der Figurenkonglomerate, geben sicherlich auch den kapitalistisch- sozionevrotischen Aspekt des – in dieser Serie biotechnologisch markierten – Begehrens zu erkennen. Denn all die gleichen, untereinander kopulierenden Wesen mit ihren verschobenen sexuellen Gebä- und Ausscheidungsfunktionen gründen auf der Idee des Fetischs und sollen zumindest das selbe Produkt haben wollen, zum Beispiel Schuhe der Marke Fila.

Allegorisch ist auch der Ort der Inszenierung gewählt, an dem die Hybriden mit den ganzen Körpern und in allen nur erdenklichen Stellungen kopulieren: ein, wiewohl übervölkerter, locus amoenus, fiktive Natur aus Kunstpflanzen und sich seit der Antike in seiner Artifizialität reflektierendes Setting für Zweisamkeit und idyllische Schäferstündchen der heterosexuellen Art. Ob dieses kalkulierte Bacchanal der uniform stilisierten Mädchenfiguren den offenbar schon auf der Zellebene herrschenden Phallogentrismus herausfordert oder in der

кој веќе се наоѓа на ниво на клетка или го афирмира во задоволството од гадење и дали, што е впрочем и цел на ова дело, воајерската страст за сензации ја разголува или не морално разгневената публика, која уметност дневно преку медиумите се храни со порнографска уметност и таканаречената уметност на псуење, останува како отворено прашање. Fuckfaces претставуваат примери за тоа што се случува, кога двополовиот, генитално одредениот, хетеросексуалниот експрес се поклопува во сликата со анорганската структура на желбите на полиморфно перверзната страст од раното детство: „Политичката коректност се нуди себеси како фалички првомајски накитен столб, околу кој сите немирни деца потскокнуваат и пеат и рецитираат вулгарни стихови. Ние го правиме само она што отсекогаш се барало од нас.“¹⁴ Дека браќата Чепмен во одредена смисла сепак остануваат од онаа страна на нивниот критички став за радикалната морална индиферентност, сосема афирмативно во рамките на половата конотација на алегоричката како женски конотиран облик и на своите Fuckfaces и нивната неодредена полност им додаваат за инает движења на девојка, ќе биде единствено констатирано, но не и набрзо спроведено.

Да фрлиме сега поглед врз неколку дела на американецот Роберт Гобер којшто работи во Њујорк (*1956). *Untitled (Leg with Candle)*, 1991 година, една единствена нога со природна големина, облечена во чевел, чорап и панталони, којашто лежи на под на работ од еден простор.



Ekellust affirmiert und ob, was ausgesprochenermaßen das Ziel dieser Arbeiten ist, die voyeuristische Sensationslust eines über die Medien täglich pornographisch abgefütterten, sich aber über sogenannte obszöne Kunst moralisch entrüstenden Publikums entblößt wird oder nicht, soll als Frage offen bleiben. Die *Fuckfaces* sind beispielhaft für das, was passiert, wenn der zweigeschlechtlich genital markierte, heterosexuelle Exzess mit der anorganischen Begehrensstruktur der frühkindlichen polymorph-perversen Lust im Bild zusammentrifft und sich sagen läßt: „Political correctness lends itself as a phallic maypole around which all the naughty children skip and play and recite obscene rhymes. We are only doing what has always been required of us.“¹⁴ Daß die Chapmans im gewissen Sinn jedoch jenseits ihrer kritischen Position radikaler moralischer Indifferenz ganz affirmativ im Rahmen der Geschlechterkonnotation der Allegorie als weiblich konnotierter Gestalt verbleiben und ihren Fuckfaces deren unentschiedener Geschlechtlichkeit zum Trotz physiognomisch Züge von Mädchen verleihen, sei lediglich festgestellt, nicht aber näher ausgeführt.

Werfen wir nun einen Blick auf einige Arbeiten des in New York arbeitenden Amerikaners Robert Gober (*1956). *Untitled (Leg with Candle)*, 1991, eine einzelne, mit Schuh, Strumpf und Hose bekleidete lebensgroße Gliedmaße liegt am Rand eines Raumes auf

