Ross Bleckner : memorialising aids : the work of Ross Bleckner = ein Denkmal für Aids : das Werk Ross Bleckners

Autor(en): **Watney, Simon / Moses, Magda / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 38: **Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681348

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

SIMON WATNEY

MEMORIALISING AIDS: The Work of Ross Bleckner

In the medieval parish church of St. Oswald in the old Derbyshire market town of Ashbourne there is an especially fine monument by the sculptor Thomas Banks (1735–1805). It commemorates a child named Penelope Boothby, and was erected by her bereaved parents in 1793. Penelope is depicted lying asleep, more or less life-size, in her long Napoleonic dress, atop a magnificent Roman-style sarcophagus. It is a memorial image which derives directly from Etruscan precedents.[1] The white marble is highly glossed, lending a slightly unpleasant air of confectionery sugar to the crisply modelled figure and its carved support. It is frequently cited as one of the finest examples of British neoclassical sculpture.[2] Queen Charlotte and her daughters are said to have wept on seeing it exhibited at the Royal Academy.

On the front of the monument are two inscriptions in Italian from Dante, whilst on the back, more or less hidden from view, are two more inscriptions in English. The lower records that: *She was in form and intellect most exquisite. The unfortunate parents ventured their all on this frail bark. And the wreck was total.*

SIMON WATNEY is a London-based critic and writer. His most recent book is *Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/AIDS* (London: Rivers Oram Press, 1993). He is the director of the Red Hot AIDS Charitable Trust.

Still more shockingly frank is the single line which runs beneath the mattress on which the child reclines: *I was not in safety. Neither had I rest. And the trouble came.*

This latter inscription is not referred to in the standard accounts of the monument, perhaps because of its stark contrast with the figure of the sleeping child. Certainly, it is a devastating message, and the Boothby monument provides no crumb of comfort or consolation. Rather, it speaks almost too directly of the arbitrariness of life, its deceptions and dangers. The death of Penelope Boothby as a child in the 1790s, though sad, is unlikely to move us deeply; however, her monument succeeds to the extent that it articulates something of the shattering emotional experience of death and dying in our lives. It does so by cathecting the idealised image of the child as she was in life to a sharp sense of the desolation her death occasioned.

The tomb of Penelope Boothby stands in the mainstream of a tradition of public funeral art which in Europe stretches back uninterrupted to antiquity. Certainly the towns of Roman and Saxon Britain were served by contingent cemeteries, just as the cities of ancient Greece were entered by streets lined with monuments to the dead, usually in the form of upright stelae. These depict the dead in carved

relief, sometimes alone, sometimes in couples, and sometimes with attendant slaves or mourners. So elaborate had some of these monuments become by the second half of the fourth century B.C. in Athens that Demetrius of Phaleron introduced a sumptuary law restricting their size, and the amount of time that could be expended on their construction.[3] By its nature, funeral art seeks a durability of materials and iconography which will outlive the society and period which produced it. Hence the paradox explored most fully by Sir Thomas Browne in the seventeenth century, that monuments often survive in the absence of the name of the person commemorated. As he observed in 1658,

> "The iniquity of oblivion blindely scattereth her poppy, and deals with the memory of men without distinction to merit of perpetuity. Who can but pity the founder of the Pyramids? Herostratus lives that burnt the Temple of Diana, he is almost lost that built it: Time hath spared the Epitaph of Adrian's horse, confounded that of himself. In vain we compute our felicities by the advantage of our good names, since bad have equall durations; and Thersites is like to live as long as Agamemnon, Who knows whether the best of men be known? or whether there be not more remarkable persons forgot, than any that stand remembered in the known account of time?"[4]

The forms and iconography of modern funeral art have emerged slowly over the course of many centuries, and there are no "clean breaks" in the history of memorial art. As one recent historian of death has pointed out, such "collective representations change slowly, and even when they do, stratifications take place, so that old attitudes survive alongside new ones."[5]

Penelope Boothby's tomb marks the early stages of a gradual shift amongst the landed aristocracy in Britain away from the grand, heraldic monuments which had dominated British funeral sculpture since the sixteenth century. By the late seventeenth century, new commercial undertakers had begun successfully to challenge the authority of the College of Heralds in defining and legitimating the dominant visual culture of death, with all its complex attendant emblems, heraldic devices, inscriptions, and so on. Rather than being the site of active intercession on behalf of the deceased that had been such an important function of pre-Reformation tombs, monuments became increasingly limited to public display of civic and other virtues, and secular mourning. It is in this same period that there emerges the modern, secular iconography of urns, ivy, vases, broken columns, and standing figures (usually female), their heads bent in grief.[6] These have remained the most common forms through which death is figured to this day.

In his account of the changing culture of death and grief in modern Britain, historian David Cannadine has distinguished two strands of response to the losses of the First World War. On the one hand, there was an explosion of interest in spiritualism, which in effect denied the reality of death, whilst on the other, a series of public war memorials throughout Britain permitted and encouraged the nation to acknowledge its losses, and to honour and mourn its dead.[7] Moreover, Cannadine is refreshingly impatient of the widely accepted notion that the twentieth century has somehow "lost touch" with some vital dimension of cultural and personal mourning. As he concludes, "It is no solution to our very real contemporary problems to try to put the clock back to some idealized, mythical and non-existent nineteenth century golden age, where it is erroneously supposed that these matters were coped with so much more effectively than they are by us today." [8]

Certainly there seem to be close parallels between Cannadine's picture of conflicting responses to the losses of war in the early twentieth century, and responses to the losses inflicted by HIV since the 1980s. Thus, for example, we may initially distinguish between the widespread proliferation of New Ageism, and what I will proceed to describe as "AIDS kitsch," alongside the most serious attempts to memorialise those who have generally been excluded from recognition as valuable members of civil society. What is specific to the mourning rites emerging in response to HIV is closely connected not so much to the denial of death, as to the denial of value to the living. As Douglas Crimp points out, "For anyone living daily with the AIDS crisis, ruthless interference with our bereavement is as ordinary an occurrence as reading the *New York Times*. The violence we encounter is relentless, the violence of silence and omission almost as impossible to endure

as the violence of unleashed hatred and outright murder. Because this violence also desecrates the memories of our dead, we rise in anger to vindicate them."[9]

In other words, we might say that AIDS is a disaster which has been systematically denied the cultural status of tragedy. As long ago as 1986, journalist Richard Goldstein noted of the epidemic in New York that "straight folks seem like tourists, oblivious to the blitz."[10] Whilst there has long been saturation publicity given to the epidemic in the mass media, one rarely if ever gets any sense of how the epidemic is actually lived on a day-to-day, year-to-year basis, by members of the worst affected social constituencies. This is especially the case for gay men, who continue to make up by far the greatest number of cases of HIV and AIDS in most parts of the developed world. Thus, as of July 1993 there have been 310,680 cases of AIDS among adults and adolescents in the United States. Of these, 36,690 have been women. Of the 273,990 cases among American men, no less than 191,642 have been gay or bisexual, or 70% of the total male caseload.[11] How in such circumstances might one register the private, accumulating sense of shock at the scale of protracted illness and death in one's immediate intimate network of friends, let alone in the public domain? These are questions which artists have now begun to grapple with, as the struggle over the "popular memory" of the epidemic intensifies.

