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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib

Artikel: Felix Gonzalez-Torres : in purgatory : the work of Felix Gonzalez-Torres = im Fegefeuer : das Werk des Felix Gonzalez-Torres

Autor: Watney, Simon / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679848

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

SIMON WATNEY

In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres

A testimony is something other than demographics. Neither does testimony attempt to substitute words for persons; that would be mere fetishism. Testimony is witness in front of an indifferent world about the worth and merit of persons.

Timothy F. Murphy[1)]

Death is insidiously present behind the most diverse masks, often silent, sometimes noisy, but always active along the paths of existence.

J.-B. Pontalis[2)]

Introduction: Death, Age, Memory

A recent cartoon in *The New Yorker* by the admirable Roz Chast epitomises a certain distinct sensibility of the '90s.[3)] We are shown a balding man from behind, seated at a table, looking at the obituary page of a newspaper which we also read (as it were) over his shoulder, just as one sneakily regards someone else's newspaper on a subway train or in a crowded café. The dead are provided with summary features, but no names are given. Instead we read only: "Two Years Younger Than You"; "Exactly Your Age"; "Three Years Your Junior"; "Twelve Years Older Than You"; "Five Years Your Senior"; and "Your Age On The Dot."

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 director of the Red Hot AIDS Charitable Trust.

European readers of American newspapers are frequently struck by two aspects of their obituaries. First, by the great age to which so many Americans evidently live. Second, by the sheer numbers of AIDS deaths, especially among young men in their thirties and forties. Chast's drawing does not require identifiable faces, since its subject matter is not so much the dead as individuals, but rather death as it is perceived by the living. Indeed, this is precisely how many hundreds of thousands of American gay men start their every day, reminded of their survivor status—so far. The endless routine of sickness, dying and death also ages the survivors prematurely, as entire networks of friends vanish, and with them "the wealth of accumulated memory, taste, and hard-won practical wisdom they shared."[4)] This is the immediate context that gives specific significance to Felix Gonzalez-Torres's characteristically laconic observation that "There is a lot of memory involved in my work."[5)]

Memory also has its history, both in the lives of individuals, remembering, and in whole collectivities of memory. Such collective memories will often be in sharp conflict with one another. Indeed, social collectivities are largely constituted by such bodies of accumulating memory. This is how history is lived in social relations. However, memory is never simply transparent. As I have argued elsewhere:

"Psychoanalysis refuses any notion of direct, unmediated vision, since it understands seeing as a constant site of unconscious activity (...) We cannot theorise the workings or nature of remembering without at the same time considering the systematic mechanisms of forgetting. Once we begin to think of both seeing and memory as primarily defensive and self-protective operations, saturated with fantasy, then the status of (...) imagery is affected rather radically."[6)]

Collective memory is also limited by concrete institutions, and the criteria they employ which privilege certain "angles" of memory, some elements to the exclusion of others, and so on. Moreover, memory is clearly culturally organised in the preferred likeness of those who possess the power to define the past. For the individual, memory thus always involves a degree of intersection between the seemingly irreducible immediacy of recollected experience, and the tug of institutionally sanctioned "official" memories. Thus each individual death takes place to a greater or lesser extent in the context of a wider culture of dying, in which memory and memorialising play an important function.

Exemplary Bodies

British art historian Nigel Llewellyn has described how prior to the Reformation: "The traditional belief about Purgatory had created a popular image of the afterlife as a place where the souls of the dead might be imagined residing after the decease of their natural bodies, but before the Last Judgment. Purgatory also allowed the living a sense of contact with the dead through prayer (...) One of the Reformers' main grievances was against the whole corrupt practice of indulgences (...) Inscriptions on countless monuments which beseeched passers-by to pray for the dead—'orate pro nobis...'—encouraged this sense of contact, but such wordings were expressly forbidden by reformist statute. The ending of Purgatory thus caused grievous psychological damage: from that point forward the living were, in effect, distanced from the dead (...) to balance the traumatic effect of the loss of Purgatory the Protestant churches gradually developed the theory of memoria, which stressed the didactic potential of the lives and deaths of the virtuous."[7)]

As Llewellyn notes: "Protestant monuments were designed to be read as examples of virtue. In skillful enough hands and given sufficient ambition on the part of the patron, the monumental body could invent for posterity a completely new persona."[8)]

In spite of regional and other variations, the Lutheran theory of memoria underpins the entire subsequent Anglo-American culture of death and memorial art.

There is no social constituency in contemporary Anglo-American society which is more likely to be considered to be without virtue than gay men, a situation which has been greatly aggravated by the advent of AIDS. In this context we may identify a deep, ongoing cultural crisis which co-exists with the AIDS epidemic and its many conflicting narrations. Ever since the medical classification of AIDS in 1981, the bodies of people with AIDS have been used as signifiers in an immensely complex contest concerning the supposed "meaning" of the epidemic. We may thus detect a significant slippage at work between the field of "scientific" medical photography, which identifies symptoms, and a wider form of what might be described as moralised seeing, according to which AIDS is a signifier of powerful non-medical meanings. AIDS thus becomes also a crisis of memory. For when the deaths of our loved ones are casually dismissed as "self-inflicted," it is the most fundamental level of our most intense experience of life and of love that is effectively denied.

Such issues of systematic remembering and forgetting, of memorialising and calumniating gay men who have died from AIDS, are absolutely central to the work of Felix Gonzalez-Torres, now in his mid-thirties, and living at the epicenter of the AIDS crisis. His work is initially distinguished by his refusal to engage in a dualistic cultural politics which strives to

counter the widespread demonising of people with AIDS with an equally over-simplified (if understandable) tendency to heroise them. Rather, he has stepped away from contestation which is directly grounded on the bodies of people with AIDS and their representations. Instead, he has consistently drawn attention to the discursive formations which frame policy and practice in relation to the everyday lives of gay men in the AIDS epidemic. He sets out and reenacts discursive contradictions and conflicts, and all his work to a greater or lesser extent involves situations of tension between rival and conflicting potential meanings. In this respect his work does not offer the closure of meaning that has been widely understood as one marker of "political art" in the twentieth century. While his work is focused with extraordinary conceptual precision, he is never simply didactic.

Rejecting the whole idea of any single "truth" that might encompass the social and psychic reality of all gay men within single representations, artists such as Gonzalez-Torres, Robert Gober, Jack Pierson, Tom Kalin, John-Paul Philippe, Michael Jenkins, and others have tended to draw attention to the workings of the various social and psychic mechanisms of displacement, disavowal, and projection which are actively at work in homophobic discourses, and thus also in the larger cultural process which constitutes and maintains individual and collective subjectivities. Such work is thus intended to intervene at a level prior to the self-consciously "political." In effect, Gonzalez-Torres returns us to a sense of demarcation between "politics" and a politics of representation and, in doing so, exposes the workings of homophobic discourse—in symptomatic repetitions, omissions, slippages, metaphors, substitutions, emphases, and so on—rather than opposing a supposedly universally gay "truth" to what may misleadingly be regarded as homophobic "lies."

This is evidently difficult to understand for critics coming from an old Leftist political culture, which is determined to cling to the notion of economic determinism, and which denounces "consumerism" as stupid and greedy with all the vigour it had previously reserved for those it accused of "false-consciousness"—the ignorant masses who so routinely fail to line up to justify the messianic pretensions of the Revolutionary Party leadership. In a recent article, British artist and critic Terry Atkinson describes "those who consume" as "transfixed by their addiction to keep doing it."[9] It is almost as if "producers" and "consumers" are imagined as distinct tribes, the former "good" class subjects, the latter wanton hedonists. From such a perspective, all objects (including art objects) are considered primarily as commodities, functioning in a distinct economy and epoch to be known as "Late-Capital." Again, from this perspective both "the audience" and "the market" are regarded as invariant and monolithic. What is "good" about "good" art from this perspective would be precisely its capacity to somehow transform the viewer into a good, productive, socialist subject, rejecting the culture and values of Late-Capital. It would be closely akin to a religious conversion.

For Atkinson, Gonzalez-Torres's candy pieces can only make sense as: "an area where gluttony, a kind of subspecies of Late-Capital, might be the order of the day. Shades of Hieronymous Bosch."[10] Yet it is hard to imagine how Gonzalez-Torres (or any other artist) is supposed to be "effective," since according to Atkinson and his ilk: "The problem with all our critiques of Late-Capital is that in allowing the critique, Late-Capital can feel good about itself."[11] Late-Capital is thus depicted as an entity that can think for itself, and also feel "better" (and presumably "worse"?) about itself. Such a monolithic, totalising politics can hardly be expected to recognise the bizarre comic absurdity of its own reflections on "where Late-Capitalism sees itself." If Atkinson truly believes that the entire developed world is currently "suffused with self-congratulation" one can only speculate on which nearby planet he might be living.