Robert Gober, *Leg with Candle*, 1996; mixed media

Неговото бедро изгледа како да излегува од зид, ногавицата лесно подигната, а горната страна на бедрото така засечена, што на неа стои свеќа, која изгледа како срасната со ногата. Како и многу други пластики на Гобер, така и оваа е направена од оној мртвечки блед материјал, од црковните свеќи, од стеарин (лој). Сите делови на телото и самите зглобови - сосема во алегориските рамки на дисоцијација, Гобер никогаш до крај не ги продуцира од фрагментираното тело, едно целовито тело од восок - се излиени од непорозен чист материјал, на кој подоцна Гобер му вметнува вистински црни влакненца од телото. Со овој зафат, којшто ја минимизира разликата помеѓу вештачкото и живото тело, сака да ја иритира сликата за човекот и неговото тело, што католичката црква ја прикажува низ еден хомофобичен канон. Тегобниот натурализам и надреализам се преплетуваат еден во друг. Бидејќи Гобер ја претопува црковната свеќа со восочната ножна протеза, ги вкрстува двете форми на христијанската иконографија: светлината на животот, односно сфаќањето на иконата како магичен знак на молитвата за здравје и живот. Така настанува, со појавата на сидата, еден тип на алтернативен *memento mori*. Самиот Гобер се залага за односот помеѓу детското воспитување и хомосексуалноста, ја зближува телесната и духовната чистина со прочистувањето и одењето во црква на домашен терен. Така, освен восочните делови на тело, Гобер во своите дела исто така ги тематизира и просторот за домување, покуќнината и тапетите. Кон тие дела се вбројува пред сè она со детската соба со тапети со црна основа полна со пениси и вагини, понекогаш со кревет опкружен со решетки со коса, површина за лежење и друг мебел. Овие инсталации оперираат со атмосфера на кошмар во обликувањето на одреден простор. Се работи за кошмар на една бинарна полова логика, која од самиот почеток, уште во детската соба и со детската

dem Boden. Der Oberschenkel scheint aus der Wand herauszukommen, das Hosenbein ist leicht hochgerutscht und auf der Oberseite des Oberschenkels so aufgeschnitten, daß dort eine Kerze wie mit dem Bein verwachsen aufragt. Wie viele von Gobers Plastiken besteht auch dieses isolierte Bein aus jenem leichenhaft weißlichen Material, aus dem Kirchenkerzen sind, aus Stearin. All die Körperteile und einzelnen Glieder – ganz im allegorischen Rahmen der Dissoziation, des fragmentierten Körpers, produziert Gober nie ganze Wachskörper – sind aus dem porenlos reinen Stoff gegossen, dem Gober dann echte schwarze Körperhaare appliziert. Mit diesem Eingriff, der den Unterschied zwischen einem künstlichen und einem lebendigen Körper minimiert, möchte er das Menschen- und Körperbild irritieren, das die katholische Kirche in einem homophoben Regelkanon zeichnet. Penibler Naturalismus und Surrealismus schlagen ineinander um. Indem Gober die Kirchenkerze mit der wächsernen Beinprothese verschmilzt, kreuzt er zwei Formen christlicher Ikonographie: Licht des Lebens bzw. der Erkenntnis mit dem Motivbild als magischem Zeichen der Bitte um Gesundheit und Leben. So entsteht, zu Zeiten von AIDS, eine Art alternatives *memento mori*. Gober selbst bemüht den Zusammenhang zwischen kindlicher Erziehung und Homosexualität, wenn er körperliche und geistige Reinlichkeit mit Waschzwang und Kirchengang auf dem mütterlichen, dem häuslichen Terrain zusammenbringt. Denn außer den wächsernen Körperteilen thematisiert Gober in seinen Arbeiten Wohnräume, Mobiliar und Tapeten. Zu diesen zählt vorrangig ein Kinderzimmer mit einer schwarzgrundigen Tapete voller Penisse und Vaginas, manchmal auch mit einem verzogenen Gitterbett mit schiefer Liegeebene und anderen Möbeln. Diese Installationen operieren mit der Atmosphäre eines in die Raumgestaltung verlagerten Alptraums. Es ist der einer binären Geschlechterlogik, die von Anfang an, also im Kinderzimmer und von den sprichwörtlichen Kindesbeinen

нога наваму мора да биде усогласена-мрачна работа, особено ако стои во пар со оние метални одводи, кои наоѓаат примена кај мијалниците и оние кои перфорирајќи го сидот кој служи како кожа и обвивка, ги симболизираат половите отвори во нивните различни функции. Заедно со Гоберовите безбројни типови лавабоа, од мијалници и сливници, над неговото дело надвиснува миризма на изнудена чистота, перење, триење, на закони и забрани, кои го контролираат одлевањето и притоа ги игнорираат психофизичките граници.

Во контекст на една алегориски дискрепантна опседнатост со телото и просторот, во постминимализмот е назначено дека неговите фрагменти на телото, единечните нозе на пример, секогаш се спојуваат без прекин со изложбениот простор кој фигурира како внатрешен простор. Тие изгледаат така, како да го пробиваат просторот од два правца, еднаш од правец на едно имагинарно и како во секоја инсталација, просторно егзистентно надвор, впрочем, како во случај со женското, мајчинското тело, од внатре во правец на надвор. (*Man Coming Out of the Women*, 1993/94. Машка нога облечена во чевел стрчи од стилизирана вагина на восочен женски труп оставен во аголот од просторот со широко раширени бедра, кои изгледаат како да исчезнуваат во двата сида од аголот.) Во нивниот институционално-критичко политички начин на читање „против хетеросексуалноста“¹⁵ од времето на културните војни можно



Robert Gober, *Man Coming Out of the Woman*, 1993/94; mixed media

an eingebimst werden muß – eine finstere Angelegenheit, besonders wenn sie gepaart ist mit jenen metallenen Abflüssen, die in Waschbecken Verwendung finden und die, die Wand als Haut und Begrenzung perforierend, die Geschlechtsöffnungen in ihren verschiedenen Funktionen symbolisieren. Zusammen mit Gobers unzähligen Arten von *Sinks*, von Waschbecken und Ausgüssen, hängt über seinem Werk der Geruch von erzwungener Reinlichkeit, von Waschen, Scheuern, von Gesetzen und Verboten, die die Ausscheidungen kontrollieren und dabei psychophysische Grenzen ignorieren.