Individuals and collectives such as Gran Fury have generated an AIDS activist culture which is avowedly didactic. This art aims to provide graphically striking and accessible information on a wide range of topics, from local government scandals to the time and place of forthcoming demonstrations, pickets, and so on. At the same time other artists (and sometimes the same ones) have also been involved in attempts to register the psychic reality of the epidemic. These different approaches should not be thought of as mutually exclusive, public or private. On the contrary, they lock together in constantly changing and unpredictable ways. Thus Donald Moffett has worked with Gran Fury to produce many of their most memorable images, whilst at the same time working on his own as an artist and printmaker, as in his powerfully laconic 1990 memorial picture for the

THOMAS BANKS, MONUMENT TO PENELOPE BOOTHBY, 1793, Ashbourne, Derbyshire, England.

GRAN FURY, Poster, 1990.

late Ethyl Eichelberger of the Theatre of the Ridiculous, which consists simply of the two words, "Oh, Ethyl," together with the date of his death "8–12–90." Such work belongs to what I have described elsewhere as an emergent "poetics of AIDS."[12] Sometimes the didactic and the poetic combine, as in the remarkable example of the New York lamp store near the junction of Hudson and Christopher streets, where for several years the windows have contained a constantly changing display of memorials to local people who have died of AIDS, as well as others such as the black transvestite veteran of the original 1969 Stonewall riot, Marsha Johnson, who was murdered in 1992.

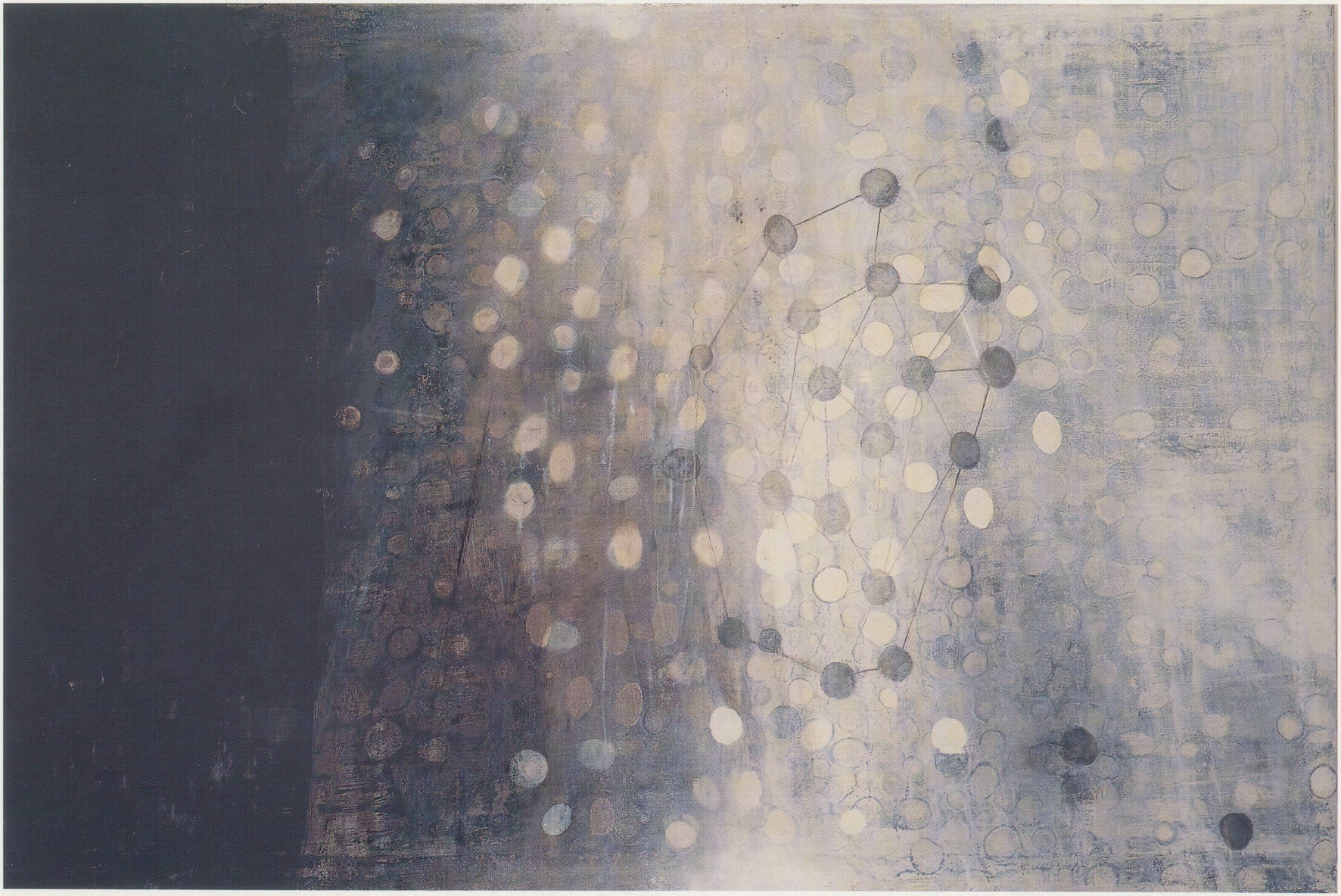
Of all the artists who have responded to the AIDS crisis in their work, Ross Bleckner has been the most consistently intelligent and daring. As he himself has explained, "The way I chose to address it was by making certain elements of my work act as memorials. Not just for the people I've known, but also to make sure that they form a historical record—which is what I think an artist does, by commemorating what it was like to be alive at a certain time (...) For me as an artist, the most important thing is not that we focus on death, but on the ability to be productive in life. I try to think about it in a way that documents images that are symbolic of the loss we feel—the loss of people and the loss of a certain relationship to culture."[13]