Such doubts equally involve his inability to begin to comprehend the historical and cultural circumstances that shape Gonzalez-Torres's project. Thus his spectacularly odd reading of Gonzalez-Torres's 1989 *Sheridan Square* installation, just round the corner from the site of the 1969 Stonewall riots which marked the emergence of the modern gay political movement. Placed on a billboard at the entrance to New York's most celebrated gay strip, Christopher

Street, the piece substituted for the more familiar image of the Marlborough Man, which had famously occupied the same public space for many years. The piece reads as a low double horizon against an austere black ground: *"People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme / Court 1986 Harvey Milk 1977 March On Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969."* Atkinson contrasts what he insultingly describes as the "pathos" of this piece, which allegedly "comes from remembering the gains acquired through a tradition of political culture," to another billboard project which simply shows a recently vacated double-bed with two pillows and a duvet. For Atkinson this is also an image of "pathos"—"personally rich and formally bleak."[12)]

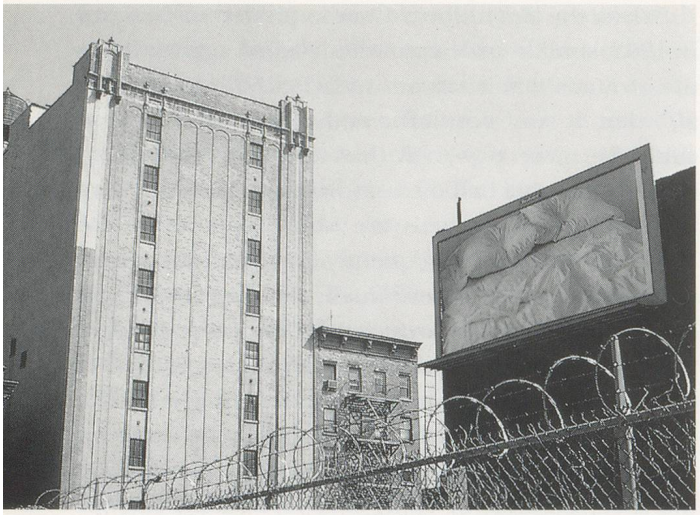
It is important to correct such fanciful interpretations, since the Stonewall riots were most decidedly not produced by any known "traditions of political culture," at least not in the tradition of ultra-Leftist party politics espoused by Atkinson et al. (On the contrary, Stonewall was a community-based response to immediate police brutality at a community level, and it was led not by Marxists, but by black and Latino drag queens.) Nor is the bed piece an image which can adequately be described (and thus dismissed) as merely "personal" or "private." On the contrary, as Gonzalez-Torres has pointed out:

"Someone's agenda has been enacted to define 'public' and 'private.' We're really talking about private property because there is no private space anymore. Our intimate desires, fantasies, dreams are ruled and intercepted by the public sphere."[13)]

Thus the Sheridan Square piece rejects a conventional "political" roll-call of heroic achievements, and presents history in a far more complex way, out of chronological order, melding different types of events from the murder of gay San Francisco politician Harvey Milk to the formation of community-based organisations in response to HIV/AIDS. History is thus specifically not presented as a seamless progressive narrative, expressing some supposedly unified historical force or will. Rather, events and institutions coexist, as in memory, in no particular order or sequence beyond that of our own active interpretive making. The "private" defiantly invades "public" space.

When the *Bed* billboard was exhibited in Glasgow in 1992, similar criticisms were levelled against it, on the grounds that it was not sufficiently "informational," that it was not sufficiently didactic. Yet what could be more powerful than the sight of a clean beautiful double bed on hoardings in a grimy, wintry industrial city? For beds are where most of us are born, where we most frequently have sex, and where, if we are lucky, we will eventually die. The image of a double bed, whose pillows clearly bear the imprint of the two people who had recently occupied it, carried over the widespread publicity surrounding the exhibition and its subject matter into the public spaces of a typical city. Gonzalez-Torres draws our attention to the sheer comfort of being in bed, and the intense pleasures we associate with bedrooms. Yet, as the *Sheridan Square* poster reminds one, the privacy of the bedroom is also intimately connected to the gender of those who sleep there. Hence the significance of the reference to the notorious (or forgotten) 1986 Supreme Court decision that American gay men have no constitutional right to privacy from direct police interference in their own homes. Moreover, the reference to Harvey Milk will also remind older gay men, and others, that Milk's assassin, Dan White, received only a three-year jail sentence on the grounds that his judgment had been impaired by an excessive intake of Twinkies, a brand of sweetmeat popular with American children. (At the time, "twinkies" was also a derogatory term for gay men in the United States.)

In Britain we refer to candy as "sweets," and children are sensibly exhorted never to take sweets from strangers. This is just one of the many levels of meaning which operate in relation to Gonzalez-Torres's celebrated candy spills, such as his "Untitled" (Welcome Back Heroes) of 1991, a 400-pound stack of red, white and blue wrapped Bazooka gum, "memorialising" the Gulf War. Other candy pieces include portraits of his boyfriend and himself, and others, in which the candy has the same weight as his subjects. Who can resist candy? Thus the metaphoric associations of his materials permit Gonzalez-Torres to construct works which share what amounts to a formal invitation to the audience to participate by slowly ingesting them, sweet by sweet. Nor should we forget



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1991, Location No. 11: 31–33 Second Avenue, East 2nd Street, Manhattan, billboard, dimensions vary.

in this context the gradual wasting, and loss of appetite, which is so often and so painfully experienced by people with AIDS.

Such latent implications were most powerfully mobilised in his 1991 "Untitled" (Placebo), which consisted of 1000–1200 pounds of silver-foil wrapped candies, laid out like a huge carpet across the floor of the Andrea Rosen Gallery in New York. Like several other pieces, including "Untitled" (Bloodworks), Placebo immediately involves us in the cultural field of the medical clinical trials of potential treatment drugs. A placebo is an inert substance, indistinguishable from a pharmaceutical compound in comparison to which the effects of a drug may be measured, after a sample of individuals have agreed to enter a clinical trial in which they do not know whether they are receiving the potentially therapeutic drug, or the placebo. And yet a placebo is never just an inert substance, for it inevitably carries with it a profound supplement of hope. Moreover, as a participant in a clinical trial, one does not know whether or not one is taking a placebo every four or eight hours, sometimes for years on end. Furthermore, the pharmaceutical compound may eventually turn out to be an effective treatment which, by receiving a placebo, one has in effect lost the opportunity to take. On the other hand, the compound may have unintended side-effects, and even do one harm. There is also the more straightforward question of the sheer quantity of such pills one ingests in the course of a clinical trial, or any long-term therapy. There is thus a complex, shifting relationship among Gonzalez-Torres's various candy pieces, which has not been apparent to critics who regard his use of sweets as if they were traditional, fixed iconographic symbols.[14] These are works of art which enact and embody the instability of life, and its extreme unpredictability and transience. There is no false optimism here, no self-deception. Rather, Gonzalez-Torres finds and mobilises materials which may function as analogues for experience and emotions which are not "explained" in any extended biographical supplementary exegesis. They are works about love, desire, loss, death, and mourning, and much of their extraordinary power derives from the artist's refusal to retreat into didacticism. They are works which try to take us seriously as spectators, and which encourage us to make as many associative connections as we like in relation to the materials assembled before us, as well as in relation to previous works.[15]

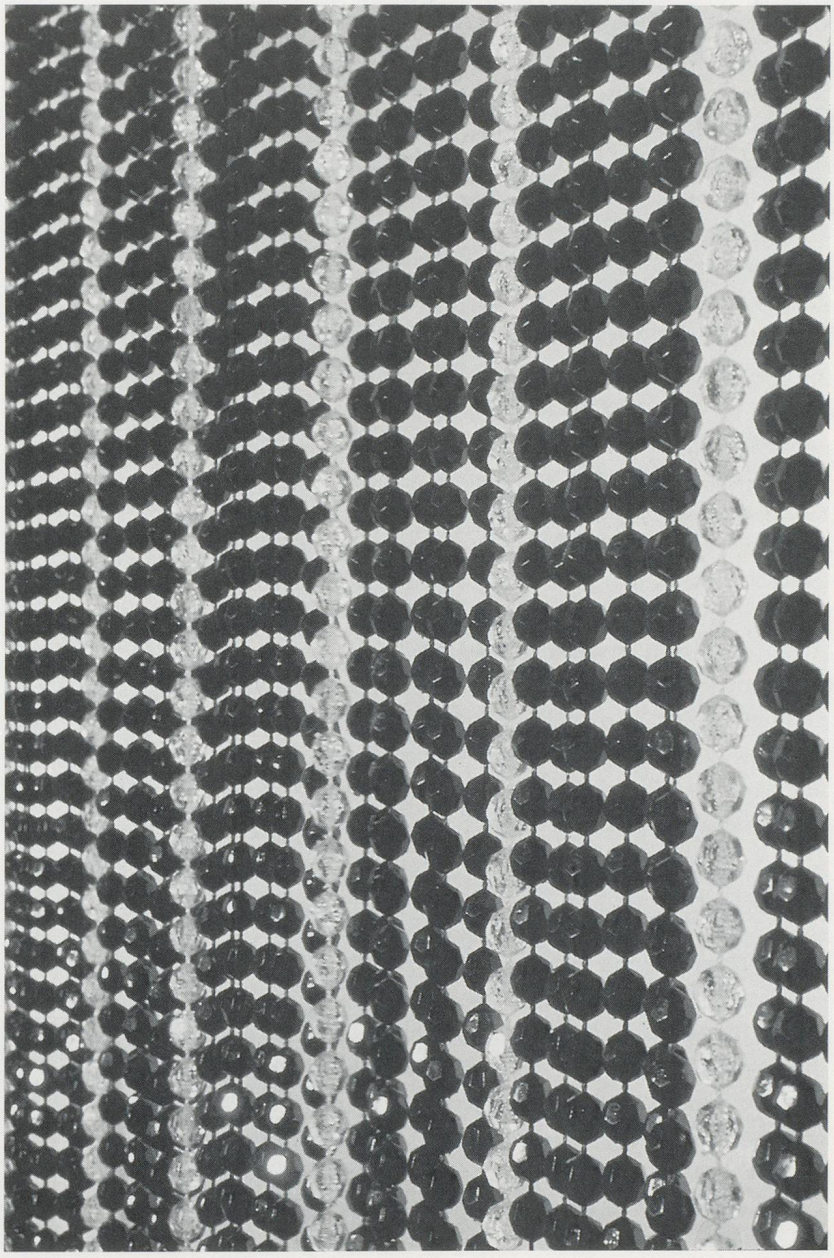
Thus "Untitled" (Placebo) also needs to be considered in the context of its exhibition in 1991, when it was installed for five days at the end of a one-month constantly changing show entitled "Every Week There Is Something Different," which had begun with a display of conventionally framed and displayed photographs of the carved inscriptions that form the backdrop to the Teddy Roosevelt monument outside New York's Museum of Natural History. These elicit Roosevelt's various attributes of public virtue in his roles as "Statesman," "Scholar," "Humanitarian," "Historian," "Patriot," "Ranchman," "Naturalist," "Soldier," and so on. In the second stage of the exhibition a powder-blue wooden platform was installed, unlit, in the middle of the room, whilst in the third week the gallery walls had been repainted white, and a line of light bulbs around the top edge of the platform was switched on. Every day a professional male Go-Go dancer arrived and danced for a short period of time to the almost inaudible accompaniment of his Walkman. Three of the origi-

nal photos were retained on the walls—"Soldier," "Humanitarian," and "Explorer."