Im Sinne einer allegorisch diskrepanten Besetzung von Körper und Raum im Postminimalismus ist bezeichnend, daß seine Körperfragmente, die einzelnen Beine beispielsweise, immer lückenlos an den als Innenraum figurierten Ausstellungsraum angrenzen. Sie scheinen ihn derart aus zwei Richtungen zu durchstoßen, einmal aus der Richtung eines imaginären und zugleich in jeder Installation räumlich existenten Außen, aber ebenso, wie im Fall des weiblichen, des mütterlichen Körpers, aus dem Innen in Richtung des Außen. (*Man Coming Out of the Woman*, 1993/94. Hier ragt ein beschuhtes Männerbein aus der stilisierten Vagina eines in eine Raumecke eingelassenen wächsernen Frauenrumpfs mit weit geöffneten Schenkeln, die in den beiden Wänden zu verschwinden scheinen.) In ihrer institutionskritischen politischen Lesart „gegen die Heterosexualität“¹⁵ zu Zeiten der Culture Wars mögen die

е овие тело-простор-констелации, двете одвреме-навреме фрагментарно или означени со помалку маркантни елементи, да означуваат едно насилно симболичко ослободување од сексуалните норми, истовремено да значат и понуда за идентификација во рамките на една буквална преобразба на метафората на „излегување од плакарот“ - „Плакар“ беше насловена инсталацијата на Гобер од 1993 година поврзана со еден вграден плакар.

Дебатите за цензурата или културните војни ќе станат жолчни во 1990 година, кратко пред смртта на Крег Овенс од СИДА. Предводници беа веќе познатата фотографија на Андреас Сераано (*1950) потопено распетие во жолта течност *Piss Christ* (1987), и изложбата *The Perfect Moment* на Роберт Меплторп (1946-89), која најпрвин требаше да биде прикажана 1988 година на Институтот за современа уметност во Филаделфија, кадешто и беше оспорено нејзиното понатамошно патување¹⁶. Можеа да се видат само фотографии на машки акт, кои го прикажуваат класичниот идеал за убавина, совршени тела со оној хомосексуален страсен поглед, исто така мотиви од SM-сцената и секс помеѓу мажи. Особено се лутеа политичарите, кои беа прикажани на по две фотографии од детството, на кои може да се види нивниот полов орган¹⁷. На

se Körper-Raum-Konstellationen, beide jeweils fragmentarisch oder mit wenigen markanten Elementen gekennzeichnet, eine gewaltsame symbolische Befreiung aus den sexuellen Normen, zugleich aber ein Identifikationsangebot im Rahmen einer buchstäblichen Umsetzung der Metapher vom „coming out of the closet“ bedeuten – *Closet* hatte Goyer denn auch 1993 eine Installation mit einem Einbauschränk betitelt.



Andreas Serrano, *Piss Christ*, 1987; Cibachrome, 152,4 x 101,6 cm

Die Zensurdebatten oder Culture Wars werden kurz vor Craig Owens Aids-Tod 1990 virulent. Auslöser waren bekanntermaßen Andres Serranos (*1950) Photographie eines in gelbliche Flüssigkeit getauchten Kreuzifixes *Piss Christ*, 1987, und Robert Mapplethorpes (1946-89) Ausstellung *The Perfect Moment*, die zuerst 1988 am Institute of Contemporary Art in Philadelphia zu sehen sein sollte und von dort ihre umstrittene Wanderung antrat.¹⁶ Zu sehen gab es s/w-Photos von Männerakten, die ein klassisches Schönheitsideal, perfekte Körper unter einem homosexuell begehrenden Blick darstellten, aber auch Motive aus der SM-Szene und Sex zwischen Männern. Besonders erzürnt zeigten sich die Politiker über zwei Kinderphotos, auf denen man ihr Geschlecht sehen konnte.¹⁷ Serrano wurde Blasphemie vorgeworfen, Mapplethorpe Obszönität. Damit war die Zensurdebatte eröffnet, die

Серано му беше забележано поради бласфемијата, на Меплторп поради опсценоста. Со тоа беше отворена дебатата за цензурата, која водеше кон обидот на Џес Хелмс, темите и формите во уметноста да бидат ограничени со закон; се водеше хистерична дискусија за релациите на естетско-уметничката слобода и државните структури, поврзана со средствата на стекнување моќ и јавност.