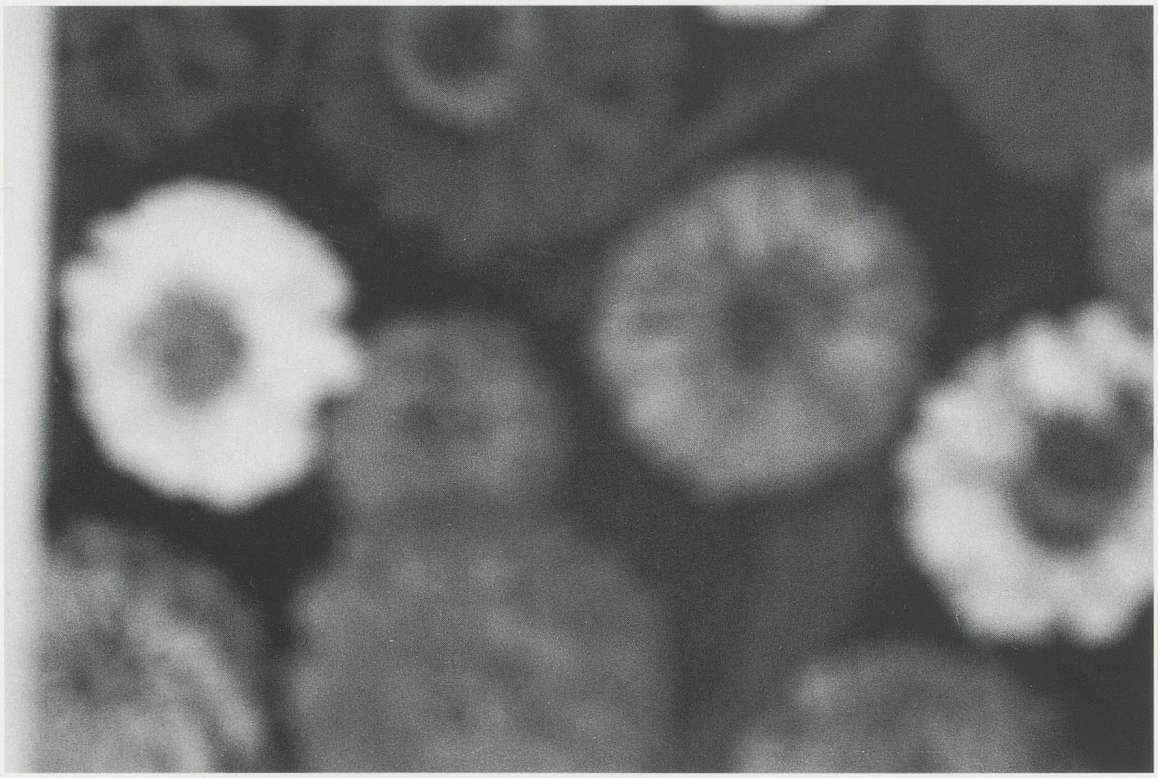
Bleckner's paintings resist any simple unitary readings. They are almost defiantly over-determined at the levels of process and of wider cultural associations. Always, however, they dramatise the tenebrist conflict between darkness and light, the building of an image out of darkness, and the fundamental question of visibility in an epidemic whose effects are so frequently invisible because they are hidden or unrecognised. His paintings always involve a very high level of formal abstraction, which enables him to powerfully condense different sets of connotations latent in the various painterly signs of light that he mobilises. Thus a single image may invoke the distant lighting of a smoke-filled club, or the headlights of oncoming traffic, flares at sea, fireworks, candles, candelabra, the blinding flash of a camera, and, of course, the stars and other planetary bodies. In his *Architecture of the Sky* series of 1989, Bleckner locates the viewer seemingly beneath a sky which is also the inside of a mighty dome, recalling Peter Brown's beautifully expressed perception of the

> "sense of the intimate and intangible presence of the unseen that consoled the last pagans. To claim, as Christian mobs would claim in the late fourth century, that they had 'destroyed' the gods by destroying their temples, was as stupid for the pagan as to claim to have banished electricity by destroying all plugs and switches. The beautiful classical statues of the gods had been destroyed: but, said Julian, the Athenians had long ago destroyed the 'living statue' of the body of Socrates—his soul lived on. It was the same with the gods. In the stars at night, the gods had found shapes more suitable to their passive eternity than perishable human statues (...) The stars and the planets swung safely above the heads of the last pagans, glittering statues of the gods far removed from the vandalism of the monks."[14]

Bleckner's work suggests a further stage in the gradual secularisation of memorial art, retaining ghostly traces of a fixed neoclassical formal vocabulary of urns, angels, and so on. He has, for example, explained that "I am very interested in angels, because they entomb, so to speak, small pieces of libidinal information. It is not because they are religious symbols but because it is the only visual entity I know of within the image repertoire that lets things escape while allowing for return."[15] Hence the artist's challenge, to find and deploy cultural signs that stand for the values of permanence without

ROSS BLECKNER, MICROSCOPIC LIFE, 1989, oil on canvas, 8 x 6' / MIKROSKOPISCHES LEBEN, 1989, Öl auf Leinwand, 244 x 183 cm.





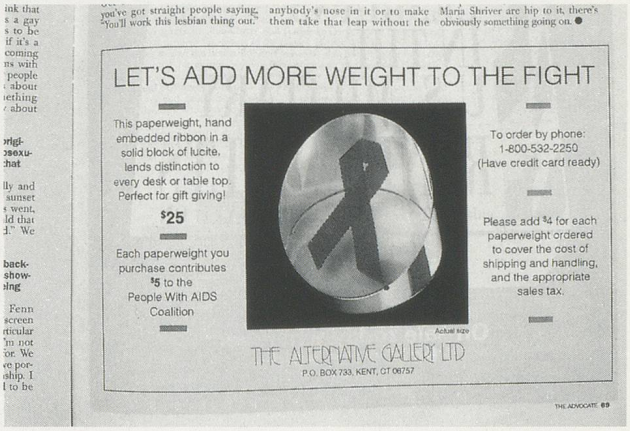
recourse to transcendental metaphysics or cheap religiosity. Death is now a grim routine amidst the daily rituals of most urban gay men's lives. Death has, for us, ceased to be "an event," or even a series of "events": It has literally become a way of life, an era of dying set to last well into the next millennium. In this respect, the epidemic makes death codeterminous with life for us in ways that have no real equivalent for others outside of wartime experience. Bleckner's work draws on a deep sense of the importance of emblematic images, without any false archeological attempt to mobilise specific emblems. At the same time it impressively registers his faith in a tradition of *peinture pure* which is more tenacious than the lives or work of individual artists.

Bleckner's paintings do not memorialise named individuals or social groups. Rather, they redefine and enlarge the signifying potential of the gallery and the museum, redirecting their pretensions to "timelessness" in a highly novel and potent manner. This strategy is in complete contrast to that of the Names Project, better known as "The Quilt," which on the contrary aims to specify, to name, to record, as if in response to the way in which an AIDS diagnosis tends to consume the complex social and psychic reality of the individual, leaving only a name and dates, a hospital number, an identity card for free transportation, and so on. Bleckner has found a sufficiently generalised symbolic language to begin to do justice to the sheer scale of the loss involved in the epidemic, in terms that are widely understood to validate and authenticate the losses. It is an art which results in lasting cultural monuments to a culture which has long flourished in the dark, the "communities of the night" as British critic Keith Alcorn has termed them.[16)] This is the exact opposite to the

kind of flourishing "AIDS kitsch," including the AIDS "remembrance bracelet" which is advertised at $ 65 as "a truly caring gift," engraved to the buyer's specifications and available on a 1–800 toll-free telephone number. Or a red ribbon made from real rubies.

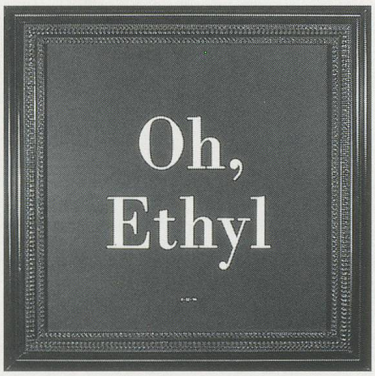
For those of us who "came out" as gay men in the all but unthinkable prelapsarian innocence of the world before the epidemic, we also mourn our own past lives, and the futures that might have been. Our mourning strives to be public, and to engage public institutions, because it is in the public domain that

AIDS Kitsch from THE ADVOCATE, Los Angeles, 1993.



the value of the lives of our dead loved ones is so frequently questioned or denied. Thus the epidemic requires a public art, which might adequately memorialise and pay respect to our dead. Although we didn't know it, we were not in safety. And indeed the trouble came. One should not expect too much of painting, especially in relation to such a vastly complex phenomenon as an epidemic. It is not the least virtue of Ross Bleckner's work that it draws our attention to the material, shared signs of loss available in our culture, and thence to the full enormity of what they signify, without ever confusing the two.