For the Go-Go boy in his shiny silver briefs is indeed all of these things, and more, as the piece implies. Like so many others, he is soldier, on active service, manning his post, in a war-zone of homophobia, censorship, anxiety, hatred, fear and loss. He is a humanitarian in his ordinary, unremarked, everyday relation to the epidemic as it affects himself, his friends, and complete strangers, and in his insistence that he is perfectly entitled to his own sexuality, just as anyone else is entitled to theirs: an explorer who has dared to leave home, to set out against all the dreadful pressures of homophobic education and popular culture. He has come out as a gay man, explored his sexuality, and has now stepped courageously into the spotlight of exhibitionism, knowing himself confidently as an object of desire for other men, daring to be shockingly sexy in a world that must go on. And his HIV status? We don't know. Nor is this the issue. Which is precisely the point. Gonzalez-Torres is not providing us with ordinary, political analysis dressed up, as it were, in artworld terms. This appears to be his major crime, to those who expect and require "good" political art to remain within the broad Lutheran tradition of memorialising the "exemplary body" of the heroic man—the "good" class hero, the good "AIDS victim," and so on. In this "poetics of AIDS," there is no question of a humanist/expressionist aesthetic rooted in notions of "sincerity." For many of us, the dead are so intimately codeterminous with the living that the direct meaning of both terms is radically upset.

In any case, as Stravinsky pointed out long ago, sincerity is the sine qua non that guarantees nothing. Rather, we may consider the great variety of strategies and modes of signification being mobilised in

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Blood), 1992, plastic beads and metal rod, size varies with installation / «OHNE TITEL» (Blut), Plastikkugel und Draht, Grösse von der Installation abhängig. (PHOTO: PETER MUSCATO)



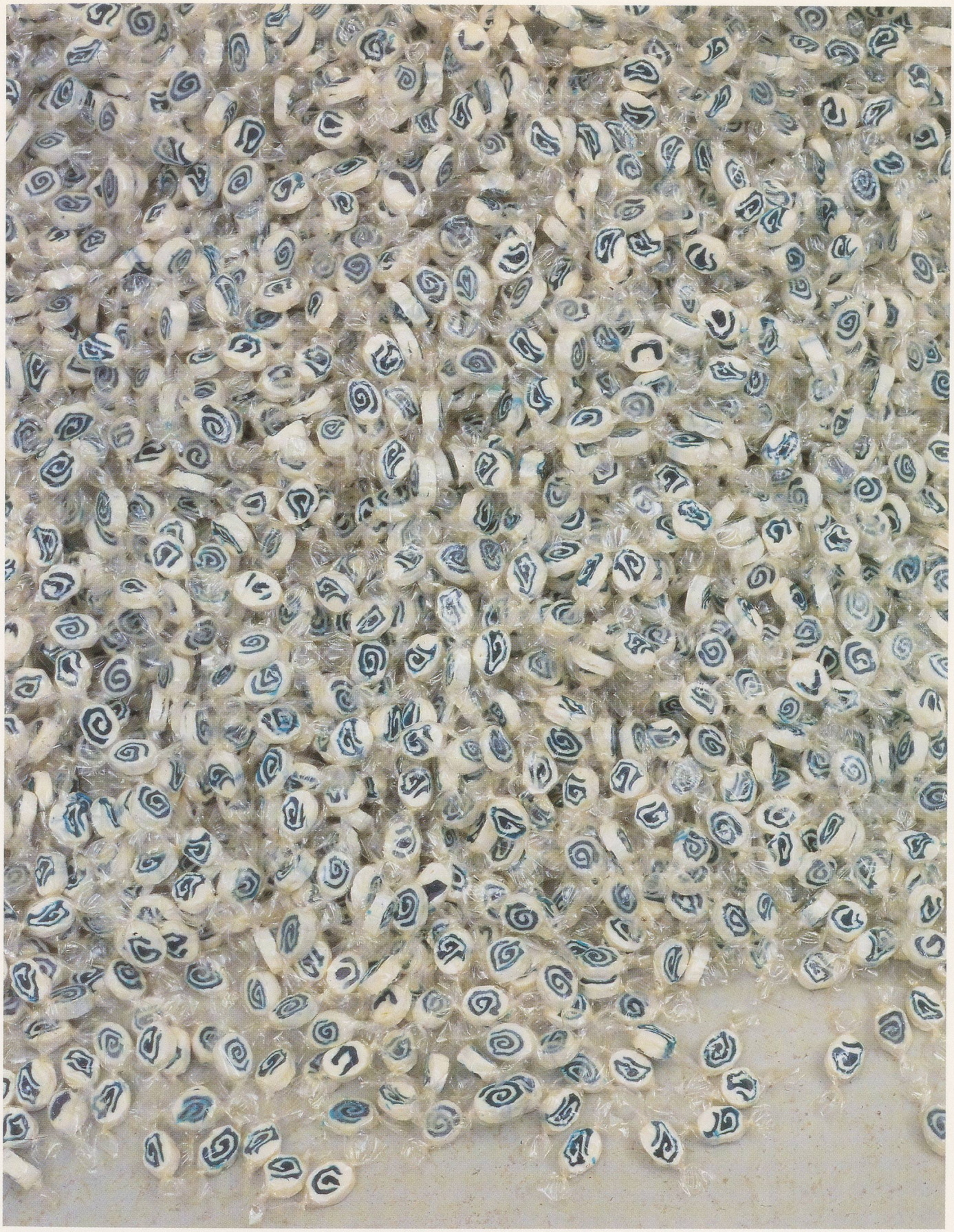
relation to HIV/AIDS, from Gonzalez-Torres's foregrounding of the US health insurance industry in his "Untitled" (Blue Cross) stacks from 1990, to the drama of police lines fighting to prevent young men from leaving the remains of their loved ones outside the President's bedroom window. Unsurprisingly perhaps, critical commentary concerning Gonzalez-Torres has overwhelmingly concentrated on his supposed "appropriation" of Minimalism, and his rewiring of its cultural connotations. Yet how terribly desiccated and precious much seventies Minimalism looks by comparison with his work. What we should notice is the way in which he relays meanings between different works, by means of the formal development of individual elements. Thus the row of light bulbs from "Untitled" (Go-Go Dance Platform) from 1991 have now taken on a formal life of their own in numerous subsequent light pieces involving strings of light bulbs, just as the gently chiming curtain of glass beads that gave access to the platform has been reworked with red and transparent beads in a visually and conceptually stunning analogue of red and white blood cells, blood vessels, and medical technology. Thus the light pieces also carry with them, as it were, memories (and forgettings) of their original context and its associations. And all his light pieces, with their poetic connotations of garden parties at night, discos, the Fourth of July, as well as boxing arenas and operating theatres, also carry with them an ever more ghostly shadow of the beautiful Go-Go boy on Prince Street in 1991, proudly and expertly dancing to his favorite Pet Shop Boys remix, and by contingency on the associative field of Placebo, which is also a packed dance-floor...

Conclusion: A Note on Friendship

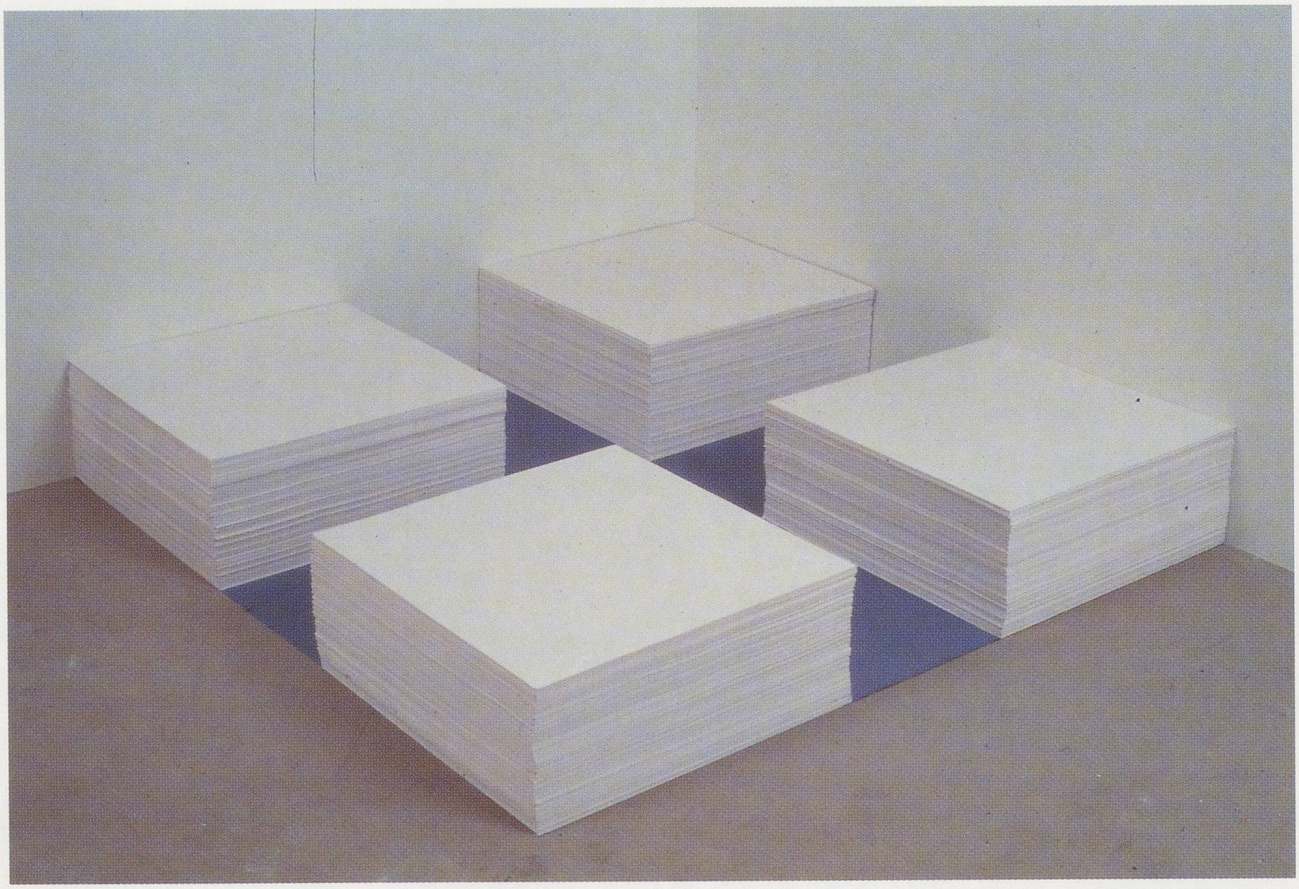
It would be difficult in the extreme to exaggerate the significance of the impact of HIV in the lives and identities of gay men around the world—the extraordinary uncertainty and complexity and determination to which it leads us as individuals facing a frankly appalling reality. In this respect certainly we are not like other people. In these circumstances we often feel that we owe one another "a terrible loyalty," to borrow from Tennyson. Without marriage and its attendant rituals and institutions, gay men's most intimate and important relationships are frequently misunderstood and undervalued by heterosexuals, who simply cannot understand what one is actually saying when one tells them that a "friend" is sick or a "friend" has died. When old friends of mine die now I eventually come to picture them quite easily seated on clouds in some heaven designed by Pierre et Gilles, talking, laughing, having sex. This is not denial. We know they're dead. We also know we have to continue to fight on behalf of the living. This is what Felix Gonzalez-Torres's extraordinary work is "about." We have rediscovered Purgatory.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Lover Boys), 1991, 355 lbs. wrapped candies; dimensions vary / 161 kg eingewickelte Bonbons, variable Grösse.