Жестоката дебата помеѓу уметноста и државата околу нормалноста функционираше врз основа на претпоставката, дека приватните покровители би требало да се приклучат од морални причини, бидејќи државните поими за вредност треба да служат како еден вид пример: најпрво да се дефинира нормалноста, а потоа да се затегне како правно важечка мерка за сите јавни презентации - беше она што најмногу го засегаше правото: според ставовите на Хелмс, „современите општествени стандарди“ треба пред сè да ги исклучат следните описи и визуализации (овде можам да ги спомнам само најважните точки на една фино разграничувачка листа): хомоеротика, садомазохизам, мастурбација, гениталии, реален или симулиран полов акт, итн. Таа таканаречена сексуална нормалност не е зададена, туку таква каква што секогаш отворено може да важи како нова и која мора да биде продуцирана единствено, како во согласност со нормите и правилата, така и со усвоените исклучоци: Затоа прикажувањето на гениталиите, прикажувањето на сексуалниот чин воопшто, а особено на хомосексуалните пози како патолошки или перверзни, па во смисла на една потполно неспецифична јавност од областа на визуелното треба да биде цензурирано, се кристализира *ex negativo* една навистина дифузна, но тесно поврзана со хетеросексуалната „нормалност“ на законот, американската нација, државата, религијата. Еден таков несфатлив

schließlich zu Jesse Helms' Versuchen führte, per Gesetz die Themen und Formen in der Kunst einzuschränken; eine hysterische Diskussion des Verhältnisses von ästhetisch-künstlerischer Freiheit und staatstreuen Inhalten folgte, geknüpft an das Macht- und Erpressungsmittel öffentliche Gelder. Die heiße Debatte zwischen Kunst und Staat um Normalität funktionierte aufgrund der Annahme, private Förderer würden sich aus moralischen Gründen anschließen, da die staatlichen Wertbegriffe eine Art Vorbild sein würden: Und Normalität zunächst zu definieren und dann als rechtlich gültigen Maßstab aller öffentlichen Präsentationen zu verankern, war das mit aller Macht verfochtene repressive Anliegen der Rechten: Helms' Ansicht nach schließen die „contemporary community standards“ vor allem folgende Beschreibungen oder Visualisierungen aus (und ich kann hier nur die wichtigsten Punkte einer fein verästelten Liste nennen): von Homoerotik, Sadomasochismus, Masturbation, von Genitalien, einem realen oder simulierten Geschlechtsakt usf. Diese sogenannte sexuelle Normalität ist aber keine gegebene, sondern eine, die es offenbar immer aufs Neue zu schaffen gilt, eine, die nur durch Normierungen und Regulierungen wie die soeben genannten Ausschlüsse herzustellen ist: Indem die Darstellung von Genitalien, von sexuellen Handlungen generell und ganz besonders gleichgeschlechtlicher Posen als pathologisch oder pervers markiert und im Sinne einer völlig unspezifischen Öffentlichkeit aus dem Bereich des Sichtbaren zensiert werden soll, kristallisiert sich ex negativo eine zwar diffuse, aber an das Gesetz, an die amerikanische Nation, an den Staat, an die Religion geknüpfte heterosexuelle „Normalität“ heraus. Ein solch unfaßbarer Prozeß schreibt einerseits Bildern eine ungeheure Wirkung auf die Realität zu: ein für pornographisch gehaltenes Bild anzuschauen, würde in dieser phobischen Vorstellungswelt die unmittelbare Gefahr bedeuten, das Dargestellte nachzustellen; Lüste

процес на сликите им припишува едно огромно влијание врз реалноста: да гледаш слика која се смета за порнографска, во еден фобичен свет на имагинарното би значело непосредна опасност прикажаното да се претвори во замка; страстите и другите форми на желби би станале со тоа колку позитивни толку и негативни слики на завера. Станува јасно дека секој поглед, секој гест потенцијално може да биде сексуално опседнат, што сигурно представува повеќе прашање на внатрешните слики и фантазија, отколку прашање на прикажаното на изложените слики. Целата дебата за опсценоста претпоставува еден нерелевантен однос на еден спрема еден помеѓу визуелното, односно изложените фотографии и личната фантазија помеѓу сликата и сексуалниот чин. Кратенките и потцртаното на барање на уметниците и изложбите беа причина за една диригирачка културна политика, за која денеска повеќе не се дискутира толку жестоко, но која во никој случај не е надмината¹⁸.

Врз таа основа Синди Шерман (*1954) во 1992 продуцира петнаесет фотографии, кои се наречени *Sex Pictures*. За таа серија фотографии Синди Шерман побара од еден каталог на една специјализирана продавница за медицински студиски артикли тела на мажи и жени со разни протези. Соодветно на функцијата која ја обавуваат при медицинските тренинзи, телата варираат во нивниот реалистичен изглед. Таа била како наелектризирана од изборот на деловите на телото, апсолутно совршени, сосема реални, но сепак вештачки тела. А нејзе и беше важна, како што и самата нагласи, при изборот на телата кои служат за медицински потреби, медицински обмислената, машинизираната, асексуалната атмосфера, што ја создаваат деловите на телото за разлика од оние секс-кукли или други играчки од секс-шоповите. Крајната

und Begehrensformen wären damit sowohl positiv wie negativ Abzieh-Bilder. Das macht deutlich, wie jeder Blick, jede Geste potentiell sexuell besetzt sein kann, was sicherlich mehr eine Frage der inneren Bilder und Phantasien ist, als eine des Dargestellten auf ausgestellten Photos. Die ganze Obszönitätsdebatte setzt ein unreflektiertes Einszueinsverhältnis zwischen öffentlich Sichtbarem, z. B. ausgestellten Photographien, und privater Phantasie, zwischen Bild und sexueller Handlung voraus. Kürzungen oder Streichungen der Förderung von KünstlerInnen und Ausstellungen waren die Folge, eine dirigistische Kulturpolitik, die heute zwar nicht mehr so heiß diskutiert wird, keineswegs aber vorbei ist.¹⁸