DONALD MOFFETT, OH ETHYL, 1990,
High contrast photopaper with wood frame, verso: "Ethyl Eichelberger's New York Times obituary." / Kontrastreiches Photopapier in Holzrahmen, auf der Rückseite: «Ethyl Eichelbergers Nachruf in der New York Times.»



1) Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (London: Phaidon Press, 1992), illustrations 59 and 90. Unfortunately Panofsky employed a remarkably narrow criterion of artistic worth in his assessment of the history of memorial sculpture, which led him to the preposterous conclusion that: "he who attempts to write the history of eighteenth-, nineteenth-, and twentieth-century art must look for his material outside the churches and outside the cemeteries." P. 96.
2) For example, Margaret Winney, *Sculpture in Britain 1530–1830* (London: Penguin Books, 1988), p. 328 and illustration 238.
3) John Boardman, *Greek Art* (London: Thames and Hudson, 1964), p. 229.
4) Sir Thomas Browne, "Urn Burial," in *The Religio Medici and Other Writings* (London: J.M. Dent Ltd., 1962), p. 135.
5) Christiane Sourvinou-Inwood, "To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After," in J. Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death* (London: Europa Publications, 1981), p. 16.
6) See Nigel Llewellyn, *The Art of Death* (London: Reaktion Books, 1991).
7) David Cannadine, "War and Death; Grief and Mourning in Modern Britain," in J. Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality*, op. cit., pp. 187–243.
8) Ibid., p. 240.
9) Douglas Crimp, "Mourning and Militancy," *October* 51 (New York, Winter 1989), pp. 8–9.
10) Richard Goldstein, "A Plague On All Our Houses," *The Village Voice*, New York, September 16, 1986.
11) *HIV/AIDS Surveillance Report, Second Quarter Edition*, Volume 5, no. 2, July 1993. U.S. Department of Health and Human Services, Atlanta, Georgia.
12) Simon Watney, "Read My Lips; AIDS, Art & Activism," in *Read My Lips: New York AIDS Polemics* (Glasgow: Tramway Gallery, 1992).
13) Ross Bleckner, "Interview," *Art & Text* 38, Melbourne, January 1991, pp. 77–78.
14) Peter Brown, *The World of Late Antiquity; From Marcus Aurelius to Muhammad* (London: Thames and Hudson, 1971), pp. 78–79.
15) Ross Bleckner, "Excessive Air" (1989), in *Ross Bleckner* (Zurich: Kunsthalle Zurich, 1990).
16) Keith Alcorn, "Communities of the Night," *Capital Gay*, London, September 18, 1992, p. 14.

ROSS BLECKNER, RED FLOWER, 1992, oil on canvas, 7 x 5' / ROTE BLUME, 1992, Öl auf Leinwand, 213,3 x 152,4 cm. (PHOTO: ADAM REICH)

SIMON WATNEY

EIN DENKMAL FÜR AIDS Das Werk Ross Bleckners

Die mittelalterliche Pfarrkirche von St. Oswald in der alten Marktstadt Ashbourne im englischen Derbyshire beherbergt ein besonders erlesenes Grabmal von der Hand des Bildhauers Thomas Banks (1735–1805). Es erinnert an ein Kind namens Penelope Boothby und wurde nach dessen frühzeitigem Tod 1793 von den trauernden Eltern errichtet. Es zeigt – mehr oder weniger lebensgross – eine schlafende Penelope in langem napoleonischem Kleid ausgestreckt auf einem prächtigen, nach römischer Manier gestalteten Sarkophag, ein Grabmalsmotiv, das unmittelbar auf etruskische Vorbilder zurückgeht.[1] Der weisse Marmor ist glänzend poliert, was der fragil modellierten Figur und ihrem fein gemeisselten Postament eine leicht irritierende Aura von Zuckerwerk verleiht. Das Grabmal wird häufig als eines der schönsten Beispiele neoklassizistischer englischer Skulptur angeführt.[2] Königin Charlotte und ihre Töchter sollen geweint haben, als sie es in der Royal Academy ausgestellt sahen.

Während die Vorderseite des Grabmals zwei in Italienisch gehaltene Inschriften – Zitate nach Dante – aufweist, finden sich auf der Rückseite verborgen zwei weitere, englische Inschriften. In der unteren der beiden wird festgehalten: *She was in form and intellect most exquisite. The unfortunate parents ventured their all on this frail bark. And the wreck was total.* (Vom Aussehen wie vom Geist her war sie gleichermassen begnadet. Die unglücklichen Eltern setzten all ihre Hoffnungen auf diese zerbrechliche Barke. Doch der Schiffbruch war verheerend.) Noch schockierend offenherziger ist die einzelne durchgehende Zeile, die unterhalb der Liege verläuft, auf der das Kind ruht: *I was not in safety. Neither had I rest. And the trouble came.* (Ich war nicht in Sicherheit. Noch kannte ich Ruhe. Und so trat das Unheil ein.) Letztere Inschrift bleibt in den Standardbeschreibungen des Grabmals unerwähnt, vielleicht weil sie in so krassem Kontrast zu der Figur des schlafenden Kindes steht. Zweifellos handelt es sich um eine niederschmetternde Aussage, und das Grabmal der Penelope Boothby bietet nicht einen Funken Hoffnung oder Trost. Vielmehr kündet es fast allzu unverblümt von der Willkür des Lebens, von seinen Irreführungen und Gefahren. Der frühzeitige Tod der Penelope Boothby im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dürfte uns, so traurig er ist, wohl kaum tief bewegen. Dennoch ist das Grabmal insofern gelungen, als es einen Eindruck von der erschütternden

SIMON WATNEY ist Kritiker und Publizist in London. Kürzlich ist von ihm bei Rivers Oram Press, London, *Practices of Freedom. Selected Writings on HIV/AIDS* erschienen. Er ist Leiter des *Red Hot AIDS Charitable Trust.*

emotionalen Erfahrung des Todes und des Sterbens in unserem Dasein vermittelt. Dies gelingt ihm dadurch, dass es das idealisierte Bild des Kindes, wie es im Leben war, mit einem ausgeprägten Bewusstsein der Verlassenheit besetzt, die sein Tod mit sich gebracht hat.

THOMAS BANKS, Monument to Penelope Boothby, 1793. (PHOTO: SIMON WATNEY)

Das Grabmal der Penelope Boothby steht ganz in der grossen Tradition öffentlicher Grabmalskunst, die in Europa ohne Unterbrechung bis in die Antike zurückreicht. Die Städte des römischen und angelsächsischen England hatten Friedhöfe in unmittelbarer Nähe; die Städte des antiken Griechenland erreichte man über Strassen, die von Grabmälern, meist in Form von hochragenden Stelen, gesäumt wurden. Auf diesen waren in Relief die Toten gemeisselt, manchmal alleine, manchmal paarweise und manchmal mit einem Gefolge von Sklaven oder Trauernden. Bis zur zweiten Hälfte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts waren in Athen manche dieser Grabmäler derart kunstvoll geworden, dass Demetrios von Phaleron ein Aufwandsgesetz durchsetzte, das ihre Grösse und den erlaubten Zeitaufwand für ihre Anfertigung einschränkte.[3] Von Natur her strebt die Grabmalskunst nach Beständigkeit der Materialien und der Bildsprache, denn diese sollen die Gesellschaft und die Epoche, die sie hervorgebracht haben, überdauern. Daher der Widerspruch, den besonders eingehend Sir Thomas Browne im 17. Jahrhundert erörtert hat, dass Denkmäler häufig ohne den Namen der Person überdauern, an die sie erinnern.