1) Timothy F. Murphy, "Testimony," in eds. T. F. Murphy and S. Poirer, *Writing AIDS: Gay Literature, Language and Analysis* (New York: Columbia University Press, 1993), p. 317.
2) J.-B. Pontalis, "On Death-work," *Frontiers in Psychoanalysis: Between the Dream and Psychic Pain* (London: The Hogarth Press, 1981), p. 184.
3) *The New Yorker,* October 25, 1993, p. 124.
4) Simon Watney, "Preface: My Project," *Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/AIDS* (London: Rivers Oram Press, 1994).
5) Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World," *Flash Art* Vol. XXIV, no. 161, Nov./Dec. 1991, p. 86.
6) Simon Watney, "The Image of the Body," *Figures* catalogue (Cambridge, England: The Cambridge Darkroom, 1987).
7) Nigel Llewellyn, *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500–1800* (London: Reaktion Books, 1991), pp. 26–28.
8) Ibid., p. 102.
9) Terry Atkinson, "Rites of Passage," *A & D,* 1/2, Jan./Feb., 1994.
10) Ibid.
11) Ibid.
12) Ibid.
13) Nickas, op. cit.
14) For example, for Anthony Iannacci the candies "call to mind the ritual of communion, the consumption (of) the body and blood of Christ," and death itself is seen "as part of a sublime cycle, mirroring the Christian belief in the circularity of Christ's existence and resurrection." (*Artforum,* December 1991, p. 112)
15) In this context we might also consider the ways in which the titles of other pieces by Gonzalez-Torres (such as "Untitled" [Blue Placebo]), and the work itself, introduces the metonymous shade of Andy Warhol, and connotations of blue Marilyns, Lizs, Electric Chairs, and so on. This is only to observe that here, as elsewhere, Warhol emerges as the most genuinely enabling of all the great post-War American artists, in relation to Gran Fury as much as to Gonzalez-Torres or Gober.



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Blue Cross), 1990,
offset print on paper, endless copies, cloth, 9 x 59 x 59" aprx./
«OHNE TITEL» (Blaues Kreuz), Offsetdruck auf Papier, unbegrenzte Auflage, Tuch, ca. 22,8 x 150 x 150 cm.
(PHOTO: PETER MUSCATO)



FELIX GONZALEZ-TORRES, «UNTITLED», 1992,
individually wrapped candies, ideal dimensions: 2 x 48 x 48" /
«OHNE TITEL», verschieden verpackte Bonbons, ideale Grössen: 5 x 122 x 122 cm.
(PHOTO: PETER MUSCATO)

SIMON WATNEY

Im Fegefeuer: Das Werk des Felix Gonzalez-Torres

Ein Zeugnis ist etwas anderes als demographische Studien. Ein Zeugnis versucht auch nicht, Menschen durch Worte zu ersetzen; das wäre blosser Fetischismus. Ein Zeugnis ist eine Zeugenaussage im Angesicht einer gleichgültigen Welt über den Wert und den Verdienst von Menschen.

Timothy F. Murphy[1)]

Der Tod ist heimtückisch allgegenwärtig, hinter den unterschiedlichsten Masken, mal still, mal lautstark, aber stets tätig auf den Wegen der Existenz.

J.-B. Pontalis[2)]

Einführung: Tod, Alter, Erinnerung

Ein kürzlich im *New Yorker* erschienener Cartoon des wunderbaren Zeichners Roz Chast bringt eine ganz bestimmte Empfindlichkeit der 90er Jahre auf den Punkt.[3)] Wir sehen einen Mann mit beginnender Glatze von hinten, an einem Tisch sitzend und die Todesanzeigen einer Zeitung lesend, die auch wir lesen, über seine Schulter sozusagen, so wie man etwa in der U-Bahn oder in einem überfüllten Café einen flüchtigen Blick auf die Zeitung des Nebenmannes wirft. Den Toten sind jeweils summarische Informationen beigesellt, aber es werden keine Namen angegeben. Statt dessen lesen wir bloss: «Zwei Jahre jünger als Sie», «In Ihrem Alter», «Drei Jahre nach Ihnen geboren», «Zwölf Jahre älter als Sie», «Fünf Jahre vor Ihnen geboren» und «Haargenau in Ihrem Alter».

Europäische Leser amerikanischer Zeitungen sind oft erstaunt über zwei Dinge bei den Todesanzeigen. Zunächst darüber, wie steinalt so viele Amerikaner offensichtlich werden. Zweitens über die schiere Menge von Aids-Toten, vor allem unter jüngeren Männern um die Dreissig oder Vierzig. Chasts Zeichnung braucht keine identifizierbaren Gesichter, denn ihr Thema sind nicht so sehr die Toten als Individuen, sondern vielmehr der Tod, wie er von den Lebenden wahrgenommen wird. Auf diese Weise beginnen tatsächlich viele hunderttausend amerikanischer schwuler Männer ihren Tag, indem sie sich an ihren Status als Überlebende erinnern – bis jetzt jedenfalls. Die endlose Routine von Krankheit, Sterben und Tod lässt auch die Überlebenden frühzeitig altern, während ganze Netz-

---

SIMON WATNEY lebt als Kritiker und Schriftsteller in London. Sein neuestes Buch heisst Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/Aids *Praxis der Freiheit: Ausgewählte Texte zu HIV/Aids*, London, Rivers Oram Press, 1994. Er leitet ausserdem den «Red Hot»-Aids-Wohltätigkeitsfonds.

ROZ CHAST, CARTOON IN: THE NEW YORKER, OCTOBER 25, 1993, P. 124.

werke von Freunden verschwinden, und mit ihnen «der Reichtum zusammengetragener Erinnerungen, Vorlieben und hart erarbeiteter Lebensklugheit, die sie gemeinsam hatten».[4] Das ist der direkte Kontext, innerhalb dessen Felix Gonzalez-Torres' typisch lakonische Bemerkung ihre besondere Bedeutung erhält: «Es gibt eine Menge Erinnerung in meinen Arbeiten.»[5]

Auch die Erinnerung hat ihre Geschichte, sowohl in den Leben der einzelnen, die sich erinnern, als auch in kollektiven Erinnerungen. Kollektive Erinnerungen können oftmals in scharfem Konflikt zueinander stehen. Soziale Kollektive bilden sich ja weitgehend durch solche Ansammlungen von Erinnerungen. So wird Geschichte in sozialen Beziehungen gelebt. Die Erinnerung ist aber niemals einfach transparent. Wie ich an anderer Stelle geschrieben habe: «Die Psychoanalyse verweigert jede Form einer direkten, unvermittelten Sichtweise, denn sie begreift das Sehen als einen ständigen Ort unbewusster Aktivität. (...) Wir können die Vorgehensweise oder das Wesen des Erinnerns nicht theoretisieren, ohne zugleich die systematischen Mechanismen des Vergessens zu betrachten. Wenn wir sowohl das Sehen als auch das Erinnern vorrangig als Operationen der Verteidigung, des Selbstschutzes verstehen, angereichert durch die Phantasie, betrifft das auch den Status der (...) Bildlichkeit ziemlich tiefgreifend.»[6]

Die kollektive Erinnerung wird auch durch konkrete Einrichtungen eingeschränkt, durch die von ihnen angewandten Kriterien, die bestimmte Erinnerungs-«Winkel» begünstigen, einige Elemente eher als andere, auszuschliessende, und so weiter. Überdies ist die Erinnerung eindeutig kulturell organisiert in der bevorzugten Ähnlichkeit derjenigen, welche die Macht besitzen, die Vergangenheit zu definieren. Für den einzelnen bringt die Erinnerung somit immer einen bestimmten Grad an Verschneidung von der anscheinend unverwandelbaren Unmittelbarkeit erinnerter Erfahrung und dem Druck der institutionell sanktionierten, «offiziellen» Erinnerungen mit sich. Jeder individuelle Tod findet also, mehr oder weniger, im Kontext einer übergeordneten Kultur des Sterbens statt, in der die Erinnerung und das Erinnern eine wichtige Funktion erfüllen.