Auf dieser Basis produziert Cindy Sherman (*1954) 1992 fünfzehn Photographien, die *Sex Pictures* genannt werden. Für diese Serie suchte Cindy Sherman die Prothesenmänner und Frauen aus einem Spezialversandkatalog für medizinische Studienartikel aus. Entsprechend der Funktion, die sie im medizinischen Training haben, variieren die Körper in ihrem realistischen Aussehen. Sie sei wie elektrisiert gewesen angesichts dieser Auswahl an Körperteilen, absolut perfekter, naturgetreuer und doch künstlicher Körper. Und es war ihr, wie sie betont, bei der Wahl der Körper aus dem medizinischen Bedarf die im Vergleich zu Sexpuppen oder anderen Spielzeugen aus Sexshops medizinisch nüchterne, maschinenartige, asexuelle Atmosphäre wichtig, die diese Körperteile zunächst an sich haben. Ausgangsfigur ist u. a. ein anatomisch vollständiges Plastikmannequin, das, obgleich es mit aus-

фигура е анатомски целосен пластичен манекен, кој, иако е испорачна и со машки и со женски полов орган, кој може да се менува, се продава под машкото име како „Пациент Мајкл“ (Patient Michael), укажува на фаличката сигнификација на културата и општеството. Заедно и секогаш со други констелации на овие и на други кукли, уметничката работи исто така и со маски, перики и штофови. Пред сè, артифициелните, плакатно огрубените гениталии го наоѓаат своето место во секс-конструкциите. Тука ќе се инсценира напнатост, во која медицината стои како гарант на двополовиот модел и „нормалното“ тело наспроти фантастичното и фантазматично оптоварено сексуално тело. Со своите вештачки тела Синди Шерман ја става под прашање релацијата помеѓу сликата и реалноста, дали голото е сè уште голо, дали таканареченото перверзно е сè уште перверзно, ако се работи за кукли направени од вештачки материјали?

За да направи паранојата да биде уште поголема и да ја прикаже претераноста на незаменливоста на сликата со реалноста, Шерман ги визуализира буквално на ист начин престрогите елементи на нацрт законот на Џес Хелм: Таа се фокусира на гениталиите, коишто дополнително ги зголемува, прикажува сексуални пози и акти со онаа бирократска подреденост, што го одликува и самиот текст од нацрт законот (*Untitled #263*, 1992, *Untitled #253*, 1992). Притоа се работи за алегориски опит, кога

tauschbaren männlichen und weiblichen Geschlechtsteil geliefert wird, bemerkenswerterweise unter männlichem Namen, als „Patient Michael“ verkauft wird, Zeichen der phallischen Signifikation von Kultur und Gesellschaft. Zusammen mit immer anderen Konstellationen dieser und anderer Puppen arbeitet die Künstlerin mit Masken, Perücken und Stoffen. Vorallem aber finden artifizielle, plakativ vergrößerte Genitalien ihren Einsatz in den Sex-Konstruktionen. Hier wird eine Spannung inszeniert, in der die Medizin als Garant des Zweigeschlechtermodells und des „normalen“ Körpers dem fantastisch und phantasmatisch aufgeladenen sexuellen Körper gegenübersteht. Mit ihren künstlichen Körpern überträgt Cindy Sherman die fragwürdige Relation zwischen Bild und Realität auf die Frage, ob das Nackte noch nackt, das sogenannte Perverse noch pervers ist, wenn es sich um Kunststoffpuppen handelt. Um die Paranoia zu steigern, um mittels der Übertreibung die Unverwechselbarkeit von Bild und Realität herauszustellen, visualisiert Sherman die zu verbotenden Elemente aus Jesse Helms' Gesetzesvorlage gleichsam wörtlich: Sie fokussiert auf die Genitalien, die sie zusätzlich vergrößert, sie zeigt sexuelle Posen und Handlungen in eben jener bürokratischen Aneinanderreihung, die auch den Gesetzestext auszeichnet (*Untitled #263*, 1992; *Untitled #253*, 1992). Dabei handelt es sich insofern um ein allegorisches Verfahren, als die Ersetzung von Wort durch Bild und von Bild durch Wort die Dynamik



Cindy Sherman, *Untitled #250*



Francisco de Goya, *The Naked Maya*, 1800; Oil on canvas, 97 x 190 cm (Madrid, Prado)



Francisco de Goya, *The Clothed Maya*, 1801-03; Oil on canvas, 95 x 190 cm (Madrid, Prado)