«Die Ungerechtigkeit des Vergessens», so Sir Thomas Browne im Jahre 1658, «verteilt blind ihre Taler und treibt ihren Handel mit der Erinnerung an Menschen ohne jedwede Auszeichnung, die des Überdauerns würdig wäre. Wer bedauert nicht den Erbauer der Pyramiden? Herostrat lebt, der den Tempel der Diana durch Feuer zerstörte; der ihn erbaute, ist beinahe vergessen. Die Zeit hat die Grabinschrift von Hadrians Pferd verschont, die von Hadrian selbst jedoch getilgt. Vergebens messen wir unser Glück nach unserem guten Namen, denn der schlechte Ruf überdauert nicht minder lange, und das Nachleben des Thersites dürfte ebensolange währen wie das des Agamemnon. Wer weiss, ob man die Besten kennen wird? Oder ob nicht bemerkenswertere Persönlichkeiten vergessen sein werden als jene, die dennoch vor der Geschichte Bestand haben.»[4]

Die Formen- und Bildersprache der modernen Grabmalskunst hat sich im Verlauf vieler Jahrhunderte langsam entwickelt, und es gibt keine ‹klaren Zäsuren› in der Geschichte der Grabmalskunst. «Diese kollektiven Darstellungen», so in jüngerer Zeit eine auf die Geschichte des Todes spezialisierte Historikerin, «wandeln sich nur sehr langsam, und selbst wenn sie sich verändern, treten Überlagerungen auf, so dass alte Vorstellungsweisen neben neuen weiterexistieren.»[5]

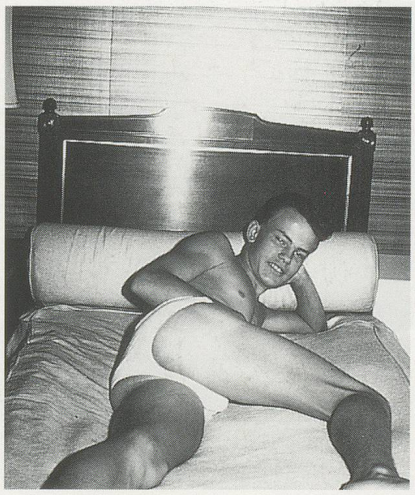
In den Kreisen des Landadels markiert das Grabmal der Penelope Boothby den Anfang einer allmählichen Abkehr von den imposanten, heraldischen Denkmälern, die die Grabmalskunst in England seit dem 16. Jahrhundert beherrscht hatten. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gehen neue geschäftstüchtige Bestattungsunternehmen allmählich mit Erfolg gegen die Machtbefugnisse des Heralds' College (Heroldsamt) an, das bis dahin selbstherrlich die dominante Bildkultur des Todes mit all ihren komplexen Begleitsymbolen, heraldischen Bilddevisen, Inschriften und dergleichen mehr bestimmt und legitimiert hatte. Statt eine Stätte aktiver Fürbitte im Namen der Verstorbenen zu sein, was eine wichtige Funktion vorreformatorischer Grabmäler gewesen war, beschränkten sich die Monumente nach und nach immer mehr auf die Demonstration bürgerlicher und anderer Tugenden sowie auf säkulare Trauer. In ebendieser Zeit bildet sich die moderne, säkulare Bildersprache der Urnen, des Efeus, der Vasen, der zerbrochenen Säulen und der stehenden, meist weiblichen, Figuren mit in Gram gesenktem Haupt heraus.[6] Sie bilden bis auf den heutigen Tag die gebräuchlichste Ikonographie, durch die der Tod verbildlicht wird.

In seiner Darstellung des sich wandelnden Todes- und Trauerkults im modernen England hat der

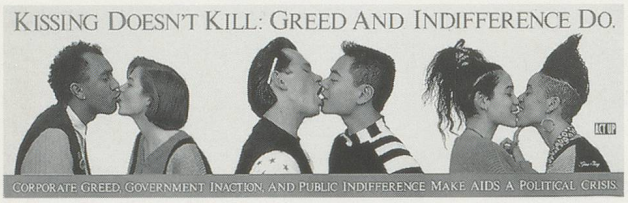
Historiker David Cannadine zwischen zwei verschiedenen Reaktionsmustern auf die Verluste des Ersten Weltkrieges unterschieden. Einerseits gab es eine plötzliche Steigerung des Interesses am Spiritismus, der die Realität des Todes im Grunde genommen leugnete, während andererseits eine Reihe öffentlicher Kriegsdenkmäler überall in England es der Nation gestattete, ja sie dazu ermutigte, sich zu ihren Verlusten zu bekennen und ihre Toten zu ehren und zu betrauern.[7] Darüber hinaus äussert sich Cannadine in erfrischender Weise ungehalten über die weitverbreitete Ansicht, wonach das 20. Jahrhundert irgendwie die Tuchfühlung mit einer bestimmten lebenswichtigen Dimension kollektiver und privater Trauer verloren habe. «Es stellt», so Cannadine abschliessend, «keine Lösung unserer überaus realen Probleme von heute dar, wenn wir versuchen, die Uhr zurückzudrehen in irgendein idealisiertes, mythisches und nicht vorhandenes ‹Goldenes Zeitalter› des 19. Jahrhunderts, in dem, wie man irrigerweise annimmt, diese Dinge viel effektiver bewältigt wurden, als wir dies heute tun.»[8]