Exemplarische Körper

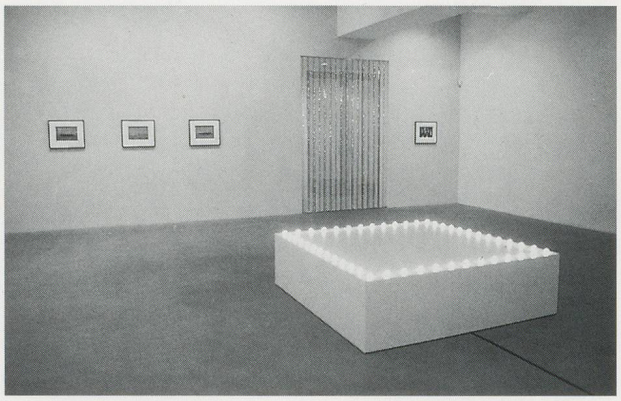
Der britische Kunsthistoriker Nigel Llewellyn hat beschrieben, wie die Situation vor der Reformation war:

«Der traditionelle Glauben an das Fegefeuer hat eine verbreitete Vorstellung vom Leben nach dem Tode geschaffen, das an einem Ort stattfindet, wo die Seelen der Toten nach dem Verfall ihrer materiellen Körper etwa residieren und auf das Jüngste Gericht warten. Das Fegefeuer gab den Lebenden auch ein Gefühl der Berührung mit den Toten durch das Gebet ... Eines der Hauptanliegen der Reformatoren richtete sich gegen die gesamte korrupte Praxis des Ablasshandels ... Inschriften auf zahllosen Denkmälern, die Passanten aufforderten, für die Toten zu beten – ‹orate pro nobis› – ermutigten diesen Sinn für Nähe, doch die Statuten der Reformatoren verboten expressis verbis solche For-

mulierungen. Das Ende des Fegefeuers richtete dadurch schwere psychologische Schäden an: Von diesem Augenblick an wurde eine Distanz zwischen den Lebenden und den Toten geschaffen ... Um den traumatischen Effekt dieses Verlustes des Fegefeuers auszugleichen, entwickelten die protestantischen Kirchen Schritt für Schritt die Theorie der Memoria, die das didaktische Potential von Leben und Tod der Tugendhaften besonders betonte.»[7)]

Wie Llewellyn weiter schreibt: «Protestantische Denkmäler wurden so entworfen, dass sie als Vorbilder der Tugend interpretiert werden mussten. Bei ausreichendem handwerklichem Geschick und genügendem Ehrgeiz von seiten des Auftraggebers konnte die Figur des Denkmals eine vollkommen neue Persönlichkeit für die Nachwelt schaffen.»[8)] Trotz regionaler und anderer Variationen unterliegt die lutheranische Theorie der Memoria aller nachfolgenden angloamerikanischen Kultur des Todes und der Kunst der Gedenkstätte. Es gibt wohl keine soziale Befindlichkeit in der zeitgenössischen angloamerikanischen Gesellschaft, die für moralisch verwerflicher gehalten wird als das Schwulsein, eine Situation, die durch Aids erheblich verschlimmert worden ist. In diesem Zusammenhang ist eine tiefe, anhaltende kulturelle Krise zu verzeichnen, zeitgleich mit der Aids-Epidemie und ihren vielen unterschiedlichen Darstellungsweisen. Seit Aids 1981 medizinisch klassifiziert wurde, sind die Körper von Menschen mit Aids als Bedeutungsträger benutzt worden in dem masslos komplexen Streit rund um die vermeintliche «Bedeutung» der Epidemie. So können wir feststellen, in welch bemerkenswertem Ausmass der «wissenschaftliche» Blick der medizinischen Photographie, die Symptome zu identifizieren hat, abrutscht in die weiter gefasste Form eines moralisierenden Sehens, das Aids zu einem Bedeutungsträger gewichtiger nichtmedizinischer Aussagen macht. Auf diese Weise wird Aids auch zu einer Krise der Erinnerung. Wenn nämlich der Tod uns nahestehender Menschen lässig als «selbstverschuldet» abgetan wird, ist das nichts anderes als eine Herabsetzung unserer fundamentalsten Erfahrung mit dem Leben und der Liebe.

Diese Themen – das systematische Erinnern und Vergessen, das Gedenken und Verleumden schwuler Männer, die an Aids gestorben sind – stehen im Mittelpunkt des Werks von Felix Gonzalez-Torres, der Mitte Dreissig ist und im Epizentrum der Aids-Krise lebt. Er weigert sich, in den kulturpolitischen Dualismus einzusteigen, der gegen die verbreitete Dämonisierung von Menschen mit Aids ihre gleichermassen simplifizierende (wenn auch verständliche) Heroisierung zu setzen versucht; das hebt seine künstlerischen Arbeiten von anderen ab. Gonzalez-Torres verzichtet auf eine Auseinandersetzung, die sich direkt auf die Körper der Menschen mit Aids und ihre Darstellung stützt. Statt dessen lenkt er konsequent die Aufmerksamkeit auf die Diskursformen, die Haltung und Verhalten in bezug auf das Alltagsleben schwuler Männer bestimmen, die von der Aids-Epidemie betroffen sind. Es geht ihm darum, die Widersprüche und Konflikte innerhalb dieser



FELIX GONZALEZ-TORRES, Installation view: "EVERY WEEK THERE IS SOMETHING DIFFERENT", May 2–June 1, 1991 / Installation: «JEDE WOCHE GIBT ES ETWAS ANDERES», 2. Mai–1. Juni 1991. (PHOTO: PETER MUSCATO)

Diskursformen nachzuvollziehen, und alle seine Arbeiten haben in einem mehr oder weniger grossen Masse mit Spannungssituationen zwischen rivalisierenden und gegensätzlichen potentiellen Bedeutungen zu tun. In dieser Hinsicht bietet er keinen in sich geschlossenen Sinn an, was allgemein als ein Kennzeichen «politischer Kunst» im zwanzigsten Jahrhundert betrachtet wird. Zwar weisen seine Arbeiten eine aussergewöhnliche konzeptuelle Präzision und Konzentration auf, doch ist er niemals schlicht

didaktisch. Künstler wie Gonzalez-Torres, Robert Gober, Jack Pierson, Tom Kalin, John-Paul Philippe, Michael Jenkins und andere haben, indem sie den Gedanken einer einzigen «Wahrheit», welche die soziale und psychische Wirklichkeit aller schwulen Männer in Form einzelner Darstellungen umfassen könnte, insgesamt ablehnten, im Gegenzug versucht, auf das Funktionieren der verschiedenen sozialen und psychischen Mechanismen der Verlagerung, Verleugnung und Projektion hinzuweisen, die homophobische Diskurse massgeblich prägen, und damit auch den grösseren kulturellen Prozess, der die individuelle und die kollektive Subjektivität herausbildet und erhält. Solche Kunst soll dementsprechend auf einer Ebene wirksam werden, die vor dem bewusst «Politischen» liegt. Und in der Tat bringt uns Gonzalez-Torres dazu, eine Scheidelinie zwischen «Politik» und politischer Darstellung wieder wahrzunehmen, und indem er dies tut, legt er das Funktionieren homophobischer Diskurse offen – durch symptomatische Wiederholungen, Auslassungen, Ausrutscher, Metaphern, Ersatzwörter, Betonungen und so weiter –, statt eine angeblich universelle schwule «Wahrheit» gegen etwas zu stellen, was irreführend als homophobische «Lügen» betrachtet werden kann.

Natürlich ist das nicht leicht zu verstehen für Kritiker, die aus einer alten, linksorientierten politischen Kultur kommen, die beharrlich an der Vorstellung vom ökonomischen Determinismus hängt und heute den «Konsumismus» als dumm und gierig denunziert, mit der gleichen Heftigkeit, wie früher die Anklage des «falschen Bewusstseins» geführt wurde – gegen die ignoranten Massen, die regelmässig versäumen, sich blicken zu lassen, um die messianischen Prätentionen der Revolutionären Partei und ihrer Führung zu rechtfertigen. Kürzlich hat der britische Künstler und Kritiker Terry Atkinson in einem Artikel «diejenigen, die konsumieren» beschrieben als «gelähmt durch ihre Sucht, es weiter zu tun».[9] Es ist beinahe, als müsse man sich «Produzenten» und «Konsumenten» als zwei verschiedene Stämme vorstellen, die ersteren als die «guten» Klassensubjekte, die letzteren als ausschweifende Hedonisten. Von einer solchen Perspektive aus werden alle Objekte (Kunstobjekte eingeschlossen) vor allem als Waren betrachtet, die in einer bestimmten Wirtschaft und Epoche namens Spätkapitalismus ihre Funktion haben. Sowohl «Publikum» als auch «Markt» werden unter diesem Blickwinkel als unveränderlich und monolithisch angesehen. «Gut» an «guter» Kunst wäre dann die Fähigkeit, den Betrachter irgendwie in ein gutes, produktives, sozialistisches Subjekt zu verwandeln, das Kultur und Werte des Spätkapitalismus ablehnt. Das wäre nicht mehr weit entfernt von einer religiösen Bekehrung. Atkinson kann Gonzalez-Torres' «Süssigkeiten» nur begreifen als «einen Bereich, wo die Gefrässigkeit, eine Art Subspezies des Spätkapitalismus, an der Tagesordnung ist. Ein Hauch von Hieronymus Bosch.»[10] Doch fällt es schwer, sich vorzustellen, wie Gonzalez-Torres (oder irgendein anderer Künstler) «effektiv» sein soll, denn laut Atkinson und Konsorten ist «das Problem mit all unseren Kritiken am Spätkapitalismus, dass dieser, indem er sie zulässt, sich um so besser in seiner Haut fühlen kann».[11] Dies, obwohl er nachsichtig hinzufügt, dass er nicht absolut überzeugt sei, ob zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Möglichkeit besteht, der Kultur des Spätkapitalismus zu einem besseren Eigengefühl zu verhelfen, da sie im Eigenlob zu zerfliessen scheint.