замената на зборот со слика и сликата со збор даваат одредена динамика. Но, тука не престанува; на едно друго рамниште фигурите на историските слики ги пречекоруваат своите тогашни, најчесто скандалозни истории на приемчивост. Конечно, *Untitled # 250*, 1992, на Синди Шерман, во однос на сликата на Гоја *Голаша Маја* (1797), значи најмалку една слика, која може да биде актуализирана и деконструирана во друга слика, покажува дека фриволноста на овој акт не може да се мисли без неговиот облечен двојник (*Облеченаша Маја*, околу 1797). *Untitled #250* ги изразува табуата на несредената сексуалност на нешто попродорен начин отколку што тоа го прават браќата Чепмен со своите Fuckface. Како што браќата Чепмен ја демонстрираат репродукцијата и репрезентацијата како психосексуални слики на едипално организирани страсти, така и драстичната констелација на екстремитетите со кафеави колбаси со облик на пениси, кои излегуваат од анатомски грубо поедноставената вагина на старата и несекси прикажана „Војвотка од Алба“, по остро го изложува психосоцијалниот аспект на аналноста. Овие пенис-екскремент форми го подигаат на одредено ниво

vorgibt. Aber auch dabei bleibt es nicht; auf einer weiteren Ebene werden Bildfiguren von historischen Bildern samt ihrer jeweiligen, meist skandalösen, Rezeptionsgeschichte überschritten. Das sei abschließend mit Cindy Shermans *Untitled #250*, 1992, gezeigt, das Goyas *Nackte Maja* (um 1797) referiert, also mindestens ein Bild in einem anderen aktualisiert und dekonstruiert, ist doch die Frivolität dieses Aktes nicht ohne sein bekleidetes Doppel zu denken (*Bekleidete Maja*, um 1797). *Untitled #250* bringt um einiges krasser als die Fuckfaces der Chapmans Tabus anscheinend ungeordneter Sexualität zur Sprache. Demonstrieren die Chapmans Reproduktion und Repräsentation als psychosexuelle Bilder ödipal organisierter Lüste, so fällt Shermans drastische Gliederkonstellation mit den penisartigen braunen Würsten, die aus der anatomisch grob vereinfachten Vagina der nun als alt und unsexy gekennzeichneten ‚Herzogin von Alba‘ Goyas herabhängen, am psychosozialen Aspekt der Analität sehr viel schärfer aus. Diese Penis-Exkrement-Formen heben die säuberliche Unterscheidung zwischen Ausscheidung und Einverleibung in der gezielten Vertauschung der Funktionen von Anus, Penis und Vagina auf. Es ist ein symbolischer, kein organischer Akt, den

чистото распознавање помеѓу одвојувањето и соединувањето во зацртаната размена на функциите на анусот, пенисот и вагината. Тоа е симболичен, никако органски акт, што Шерман го визуализира овде низ еден раскинат ланец на прекори, бидејќи едно-капиталистичко-општество на „општествени стандарди“, на кои Хелмс се повикува, се базира на приватноста на анусот. Како што покажаа Делез и Гатари во нивната критика на Фројд, сублимацијата на аналниот нагон буквално се исплаќа во штедењето и трупањето на пари и добра-штедење кое се должи на сè уште лукавото уживање во поглед на воздржаните отстапки од раното детство. Шерман, Роберт Гобер и Џејк и Дајнос Чепмен работат, како што видовме, со оваа психосексуална перспектива и нејзината подвижна декорација, која е претставена естетски преку еден хетероген аноргански хипереализам. Помеѓу половите фантазми и биотехнолошкиот експес се одвиваат нејзините алегориски фигурации, впрочем (не)редот на имагинарното наспроти симболичкиот ред, коишто притоа сепак мора да ѝ се препуштат на нужната конвенционална организација на алегоричката.

Превод од германски јазик: Перо Георгиев

Превод на цитатите од англиски јазик:
Наташа Стојановска

* Скратена и незначително изменета верзија на Hanne Loreck, Körper, die ich nicht gewesen sein werde. Allegorische Konfigurationen in der zeitgenössischen Kunst. In: Angerer, Marie-Luise/ Peters, Kathrin/ Sofoulis, Zoë (Hg.): Future Bodies. zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Springer: Wien / New York, September 2002.

Sherman in einer hier nur angerissenen Verweiskette visualisiert, denn eine – kapitalistische – Gesellschaft der „community standards“, wie sie Helms herbeiruft, basiert auf der Privatisierung des Anus. Wie Deleuze/Guattari in ihrer Freudkritik gezeigt haben, zahlt sich die Sublimation der analen Triebe im Sparen und Anhäufen von Geld und Gut buchstäblich aus – ein Sparen, daß noch immer dem listigen Genuß zurückgehaltener Ausscheidung in der frühen Kindheit geschuldet ist.¹⁹ Sherman wie auch Robert Gober und Jake und Dinos Chapman arbeiten, wie wir gesehen haben, mit dieser psychosexuellen Perspektive und ihren Versatzstücken, die sie ästhetisch in einem heterogenen anorganischen Hyperrealismus präsentieren. Zwischen Geschlechterphantasmen und biotechnologischem Exzess spielen ihre allegorischen Figuren zwar die (Un)Ordnung des Imaginären gegen symbolische Ordnung aus, sie müssen sich dabei jedoch auf die notwendige konventionelle Organisation der Allegorie verlassen.