Zweifellos hat es den Anschein, als gebe es enge Parallelen zwischen Cannadines Darstellung der divergierenden Reaktionen auf die Verluste des Krieges im frühen 20. Jahrhundert und den Reaktionen auf die Verluste, die seit Anfang der 80er Jahre durch HIV zu beklagen sind. So lässt sich zunächst unterscheiden zwischen dem allgemeinen Überhandnehmen des New-Age-Kultes und dem, was ich im folgenden als «Aids-Kitsch» bezeichnen werde – sowie daneben natürlich den überaus ernsthaften Bemühungen, den Menschen ein Denkmal zu setzen, denen gemeinhin die Anerkennung als wertvolles Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft verwehrt wurde. Was die Trauerriten, die sich in Reaktion auf HIV herausgebildet haben, auszeichnet, ist nicht so sehr mit dem Verleugnen des Todes verknüpft, sondern damit, dass den Lebenden ihre Würde versagt bleibt. «Für jeden, der täglich mit der Aids-Krise lebt», so Douglas Crimp, «ist der rücksichtslose Eingriff in unsere Trauer eine ebenso alltägliche Erfahrung wie das Lesen der Zeitung. Die Gewalt, auf die wir stossen, ist erbarmungslos, die Gewalt des Schweigens und der Ausklammerung beinahe ebenso unerträglich wie die Gewalt entfesselten Hasses und regelrechten Mordes. Weil diese Gewalt auch die Erinnerung an unsere Toten entweiht, erheben wir uns in Zorn zu ihrer Ehrenrettung.»[9] Man könnte mit anderen Worten sagen, dass Aids eine Katastrophe ist, der der kulturelle Status einer Tragödie systematisch versagt wird. Bereits 1986 schrieb der Journalist Richard Goldstein über die Seuche in New York: «Die Heterosexuellen wirken wie Touristen, die nichts vom Krieg, der um sie herum wütet, mitbekommen.»[10] Während die Seuche in den Medien längst allgegenwärtig ist, wird einem selten oder nie ein Eindruck davon vermittelt, wie die Seuche von den Angehörigen der am stärksten betroffenen Gesellschaftsgruppen ganz konkret von Tag zu Tag, von Jahr zu Jahr erlebt wird. Das trifft insbesondere auf schwule Männer zu, aus denen sich in den meisten Ländern der entwickelten Welt weiterhin bei weitem die grösste Zahl der HIV- und Aids-Fälle rekrutiert. So hat es bis Juli 1993 in den Vereinigten Staaten insgesamt 310 680 Fälle von Aids unter Erwachsenen und Jugendlichen gegeben. Davon waren 36 690 Frauen betroffen. Von den 273 990 betroffenen amerikanischen Männern waren mindestens 191 642 oder 70 Prozent schwul oder bisexuell.[11] Wie kann man unter diesen Umständen das persönliche, wachsende Schockempfinden angesichts des Ausmasses von langwieriger Krankheit und Tod in seiner unmittelbaren Umgebung ausdrücken – um von der Gesellschaft insgesamt ganz zu schweigen? Das sind Fragen, mit denen sich Künstler nunmehr auseinandersetzen, da das Ringen um die «öffentliche Erinnerung» an die Seuche zunimmt.

Anonymous photo, USA ca. 1970.



Gruppen und Einzelpersonen wie Gran Fury haben eine aktivisti-

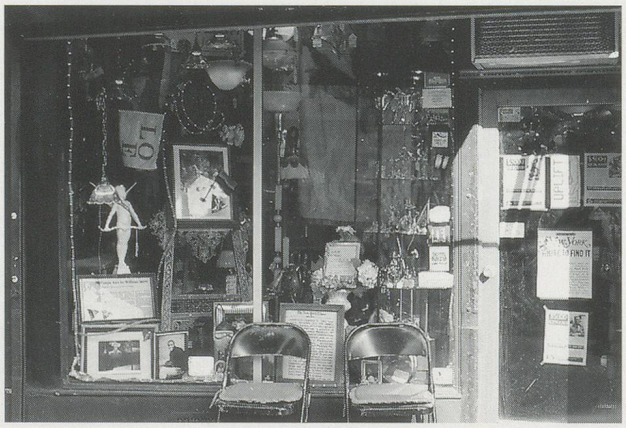


GRAN FURY, Poster, 1990.

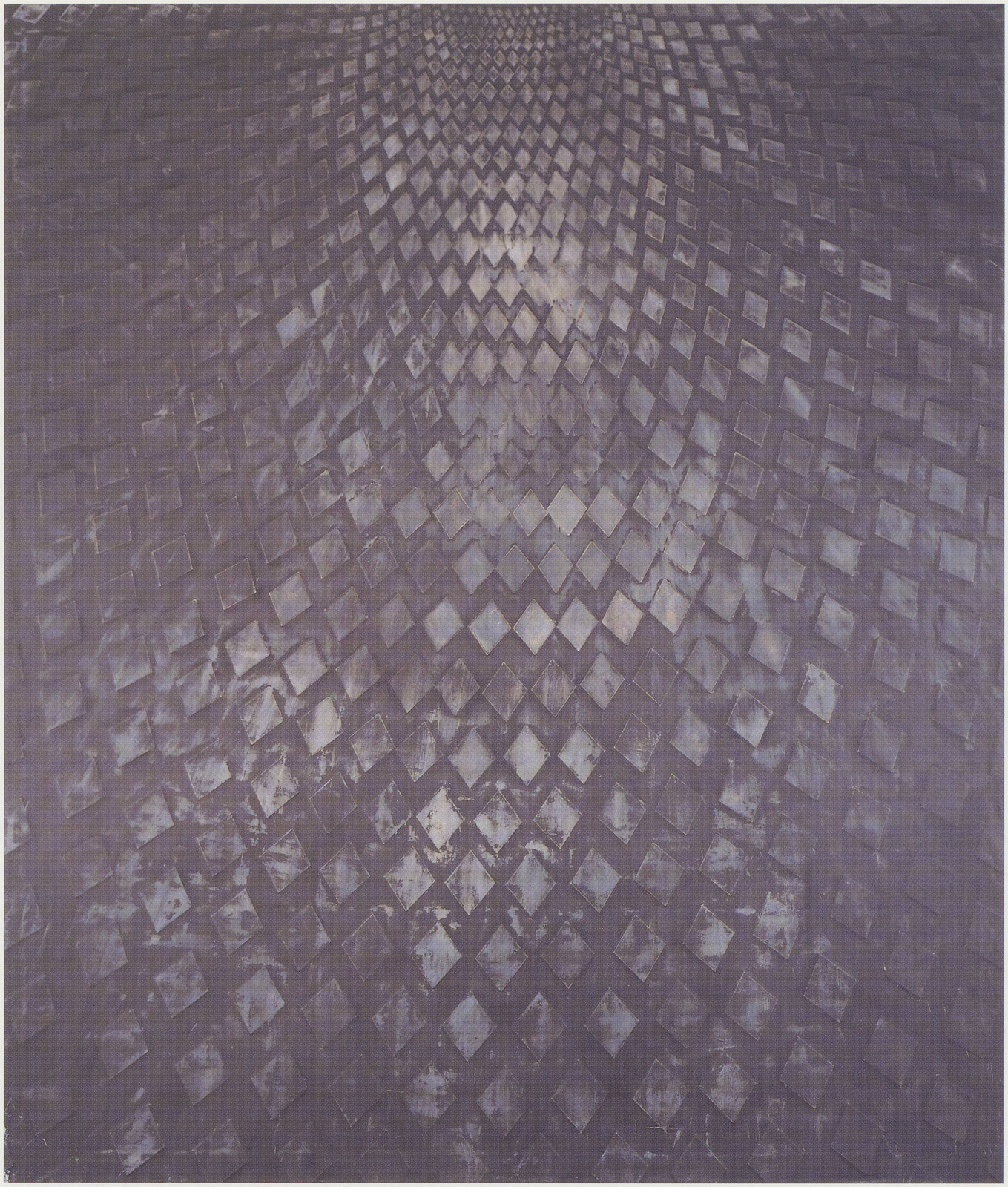
sche Aids-Kultur geschaffen, die eingestandenermassen didaktisch ist. Diese Kunst zielt darauf ab, graphisch eindringliche und eingängige Information über verschiedenste Themen und Fragen von lokalen Regierungsskandalen bis hin zu Angaben über Zeit und Ort bevorstehender Demonstrationen, Streiks und dergleichen zu vermitteln. Gleichzeitig haben andere (manchmal auch die gleichen) Künstler den Versuch unternommen, die psychische Realität der Seuche zum Ausdruck zu bringen. Diese verschiedenen Ansätze schliessen sich nicht gegenseitig aus, das heisst: es sollte kein Gegensatz öffentlich oder privat konstruiert werden. Im Gegenteil: Sie greifen auf ständig wechselnde und unvorhersagbare Art und Weise ineinander. So haben Donald Moffatt und Gran Fury in gemeinschaftlicher Arbeit zahlreiche Bilder geschaffen, die zu den einprägsamsten ihres jeweiligen Schaffens zählen dürften, während Moffatt gleichzeitig als Künstler und Graphiker für sich alleine arbeitet, beispielsweise bei seinem ausdrucksstark lakonischen Gedächtnisbild von 1990 für den verstorbenen Ethyl Eichelberger vom *Theatre of The Ridiculous,* das lediglich aus den Worten «Oh, Ethyl» und dessen Todesdatum, 12.08.90, besteht. Arbeiten wie diese sind Teil einer, wie ich es an anderer Stelle genannt habe, im Entstehen begriffenen «Aids-Poetik».[12] Manchmal verbinden sich das Didaktische und das Poetische miteinander, wie bei dem wunderbaren Beispiel des New Yorker Lampengeschäfts nahe der Kreuzung Hudson und Christopher Street, in dessen Schaufenstern über mehrere Jahre hinweg in ständig wechselnder Präsentation Gedenkzeichen für an Aids gestorbene Leute aus der Nachbarschaft ausgestellt waren – wobei sie auch anderen galten wie dem schwarzen Transvestiten Marsha Johnson, einem Teilnehmer der ursprünglichen Stonewall-Krawalle von 1969, der 1992 ermordet wurde.