Der Spätkapitalismus wird also als ein Wesen dargestellt, das eigenständig denken und sich «besser» (dementsprechend wohl auch «schlechter»?) in seiner Haut fühlen kann. Von jemandem mit einer derart eingleisigen, verabsolutierenden Haltung kann man kaum erwarten, dass ihm die bizarre, komische Absurdität seiner Reflexionen über die Frage auffällt, «wo sich der Spätkapitalismus sieht». Wenn Atkinson ernsthaft glaubt, dass die ganze entwickelte Welt derzeit «in Eigenlob zerfliesst», dann kann man nur rätseln, auf welchem Planeten er wohl lebt.

Auffallend und fragwürdig auch Atkinsons Unfähigkeit, die historischen und kulturellen Umstände auch nur im Ansatz zu verstehen, unter denen Gonzalez-Torres' Projekt entstanden ist. Sie wird deutlich in seiner äusserst merkwürdigen Interpretation der *Sheridan Square*-Installation (1989) von Gonzalez-Torres, nicht weit von dem Ort, wo 1969 mit dem Beginn der Stonewall-Unruhen auch die moderne politische Schwulenbewegung entstand. Die Installation, auf einer Plakatwand am Anfang

von New Yorks berühmtester schwuler Meile, der Christopher Street, trat an die Stelle des bekannten Bildes vom Marlboro Man, der diesen Platz viele Jahre lang besetzt hatte. Als niedriger Doppelhorizont vor einem strengen schwarzen Hintergrund steht dort zu lesen: *Menschen mit Aids-Koalition 1985 Polizeischikanen 1969 Oscar Wilde 1895 Oberstes Gericht 1986 Harvey Milk 1977 Marsch auf Washington 1987 Stonewall-Aufstand 1969.* Atkinson konstruiert einen Gegensatz zwischen dem, was er beleidigend als das «Pathos» dieser Arbeit bezeichnet und das angeblich «aus der Erinnerung an die dank einer Tradition politischer Kultur erreichten Erfolge erwächst», und einem anderen Plakatwandprojekt, das schlicht ein soeben verlassenes Doppelbett mit zwei Kissen und einer Bettdecke zeigt. Für Atkinson ist auch dies ein Bild des «Pathos» – «reich im Persönlichen und formal schwach».[12)]

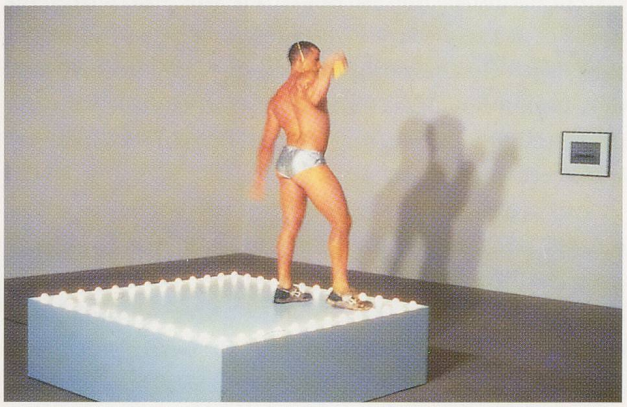
Es ist wichtig, derartig kuriose Interpretationen richtigzustellen, denn die Stonewall-Unruhen erwuchsen ganz gewiss nicht aus irgendeiner vorhandenen «Tradition politischer Kultur», jedenfalls nicht aus einer Tradition ultralinker Parteipolitik, wie sie Atkinson et al. vertreten. Im Gegenteil, Stonewall war eine von der Basis kommende Reaktion auf die unmittelbare Brutalität der Polizei gegen diese Basis, und der Aufstand wurde nicht von Marxisten, sondern von schwarzen und hispanischen Fummeltunten angeführt. Ebensowenig ist das Bett-Plakat ein Bild, das adäquat als bloss «persönlich» oder «privat» beschrieben (und damit abgetan) werden könnte. Vielmehr betont Gonzalez-Torres: «Da hat sich jemand zum Thema gemacht, ‹öffentlich› und ‹privat› zu definieren. Wir reden aber eigentlich von Privatbesitz, denn es gibt keine Privatsphäre mehr. Unsere intimsten Begierden, Phantasien und Träume werden von der öffentlichen Sphäre beherrscht und beeinträchtigt.»[13)]

So verweigert *Sheridan Square* die konventionelle Rolle eines «politischen» Aufrufs zu heroischen Leistungen und präsentiert die Geschichte in viel komplexerer Weise; nicht in chronologischer Ordnung, verschiedene Arten von Ereignissen zusammenschweissend, vom Mord an dem schwulen San Franziskoer Harvey Milk bis zur Gründung der in den schwulen Gemeinden verwurzelten Organisationen als Reaktion auf HIV/Aids. Die Geschichte wird also bewusst nicht als eine nahtlos fortschreitende Erzählung dargestellt, als Ausdruck irgendeiner angeblich einheitlichen historischen Kraft oder Willensentscheidung. Vielmehr besteht eine Koexistenz von Ereignissen und Institutionen, genau wie in der Erinnerung, in keiner besonderen Ordnung oder Reihenfolge ausser derjenigen, die unsere eigenen aktiven Interpretationen vornehmen. Das «Private» bricht herausfordernd in den Raum des «Öffentlichen» ein.

Als die *«Bett»*-Plakatwand 1992 in Glasgow ausgestellt wurde, wurden ähnliche Kritiken laut; sie sei nicht «informativ» genug, nicht ausreichend didaktisch. Doch was könnte eine machtvollere Wirkung haben als der Anblick eines frischen, schönen Doppelbetts auf den Reklamewänden einer schmutzigen, winterlichen Industriestadt? Im Bett werden die meisten von uns geboren, dort erleben wir meistens unseren Sex, und wenn wir Glück haben, werden wir irgendwann dort sterben. Das Bild eines Doppelbetts, dessen Kissen den Abdruck der beiden Menschen aufweisen, die eben noch darin gelegen haben, wird dank der Bekanntheit der Ausstellung und ihres Themas in die öffentlichen Räume einer typischen Stadt getragen. Gonzalez-Torres verweigert bequemen Didaktizismus und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das pure Wohlbehagen, im Bett zu liegen, auf das intensive Vergnügen, das wir mit Schlafzimmern assoziieren. Doch, wie das *Sheridan Square*-Plakat deutlich macht, ist die Intimität des Schlafzimmers auch eng verbunden damit, welchen Geschlechts diejenigen sind, die dort schlafen. Das verleiht der Anspielung auf das berühmt-berüchtigte (oder vergessene) Urteil des Obersten Gerichtshofes von 1986 besondere Bedeutung, nach dem amerikanische Schwule in den eigenen vier Wänden nicht das verfassungsmässige Recht auf Respektierung ihrer Intimsphäre beanspruchen können. Der Bezug auf Harvey Milk wird ältere schwule Männer und andere auch daran erinnern, dass Milks Mörder Dan White nur zu einer dreijährigen Gefängnisstrafe verurteilt wurde, mit der Begründung, seine Zurechnungsfähigkeit sei zum Tatzeitpunkt durch übermässigen Genuss von «Twinkies» beeinträchtigt gewesen. Twinkies ist der Markenname für Zucker-

zeug, das bei amerikanischen Kindern besonders beliebt ist. (Damals war «Twinkies» ausserdem ein Schimpfwort für schwule Männer in den Vereinigten Staaten.)

In Grossbritannien – wie woanders sicher auch – werden Kinder vernünftigerweise dazu angehalten, keine Süssigkeiten von Fremden anzunehmen. Das ist nur eine der vielen Ebenen, auf denen Gonzalez-Torres' gerühmte «verstreute Süssigkeiten» operieren, wie zum Beispiel sein «Ohne Titel» (Willkommen daheim, Helden) von 1991, ein 180-Kilogramm-Haufen von rot, weiss und blau verpackten Bazooka-Kaugummis, «zum Gedenken» an den Golfkrieg. Andere Arbeiten mit Süssigkeiten sind Portraits von seinem Freund mit ihm selbst und anderen, auf denen die Süssigkeiten das gleiche Gewicht haben wie die dargestellten Personen. Wer kann Süssigkeiten widerstehen? So ermöglichen die metaphorischen Assoziationen seiner Materialien dem Künstler, Arbeiten zu schaffen, die alle eine förmliche Einladung zum Mitmachen an ihre Betrachter darstellen, indem sie langsam verzehrt werden, Bonbon auf Bonbon. In diesem Zusammenhang sollten wir nicht den graduellen Niedergang und Appetitverlust vergessen, der so oft und schmerzlich von Menschen mit Aids erlitten wird. Derartige unterschwellige Andeutungen sind besonders stark in «Ohne Titel» (Placebo) von 1991, 450 bis 550 Kilogramm Bonbons in Silberpapier, die wie ein riesiger Teppich über den Boden der Galerie Andrea Rosen in New York ausgelegt wurden. Wie mehrere andere Werke, darunter «Ohne Titel» (Blutarbeiten), zieht uns «Placebo» sofort in das kulturelle Umfeld der medizinisch-klinischen Versuchsreihen mit neuen Medikamenten. Ein Placebo ist eine wirkungslose Substanz, nicht zu unterscheiden von einem pharmazeutischen Präparat, durch deren Vergleich die Wirkung eines potentiellen Medikaments gemessen werden kann, nachdem eine Anzahl von Personen zugestimmt hat, an einem klinischen Versuch teilzunehmen, bei dem sie nicht wissen, ob sie die potentiell therapeutische Substanz bekommen oder das Placebo. Doch ein Placebo ist niemals nur eine wirkungslose Substanz, denn es transportiert unweigerlich viele, weitreichende Hoffnungen. Man nimmt alle vier bis acht Stunden eine Pille, manchmal jahrelang, und weiss doch nie, ob die Tabletten eine heilende Substanz enthalten oder nicht. Das pharmazeutische Präparat kann sich möglicherweise eines Tages als eine wirksame Behandlung erweisen, und durch die Einnahme des Placebos hat man die Gelegenheit verpasst, es zu bekommen. Auf der anderen Seite könnte das Präparat ungewollte Nebenwirkungen haben, ja sogar schädlich sein. Ausserdem gibt es die direktere Frage nach der blossen Menge von Pillen, die man im Verlauf einer klinischen Versuchsreihe oder jeder Langzeittherapie einnimmt. Es besteht also eine komplexe, sich verschiebende Beziehung zwischen den verschiedenen Arbeiten mit Süssigkeiten von Gonzalez-Torres, die den Kritikern nicht aufgefallen ist, welche auf seine Verwendung von Süssigkeiten nur so eingingen, als wären sie traditionelle, fixierte ikonographische Symbole.[14] Dies sind Kunstwerke, die die Instabilität des Lebens und seine absolute Unvorhersehbarkeit und Vergänglichkeit inszenieren und verkörpern. Hier gibt es keinen falschen Optimismus, keinen Selbstbetrug. Statt dessen findet und aktiviert Gonzalez-Torres Materialien, die als Analogien fungieren können für Erfahrungen und Emotionen, die von keiner ausführlichen biographischen Exegese «erklärt» werden. Es sind Arbeiten über Liebe, Begehren, Verlust, Tod und Trauer, und ein grosser Teil ihrer aussergewöhnlichen Kraft entsteht aus der