* Gekürzte und leicht veränderte Fassung von Hanne Loreck, Körper, die ich nicht gewesen sein werde. Allegorische Konfigurationen in der zeitgenössischen Kunst. In: Angerer, Marie-Luise/ Peters, Kathrin/ Sofoulis, Zoë (Hg.): Future Bodies. zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Springer: Wien / New York, September 2002.

Белешки

- ¹ Owens, Craig (1980a), *The allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, Part 1, in: October, Nr.12, Spring 1980, S.67-86. Osobeno: Owens, Craig (1980b), *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, Part 2, in: October, Nr. 13, Summer 1980, S.59-80. За дадаистичката и конструктивистичката фотомонтажа како историска практика на критичкиот негативитет и неговото пренесување на уметноста на присвојување на раните осумдесети години: Buchloh, Benjamin H.D. (1982), *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: Artforum, September 1982, S.43-56.
- ² Врз основа на порани публикации, на пр.: Nead, Lynda (1992), *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York; односно за една историска анализа: Pointon, Marcia (1990), *Guess Who's Coming to Lunch? Allegory and the Body in Manet's „Le Déjeuner sur l'herbe“*, in: *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830-1908*, Cambridge, S. 113-134.
- ³ See Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London, pp. 57-65
- ⁴ Тука не се согласувам со посмодерниот поим за една алгорија без референци (Peter Bürger), туку со оној кој гради еден авторитативен претекст, односно тело како изговор на преместувањата на својата нормативност кон претпоставката на алгориските фигурации.
- ⁵ Menke, Bettine (2000), *Allegorie der Geschlechterdifferenz*, in: *Allegorie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Karlheinz Barck, Martin Frontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.), 6 Bde. + 1 Registerbd, Bd. 1, Stuttgart, 101.
- ⁶ Особено важно: Owens, Craig (1983), *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in: Hal Foster (Hg), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, S. 57-77; исто така оние есеи кои се опфатени во вториот дел насловен како *Sexuality/Power*: Owens, Craig (1992), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles, California.

Notes

- ¹ Owens, Craig (1980a), *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 1*, in: October, Nr. 12, Spring 1980, S. 67-86. Und besonders: Owens, Craig (1980b), *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2*, in: October, Nr. 13, Summer 1980, S. 59-80. Für die dadaistische und konstruktivistische Photomontage als historische Praxis kritischer Negativität und ihre Übertragung auf die Aneignungskunst der frühen 1980er Jahre: Buchloh, Benjamin H. D. (1982), *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: Artforum, September 1982, S. 43-56.
- ² Unter den jüngeren Publikationen z. B.: Nead, Lynda (1992), *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York; für eine historische Analyse beispielsweise: Pointon, Marcia (1990), *Guess Who's Coming to Lunch? Allegory and the Body in Manet's "Le Déjeuner sur l'herbe"*, in: dies., *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830-1908*, Cambridge, S. 113-134.
- ³ See Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London, pp. 57-65.
- ⁴ Ich schließe mich hier nicht dem postmodernen Begriff einer referenzlosen Allegorie (Peter Bürger) an, sondern demjenigen, der einen autoritativen Prätext bzw. „den Körper“ zum Vorwand der Verschiebungen seiner Normativität zur Voraussetzung allegorischer Figureationen macht.
- ⁵ Menke, Bettine (2000), *Allegorie der Geschlechterdifferenz*, in: *Allegorie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Karlheinz Barck, Martin Frontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.), 6 Bde. + 1 Registerbd, Bd. 1, Stuttgart, 101.
- ⁶ Besonders wichtig: Owens, Craig (1983), *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, S. 57-77; ebenso die in Teil II unter *Sexuality/Power* zusammengefaßten Aufsätze in: Owens, Craig (1992), *Beyond Recognition: representation, power, and culture*, Berkeley and Los Angeles, California.