Von allen Künstlern, die in ihrem Werk die Aids-Krise aufgegriffen haben, war Ross Bleckner bisher der durchweg intelligenteste und kühnste. «Ich entschloss mich», so erläutert er selbst, «die Sache so anzugehen, dass ich bestimmte Aspekte meines Werkes gleichsam als Denkmal wirken lasse. Ein Denkmal nicht nur für die Leute, die ich gekannt habe, sondern auch um zu garantieren, dass sie ein historisches Zeugnis bilden – genau das, was meiner Ansicht nach ein Künstler macht, indem er für die Erinnerung festhält, wie es war, in einer bestimmten Zeit zu leben. [...] Für mich als Künstler besteht das Wichtigste nicht darin, dass wir unser Hauptaugenmerk auf den Tod richten, sondern darin, dass wir unsere Fähigkeit, im Leben produktiv zu sein, in den Mittelpunkt rücken. Ich versuche, auf eine Art darüber zu reflektieren, die Bilder festhält, welche den von uns empfundenen Verlust versinnbildlichen – den Verlust an Menschenleben und den Verlust einer bestimmten Beziehung zur Kultur.»[13]

Bleckners Bilder widersetzen sich jeder einfachen, einseitigen Interpretation. Sie sind auf der Ebene der Arbeitsweise und der globaleren kulturellen Assoziationen fast trotzig überdeterminiert. Stets jedoch thematisieren sie auf zugespitzte Weise den grimmen Konflikt zwischen Dunkelheit und Licht, die Schaffung eines Bildes aus dem Dunkel heraus und die elementare Frage der Sichtbarkeit bei einer Seuche, deren Auswirkungen so häufig unsichtbar, weil verborgen oder unerkannt, sind. Bei seinen Bildern ist immer ein sehr hohes Mass an formaler Abstraktion im Spiel, das es ihm gestattet, unterschiedliche Bedeutungskomplexe, die in den verschiedenen von ihm aufgebotenen malereispezi-



Store front, Hudson Street, New York, 1992. (PHOTO: SIMON WATNEY)



ROSS BLECKNER, INVISIBLE HEAVEN, 1992, Oil on canvas, 106 x 92" / UNSICHTBARER HIMMEL, 1992, Öl auf Leinwand, 269,2 x 233,7 cm.

(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

fischen Zeichen für Licht verborgen liegen, eindringlich zu verdichten. So kann ein einziges Bild Verschiedenes heraufbeschwören: die ferne Beleuchtung eines rauchgeschwängerten Klubraumes oder die Scheinwerfer von entgegenkommendem Verkehr, Leuchtfeuer über dem Meer, Feuerwerk, Kerzen, Kandelaber, das blendende Blitzlicht einer Kamera oder natürlich die Sterne und andere Himmelskörper. Bei den Bildern seines Zyklus *Architecture of the Sky* (Himmelsarchitektur) von 1989 lässt Bleckner den Betrachter scheinbar unter einem Himmel Platz nehmen, der zugleich das Innere einer mächtigen Kuppel bildet, und erzeugt so ein Gefühl ähnlich der von Peter Brown wunderbar auf den Begriff gebrachten

> «Empfindung der innersten und unfassbaren Gegenwart des Unsichtbaren, die den letzten Heiden Trost spendete. Zu behaupten, wie dies der christliche Mob im späten vierten Jahrhundert tun sollte, dass er durch die Zerstörung ihrer Tempel auch ihre Götter ‹vernichtet› habe, war in den Augen des Heiden genauso dumm, wie wenn man heute behaupten würde, man habe durch die Zerstörung sämtlicher Stecker und Schalter die Elektrizität zum Verschwinden gebracht. Die wunderschönen antiken Statuen der Götter waren zerstört worden, doch wie Julian sagte: Die Athener hatten vor langer Zeit die ‹lebende Statue› des Körpers von Sokrates zerstört – seine Seele aber lebte weiter. Mit den Göttern verhielt es sich genauso. In den Sternen bei Nacht hatten die Götter eine äussere Form gefunden, die ihrer passiven Ewigkeit besser entsprach als vergängliche, von Menschenhand geschaffene Statuen. [...] Die Sterne und die Planeten hingen verlässlich am Himmelszelt über den Köpfen der letzten Heiden, funkelnde Götterstatuen, dem Vandalismus der Mönche weit entzogen.»[14)]

Bleckners Werk deutet auf ein nächstes Stadium in der schrittweisen Säkularisierung der Grabmalskunst hin, das geisterhafte Spuren einer erstarrten neoklassizistischen Bildersprache von Urnen, Engeln und dergleichen mehr beibehält. So hat er z. B. erklärt: «Ich interessiere mich sehr für Engel, weil sie immer sozusagen bröckchenweise auf die Libido bezogene Information beinhalten. Sie haben mein Interesse nicht deshalb, weil sie religiöse Symbole sind, sondern weil der Engel das einzige mir bekannte sichtbare Wesen im Fundus der Symbole ist, das die Dinge entrinnen lässt und zugleich die Möglichkeit der Wiederkehr einräumt.»[15)] Daher die Herausforderung für den Künstler, kulturelle Symbole zu finden und zum Tragen kommen zu lassen, die für die Hoffnung auf das Überdauern stehen, ohne dabei auf transzendentale Metaphysik oder auf billige Religiosität zurückzugreifen. Der Tod ist heute grimmiger Alltag inmitten der täglichen Rituale im Leben der meisten schwulen Männer in den Grossstädten. Der Tod ist für uns kein «Ereignis», auch keine Aufeinanderfolge von «Ereignissen» mehr, sondern er ist buchstäblich zu einer Lebensform geworden – eine Ära des Sterbens, die dazu bestimmt ist, bis weit ins nächste Jahrtausend hinein zu dauern. Die Seuche lässt den Tod unser Leben so beeinflussen, wie es sonst nur das Erlebnis des Krieges zu bewirken vermag. Bleckners Werk stützt sich auf ein tiefes Wissen um die Bedeutung emblematischer Bilder, frei von jedem falschen archäologischen Bemühen, bestimmte Embleme zu reaktivieren. Zu gleicher Zeit dokumentieren sie eindrücklich seinen Glauben an eine Tradition der *peinture pure,* die das Leben oder das Schaffen einzelner Künstler überdauert.