FELIX GONZALEZ-TORRES, Installation view: "EVERY WEEK THERE IS SOMETHING DIFFERENT", May 2–June 1, 1991 / Installation: «JEDE WOCHE GIBT ES ETWAS ANDERES», 2. Mai–1. Juni 1991. (PHOTO: PETER MUSCATO)

Weigerung des Künstlers, sich in den Didaktizismus fallenzulassen. Es sind Arbeiten, die versuchen, ihren Betrachter ernst zu nehmen, und die ihn ermutigen, so viele Assoziationen wie möglich in bezug auf die vor ihm angeordneten Materialien zu entwickeln, ebenso in bezug auf frühere Werke.[15)]

«Ohne Titel» (Placebo) sollte also auch im Zusammenhang seiner Präsentation im Jahre 1991 gesehen werden; es wurde fünf Tage lang am Ende einer einmonatigen Ausstellung installiert, die mit einer Serie von konventionell gerahmten und gehängten Photographien von den gemeisselten Inschriften begonnen hatte, die vor dem New Yorker Museum of Natural History den Hintergrund des Teddy-Roosevelt-Denkmals bilden. Sie führen verschiedene Qualitäten der öffentlichen Person Roosevelt auf, in seinen Rollen als «Staatsmann», «Gelehrter», «Humanist», «Historiker», «Patriot», «Viehzüchter» «Naturwissenschaftler», «Soldat» und so weiter. Im zweiten Stadium der Ausstellung wurde eine kobaltblaue Holzplattform installiert, die unbeleuchtet mitten im Raum stand, in der dritten Woche wurden die Wände der Galerie weiss überstrichen, und eine Reihe Glühbirnen rund um die Oberkante der Plattform wurde eingeschaltet. Jeden Tag kam ein professioneller Go-Go-Tänzer und tanzte eine kurze Zeit lang zur fast unhörbaren Begleitung der Musik in seinem Walkman. Drei der ursprünglichen Photos blieben an den Wänden hängen – «Soldat», «Humanist» und «Entdecker».

Der Go-Go-Boy in seinen glänzenden silbernen Höschen ist nämlich all dies – und mehr, wie die Installation nahelegt. Er ist Soldat wie viele andere, im aktiven Dienst, hält seinen Posten in einem Kriegsgebiet aus Homophobie, Zensur, Sorge, Hass, Angst und Verlust. Er ist Humanist in seiner gewöhnlichen, unauffälligen Alltagsbeziehung zur Epidemie, die ihn selbst, seine Freunde und vollkommen Fremde angeht. Und in seinem Beharren darauf, dass er selbstverständlich ein Recht auf seine eigene Sexualität hat, wie jeder andere auch. Ein Entdecker, der gewagt hat, sein Zuhause zu verlassen und sich aufzumachen gegen all den furchtbaren Druck einer homophobischen Erziehung und Populärkultur. Er hat sein Coming-out als schwuler Mann vollzogen, seine Sexualität erforscht und ist nun couragiert ins Scheinwerferlicht des Exhibitionismus getreten, im wissenden Selbstvertrauen, dass er ein Objekt der Begierde für andere Männer ist, und schockierend sexy in einer Welt, die nicht stehenbleiben kann. Und was ist mit seinem HIV-Status? Wir kennen ihn nicht. Und das ist auch nicht «das» Thema. Was wiederum der Punkt ist. Gonzalez-Torres legt uns keine gewöhnliche politische Analyse vor, die lediglich in die Sprache der Kunstwelt verkleidet wäre. Das scheint sein grösstes Verbrechen zu sein, jedenfalls für diejenigen, die von «guter» politischer Kunst erwarten, ja verlangen, dass sie in der weitgefassten protestantischen Tradition verbleibt, den «exemplarischen Körper» des heroischen Mannes zu verewigen, den «guten» Helden seiner Klasse, das «gute» Aids-Opfer und so weiter. Diese «Poetik von Aids» fragt nicht nach einer humanistisch-expressionistischen Ästhetik, die in Begriffen wie Aufrichtigkeit usw. verwurzelt wäre. Für viele von uns ist die wechselseitige Bestimmung zwischen den Toten und den Lebenden derart eng und weitgehend, dass die unmittelbare Bedeutung beider Begriffe radikal erschüttert worden ist.

Auf jeden Fall ist, wie Strawinsky vor langer Zeit einmal betont hat, die Aufrichtigkeit das Sine qua non, das überhaupt nichts garantiert. Da können wir eher die grosse Bandbreite der Strategien und Modi der Bedeutung betrachten, die in bezug auf HIV/Aids mobilisiert werden, von Gonzalez-Torres' Heraushebung der amerikanischen Krankenversicherungsindustrie in seinen Stapeln «Ohne Titel» (Blaues Kreuz) von 1990 bis hin zu den dramatischen Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und einer Gruppe junger Männer, die daran gehindert werden sollten, die Überreste ihrer Geliebten vor dem Schlafzimmerfenster des Präsidenten zu deponieren. Wenig überraschend ist wohl, dass die Kritik sich bei Gonzalez-Torres mit überwältigender Mehrheit darauf konzentriert, dass er sich angeblich den Minimalismus «angeeignet» und dessen kulturelle Konnotationen neu angelegt habe. Doch im Vergleich zu seinen Arbeiten sieht vieles vom Minimalismus der 70er Jahre heute furchtbar ausgetrocknet und spitzfindig aus. Man beachte einmal, wie er Bedeutungsbezüge zwischen verschiedenen Arbeiten durch die formale Entwicklung einzelner Elemente

steuert. Die Glühbirnen aus «Ohne Titel» (Go-Go-Tanz-Plattform) von 1991 haben inzwischen ein formales Eigenleben angenommen, sind in zahlreichen späteren Lichtinstallationen mit Glühbirnenketten aufgetaucht, ebenso wie der sacht klingelnde Glasperlenvorhang, der vor dem Zutritt zu der Plattform hing, mit roten und transparenten Perlen umgearbeitet worden ist zu einer visuell und konzeptuell verblüffenden Analogie zu roten und weissen Blutkörperchen, Blutgefässen und medizinischer Technologie. Die Lichtinstallationen transportieren also, wenn man so will, Erinnerungen (und Vergessen) an ihren ursprünglichen Kontext und seine Assoziationen. Genauso schwebt über all seinen leichtfüssigeren Arbeiten mit ihren poetischen Konnotationen von nächtlichen Gartenparties, Discos, 4.-Juli-Feiern oder Anklängen an Boxringe und OP-Säle ein eher geisterhafter Schatten des schönen Go-Go-Boys von der Prince Street 1991, der stolz und gekonnt zu seinem Lieblingsmix von den Pet Shop Boys tanzt – und zugleich, auf dem assoziativ benachbarten Feld von Placebo, nämlich einer brechend vollen Tanzfläche...