- ⁷ Спореди Owens (1980b), S.70.
- ⁸ Спореди Loreck, Hanne (2002), Geschlechterfiguren und Körpermodelle. Eine Untersuchung anhand von Cindy Shermans Photographien, München, S. 97; Silver, Kenneth E. (1992), *Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art*, in: Hand Painted Pop. American Art in Transition, 1955-62, Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles et al, New York, S. 179-203.
- ⁹ Owens (1980b), S.64; Hervorhebung CO.
- ¹⁰ Owens го спомнува Angus Fletcher, кој алегориската структура на психосоцијално поле ја споредува со присилната неуроza; спореди Owens (1980a), S.72. Тука се јавува и вицкастата перверзија на браќата Чепмен.
- ¹¹ Chapman, Dinos (1997), [Text ohne Titel], in: The Unholy Libel. Six Feet Under, Katalogbuch Gagosian Gallery, London, New York, Los Angeles, S. 28.
- ¹² Fineman, Joel (1980), *The Structure of Allegorical Desire*, in: October 12, (Spring), pp. 46-66, here p.51.
- ¹³ Види Damianovic, Maia (1997), Jake & Dinos Chapman, in: www.jca-online.com/chapman.html.
- ¹⁴ Damianovic, Maia (1997), a.a.O.
- ¹⁵ Спореди Bordowitz, Gregg (1991), Against Heterosexuality/Gegen die Heterosexualität, in: Parkett, Nr. 27, S. 100-109.
- ¹⁶ За хронологијата на случувања и политичката ескалација на конзервативната десница: Heins, Marjorie (1993), Sex, Sin, and Blasphemy. A Guide to America's Censorship Wars, New York.
- ¹⁷ За анализата на дискурсот на овој специфичен приговор за злоупотребата во својата вкрстеност со хомофобијата: Butler, Judith (1990) *The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe and Discursive Excess*, in: Differences 2/2, S. 105-125, особено S. 116f., и уште S.123f., Fn.4.
- ⁷ Vgl. Owens (1980b), S. 70.
- ⁸ Vgl. Loreck, Hanne (2002), Geschlechterfiguren und Körpermodelle. Eine Untersuchung anhand von Cindy Shermans Photographien, München, S. 97; Silver, Kenneth E. (1992), *Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art*, in: Hand Painted Pop. American Art in Transition, 1955-62, Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles et al, New York, S. 179-203.
- ⁹ Owens (1980b), S. 64; Hervorhebung CO.
- ¹⁰ Owens erwähnt Angus Fletcher, der die allegorische Struktur auf dem psychosozialen Feld mit einer Zwangsneurose verglichen hätte; vgl. Owens (1980a), S. 72. Hier lauert auch das von den Chapman-Brüdern lustvoll eingesetzte Perverse.
- ¹¹ Chapman, Dinos (1997), [Text ohne Titel], in: The Unholy Libel. Six Feet Under, Katalogbuch Gagosian Gallery, London, New York, Los Angeles, S. 28.
- ¹² Fineman, Joel (1980), *The Structure of Allegorical Desire*, in: October 12, (Spring), pp. 46-66, here p. 51.
- ¹³ See Damianovic, Maia (1997), Jake & Dinos Chapman, in: www.jca-online.com/chapman.html.
- ¹⁴ Damianovic, Maia (1997), a.a.O.
- ¹⁵ Vgl. Bordowitz, Gregg (1991), Against Heterosexuality/Gegen die Heterosexualität, in: Parkett, Nr. 27, S. 100-109.
- ¹⁶ Zur Chronologie der Ereignisse und der rechtskonservativen politischen Eskalation: Heins, Marjorie (1993), Sex, Sin, and Blasphemy. A Guide to America's Censorship Wars, New York.
- ¹⁷ Zur Diskursanalyse dieses spezifischen Mißbrauchsvorwurfs in seiner Verschränkung mit Homophobie: Butler, Judith (1990), *The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe and Discursive Excess*, in: Differences 2/2, S. 105-125, besonders S. 116f., dazu S. 123f., Fn. 4.

¹⁸ Спореди го скандалот околу изложбата во Бруклин музејот во Њујорк во 1999 година, каде градоначалникот Рудолф Џулијани, повеќе од политички причини, прикажувањето на Марија со задник од слон на Крис Офили *The Holy Virgin Mary*, го сметаше за богохулно, и иако изложбата не беше затворена, сепак буџетот на градските музеи беше намален. Види исто така: Heins, Marjorie (1997), *Indecency: The Ongoing American Debate Over Sex, Children, Free Speech, and Dirty Words*, Paper Number 7, Paper Series on Art, Culture and Society, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

¹⁹ Спореди Freud, Sigmund (1908), *Charakter und Analerotik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. VII, S. 203-209; Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe*, Paris; für die visuellen Künste: Marcadé, Bernard (1995), *Le devenir-femme de l'art*, in: *fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Kat. Centre Georges Pompidou, Paris, S. 23-47; Buchloh 1982: Buchloh, Benjamin, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, Artforum, September 1982, 43-56.

¹⁸ Vgl. den Eklat um die Ausstellung *Sensation* im Brooklyn Museum in New York 1999, wo Mayor Rudolph Giuliani, aus wahlpolitischen Gründen, Chris Ofilis Mariendarstellung mit Elefantendung *The Holy Virgin Mary*, 1996, für blasphemisch erklärt hatte, und die Ausstellung zwar nicht geschlossen, das städtische Museumsbudget aber reduziert worden war. Siehe auch: Heins, Marjorie (1997), *Indecency: The Ongoing American Debate Over Sex, Children, Free Speech, and Dirty Words*, Paper Number 7, Paper Series on Art, Culture and Society, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

¹⁹Vgl. Freud, Sigmund (1908), *Charakter und Analerotik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. VII, S. 203-209; Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe*, Paris; für die visuellen Künste: Marcadé, Bernard (1995), *Le devenir-femme de l'art*, in: *fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Kat. Centre Georges Pompidou, Paris, S. 23-47; Buchloh 1982: Buchloh, Benjamin, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, Artforum, September 1982, 43-56.