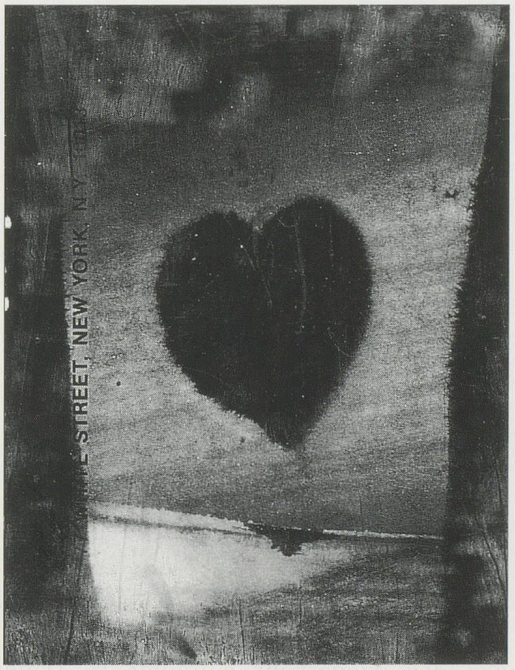
Bleckners Bilder gedenken keiner namentlich genannten Individuen oder Gesellschaftsgruppen. Vielmehr schaffen sie eine Neudefinition und Erweiterung des Bedeutungspotentials der Galerie und des Museums, indem sie deren Ansprüche auf «Zeitlosigkeit» in völlig neuer und überaus wirksamer Manier pervertieren. Diese Strategie steht in diametralem Gegensatz zum sogenannten *«Names Project»,* besser bekannt als *«The Quilt»,* das gerade darauf abzielt, zu spezifizieren, zu benennen, zu überliefern – als wäre es in Reaktion auf die Art und Weise, wie eine Aids-Diagnose meist dazu führt, dass die komplexe gesellschaftliche und psychische Wirklichkeit des Individuums ausgeblendet wird und nur noch ein Name und Daten, eine Krankenhausnummer, eine Kennkarte für kostenlose Beförderung und dergleichen bleibt. Bleckner hat eine hinlänglich verallgemeinerte Symbolsprache gefunden, um allmählich dem schieren Ausmass des mit der Seuche verknüpften Verlustes gerecht werden zu können – und zwar in dem Sinn, dass den Verlusten nach allgemeinem Verständnis zu Anerkennung und Authentizität verholfen wird. Es handelt sich um eine Kunst, die bleibende kulturelle Denkmäler für

eine Kultur erbringen wird, welche lange Zeit im Dunkeln geblüht hat – die «Gemeinschaften der Nacht», wie der englische Kritiker Keith Alcorn sie genannt hat.[16] Sie ist das genaue Gegenteil jener Art von florierendem «Aids-Kitsch», wie etwa das Erinnerungsarmband, das in Anzeigen für $ 65 angepriesen wird als «wahrhaft liebevolles Geschenk», nach Angaben des Käufers graviert und kostenlos telefonisch bestellbar. Auch das Gegenteil einer roten Schleife aus echten Rubinen.

Die von uns, die das Coming-out als Schwule in der kaum mehr vorstellbaren paradiesischen Unschuld der Welt vor der Seuche hatten, trauern auch um unser verstrichenes Leben und um die Zukunft, die möglich gewesen wäre. Unsere Trauer strebt nach Öffentlichkeit und möchte öffentliche Institutionen mit einbeziehen, denn eben im öffentlichen Bereich wird der Wert des Lebens unserer geliebten Toten so häufig in Frage oder gar rundweg in Abrede gestellt. Daher erfordert die Seuche eine öffentliche Kunst, die unserer Toten angemessen gedenkt und ihnen Ehre erweist.

Ohne es zu ahnen, waren wir nicht in Sicherheit. Und so trat denn auch das Unheil ein. Man sollte der Malerei nicht zuviel abverlangen, insbesondere nicht im Zusammenhang mit einem derart ungeheuer komplexen Phänomen wie einer Seuche. Die Qualität von Ross Bleckners Werk besteht nicht zuletzt darin, dass es unsere Aufmerksamkeit auf die materiellen, kollektiven Symbole des Verlustes lenkt, die unsere Kultur anbietet, und von da auf die Ungeheuerlichkeit dessen, wofür sie stehen, ohne jemals das eine mit dem anderen zu verwechseln.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini,* London, Phaidon Press, 1992, Abb. 59, 90. Bedauerlicherweise legt Panofsky in seiner Darstellung der Geschichte der Grabmalsplastik einen auffallend strengen ästhetischen Wertmassstab an, der ihn zu folgendem absurden Schluss verleitet: «Wer den Versuch unternimmt, die Geschichte der Grabmalskunst des 18., 19. und 20. Jahrhunderts zu schreiben, muss sein Material ausserhalb der Kirchen und ausserhalb der Friedhöfe suchen.» (S. 96)
2) Z.B. Margaret Whinney, *Sculpture in Britain 1530–1830,* London 1988, S. 328 und Abb. 238.
3) John Boradman, *Greek Art,* London 1964, S. 229.
4) Sir Thomas Browne, «Urn Burial», in: *The Religio Medici and Other Writings,* London 1962, S. 135.
5) Christiane Sourvinou-Inwood, «To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After», in: J. Whaley (Hrsg.), *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death,* London 1981, S. 16.
6) Siehe Migel Llewellyn, *The Art of Death,* London 1991.
7) David Cannadine, «War and Death: Grief and Mourning in Modern Britain», in: J. Whaley (Hrsg.), *Mirrors of Mortality* (wie Anm. 5), S. 187–243.
8) Ebenda, S. 240.
9) Douglas Crimp, «Mourning and Militancy», in: *October,* 51 (Winter 1989), S. 8f.
10) Richard Goldstein, «A Plague on All Our Houses», in: *The Village Voice,* New York, 16. September 1986.
11) *HIV/AIDS Surveillance Report, Second Quarter Edition,* Bd. 5/2, Juli 1993, U.S. Department of Health and Human Services, Atlanta (Ga.).
12) Simon Watney, «Read My Lips: AIDS, Art & Activism», in: *Read My Lips: New York AIDS Polemics,* Tramway Gallery, Glasgow 1992.
13) Ross Bleckner, «Interview», in: *Art & Text* (Melbourne), 38 (Januar 1991), S. 77f.
14) Peter Brown, *Welten im Aufbruch: Die Zeit der Spätantike,* Lübbe, Bergisch-Gladbach 1980.
15) Ross Bleckner, «Excessive Air» (1989), in: *Ross Bleckner,* Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich 1990.
16) Keith Alcorn, «Communities of the Night», in: *Capital Gay,* London, 18. September 1992, S. 14.

ROSS BLECKNER, UNTITLED, 1992,
watercolor on paper, 5¼ x 4¼" / OHNE TITEL, 1992,
Wasserfarbe auf Papier, 13,5 x 7,8 cm.