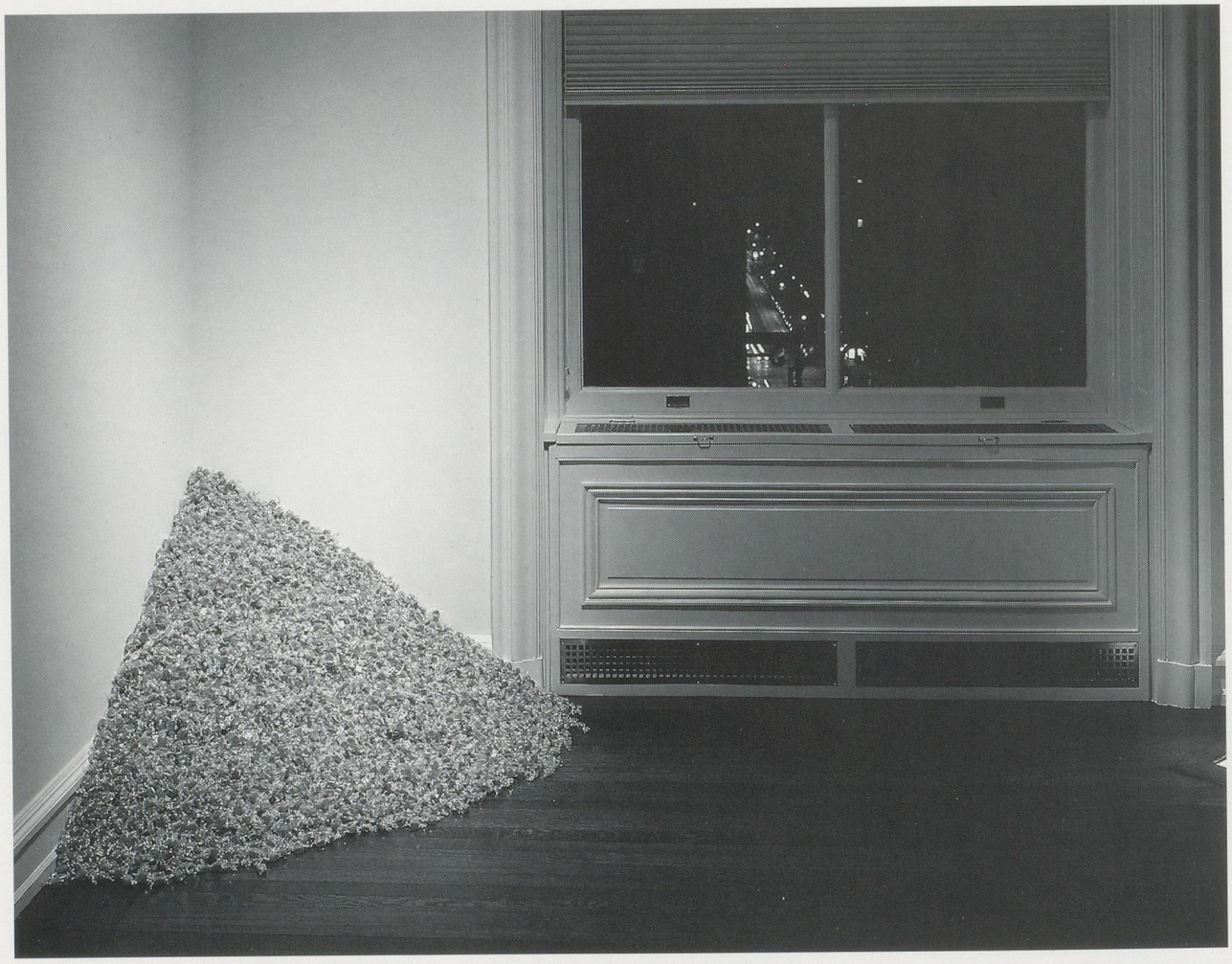
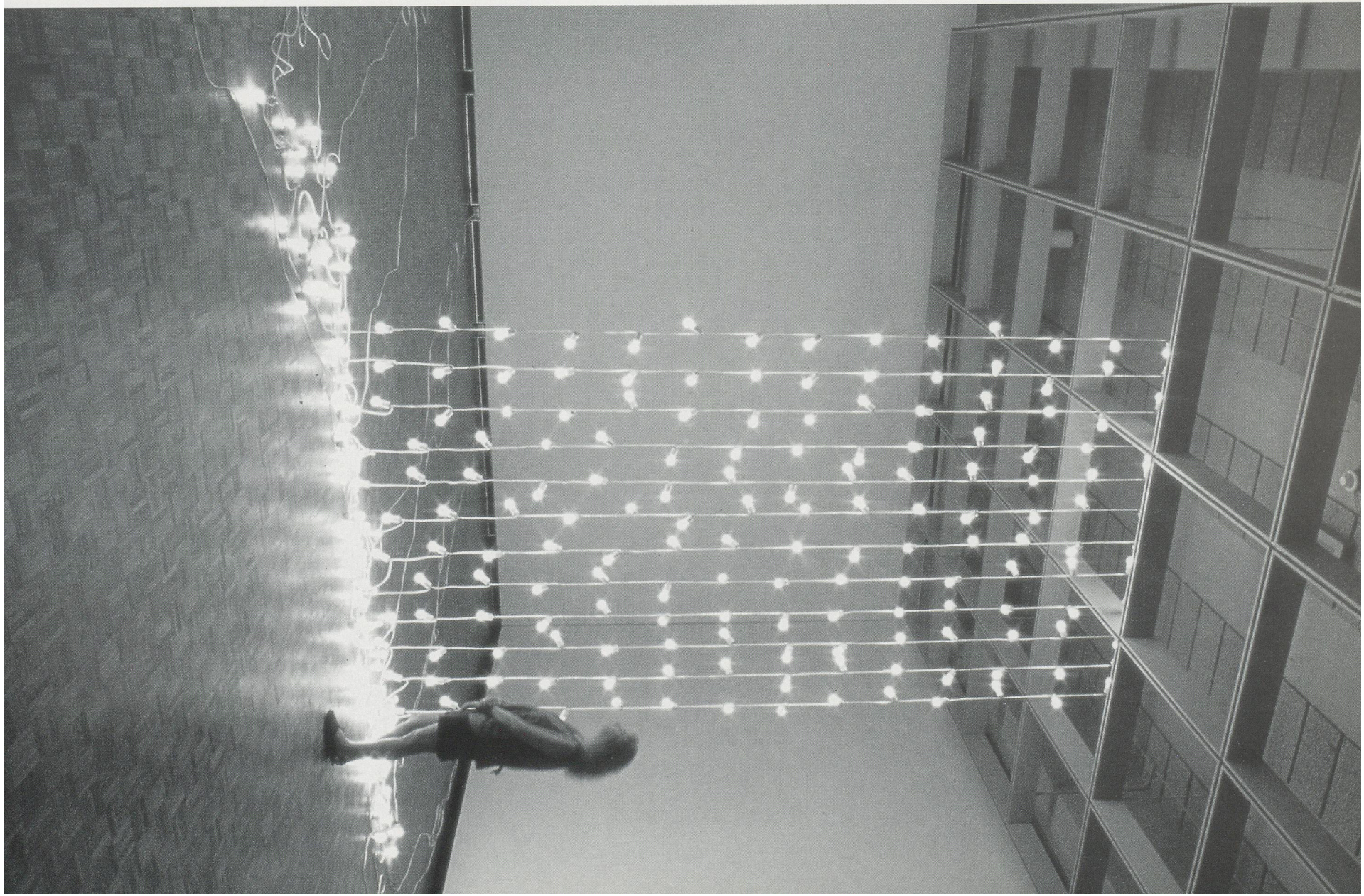
Schluss: Eine Bemerkung zur Freundschaft

Es würde mir äusserst schwer fallen, die Bedeutung des Einflusses von HIV auf Leben und Identität schwuler Männer in der ganzen Welt zu übertreiben – die aussergewöhnliche Ungewissheit und Komplexität und Entschlossenheit, zu der die Krankheit uns bringt, als Individuen, die einer offen gesagt widerwärtigen Wirklichkeit ins Auge sehen müssen. In dieser Hinsicht sind wir ganz gewiss nicht wie andere Menschen. In solchen Umständen haben wir oft das Gefühl, dass wir einander eine schreckliche Loyalität schuldig sind, um eine Anleihe bei Tennyson zu machen. Die intimsten und tiefsten Beziehungen schwuler Männer werden, da sie ohne die Ehe und ihre zugehörigen Rituale und Institutionen auskommen müssen, von Heterosexuellen oft missverstanden und unterbewertet; sie können einfach nicht begreifen, was man meint, wenn man ihnen sagt, dass «ein Freund» krank oder gestorben ist. Inzwischen fällt es mir, wenn alte Freunde von mir sterben, ziemlich leicht, mir vorzustellen, wie sie auf Wölkchen in einem Himmel sitzen, den Pierre et Gilles entworfen haben, plaudernd, lachend, sich liebend. Das ist kein Leugnen. Wir wissen, dass sie tot sind. Wir wissen auch, dass wir für die Lebenden weiterkämpfen müssen. Das ist «das» Thema von Felix Gonzalez-Torres' ausserordentlichen Arbeiten. Wir haben das Fegefeuer wiederentdeckt.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Timothy F. Murphy, «Testimony» (Zeuge), in: T. F. Murphy und S. Poirer (Hrsg.): Writing Aids: Gay Literature, Language and Analysis *Aids schreiben: Schwule Literatur, Sprache und Analyse.* (New York, Columbia University Press, 1993), S. 317.
2) J.-B. Pontalis: «On Deathwork» (Über Todes-Arbeit), in: Frontiers in Psychoanalysis: Between the Dream and Psychic Pain (Grenzen in der Psychoanalyse: Zwischen dem Traum und psychischem Schmerz). London, The Hogarth Press, 1981, S. 184.
3) The New Yorker, 25. Oktober 1993, S. 124.
4) Simon Watney: «Preface: My Project» (Vorwort: Mein Projekt), in: Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/Aids *Praxis der Freiheit: Ausgewählte Texte zu HIV/Aids.* London, Rivers Oram Press, 1994.
5) Robert Nickas: «Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World» (Alle Zeit dieser Welt), in: *Flash Art,* Vol. XXIV, Nr. 161, Nov./Dez. 1991, S. 86.
6) Simon Watney: «The Image of the Body» (Das Bild des Körpers), in: *Figures*-Katalog. Cambridge, England, The Cambridge Darkroom, 1987.
7) Nigel Llewellyn: The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500–1800. *Die Kunst des Todes: Visuelle Kultur im englischen Todesritual von 1500 bis 1800.* London, Reaktion Books, 1991, S. 26–28.
8) Ebda., S. 102.
9) Terry Atkinson: «Rites of Passage» (Riten des Übergangs), in: *A & D,* 1/2, Jan.–Feb. 1994.
10) Ebeda.
11) Ebeda.
12) Ebeda.
13) Nickas, op. cit.
14) Für Anthony Iannacci zum Beispiel «erinnern die Süssigkeiten an das Ritual der Kommunion, an das Verzehren von Christi Fleisch und Blut», und der Tod selbst wird gesehen «als Teil eines sublimen Kreislaufs, der den christlichen Glauben an die Zirkularität von Christi Existenz und Auferstehung widerspiegelt».
15) In diesem Zusammenhang könnte man auch betrachten, auf welche Weise die Titel anderer Arbeiten von Gonzalez-Torres (zum Beispiel «Ohne Titel» [Blaues Placebo]) und diese Arbeiten selbst den metonymischen Schatten von Andy Warhol und Konnotationen blauer Marilyns, Lizs, elektrischer Stühle und so weiter heraufbeschwören. Damit soll nur angemerkt sein, dass hier wie auch anderswo Warhol als der am authentischsten inspirierende unter den grossen amerikanischen Nachkriegskünstlern deutlich wird, in bezug auf Gran Fury ebenso wie auf Gonzalez-Torres oder Robert Gober.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Revenge), 1991,
325 lbs., ice blue candies / «OHNE TITEL» (Rache), 147 kg, eisblaue Bonbons.
(PHOTO: PETER MUSCATO)



UNTITLED (North) 1993