

Ein Monument auf Zeit

Felix Gonzalez-Torres'
„Untitled“ (1989)

Jelle Imkampe

Förderpreis Kunstwissenschaft 2022 der
Alfred Richterich Stiftung und der Vereinigung der
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der
Schweiz VKKS

Kategorie Junior

Keywords: Felix Gonzalez-Torres, AIDS, Aktivismus,
Monument, Denkmal, New York, 1989, Robert
Mapplethorpe, USA, Culture War, Kulturkampf



Abbildung 1: *"Untitled"*, 1989. Installiert an der Kreuzung der Christopher Street und Seventh Avenue, Sheridan Square, New York, NY. Mär-Sep 1989. Gesponsort vom Public Art Fund, New York (Image Courtesy of the Public Art Fund).

Im März 1989 taucht auf einer der riesigen Werbetafeln am Sheridan Square in New York ein neues Plakat auf, das zunächst wegen seiner scheinbaren schwarzen Leere auffällt (Abb. 1). Anders als ein darunter platziertes, gut sichtbares und lesbares Plakat, das in schwarzer Schrift auf weißem Grund neue Werbefläche bewirbt, begrenzt sich die weiße Schrift auf dem schwarzen Grund des neuen Plakats auf das untere Plakatdrittel. Nur ein schmaler Streifen schwarzer, leerer Fläche trennt die beiden Zeilen vom unteren Bildrand, sodass sie aus der Perspektive der Betrachtenden – von der Strasse aus hinaufblickend – beinahe vom Häuserblock verdeckt werden. Aus der Ferne wiederum kaum entzifferbar, droht die Nachricht im hektischen und lauten Treiben auf dem Sheridan Square überhört und überlesen zu werden. Kaum jemand vermutet wohl zunächst, dass dieses so unscheinbare Werbeplakat – eines unter tausend Anderen in der Metropole – ein genau kalkuliertes und mit Bedacht inszeniertes Schlüsselwerk im New York dieser Zeit darstellt: *„Untitled“* von Felix Gonzalez-Torres.

Der vorliegende Text untersucht die künstlerischen Strategien von Felix Gonzalez-Torres im Umgang mit der AIDS-Epidemie, die im Zentrum eines in den 1980er und 1990er Jahren grassierenden *Culture Wars* in den USA zwischen konservativen und progressiven Kräften stand. Im Fokus steht dabei das Werk *“Untitled”* von 1989, welches als programmatisch für das Schaffen des Künstlers angesehen werden kann, vereint es doch konzeptuelle Kernelemente seiner Praxis der folgenden Jahre.

Seit den späten 1970er Jahren lebte Gonzalez-Torres in New York, das nicht nur zum Hotspot der Epidemie wurde, sondern auch der Ort war, an dem der Umgang mit dem Virus und den Erkrankten besonders intensiv und vor allem öffentlich verhandelt wurde. Als gut vernetztes Mitglied der besonders betroffenen Kulturszene erlebte Gonzalez-Torres die Epidemie nicht nur in seinem direkten Umfeld, er erkrankte auch selbst. Die AIDS-Epidemie, ebenso wie die Schwulen- und Lesbenbewegung der Zeit, müssen dabei als historischer Rahmen betrachtet werden, innerhalb dessen sich das Feld künstlerischer Praktiken, Entscheidungen und Strategien formiert.

„*UNTITLED*“

„*Untitled*“ von 1989 sticht als eines der wenigen Hauptwerke aus der Gruppe der *Billboards* hervor, die Gonzalez-Torres in den verbleibenden sieben Jahren seines Lebens schuf und die mittlerweile in allen Teilen der Welt den öffentlichen Raum bespielt haben – ob an der U-Bahn Station am Nollendorfplatz in Berlin, im Herzen São Paulos oder aber in New York, der Stadt, in die der gebürtige Kubaner in den 1970er Jahren zog.

„*Untitled*“ ist das erste grossformatige Plakat, das der Künstler öffentlich zeigte. Auf eindrückliche Weise fasst das Werk Kernelemente der künstlerischen Praxis Felix Gonzalez-Torres' zusammen und ist deshalb prädestiniert, um ein vertieftes Verständnis des Künstlers, seiner Arbeit und seiner Zeit zu erlangen. So verhandelt er in „*Untitled*“ durch die Wahl des Mediums Fragen der modernistischen Tradition: Auf formaler Ebene stellt er dabei die Tradition des Denkmals in Frage, auf inhaltlicher Ebene schafft er der Schwulen- und Lesbenbewegung einen Platz innerhalb der Gedenkkultur.

„*Untitled*“ ist ein Werk, in dem sich viele Aspekte des künstlerischen Schaffens Gonzalez-Torres' eindrucksvoll entfalten. Zu nennen sind hier insbesondere der minimalistische Telegrammstil sowie auf inhaltlicher Ebene die Verflechtung der Sphären des Öffentlichen und des Privaten – Aspekte, die sich durch sein Werk ziehen.

Da dieser Interpretationsansatz in der Literatur bereits ausgiebig diskutiert wird¹, soll der Fokus der folgenden Seiten auf der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gattung des Monuments liegen.

Das Billboard wurde anlässlich des 20. Jahrestages der Stonewall Proteste – ein historisch bedeutsames Ereignis im Kontext der Schwulen- und Lesbenbewegung, bei dem sich Homosexuelle im Greenwich Village gegen ihre Inhaftierung zu Wehr setzten – konzipiert und erstmals von März bis September 1989 am Sheridan Square in New York ausgestellt, dem Ort der Proteste von 1969. In weisser Schrift auf schwarzem Grund steht geschrieben:

„People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969”

Es soll an dieser Stelle darauf verzichtet werden, die Geschichten hinter den Schlagworten und Daten zu entziffern. Im Detail sind sie für die folgenden Ausführungen von nur sekundärer Relevanz.²

In formaler Hinsicht steht „*Untitled*“ nicht nur in enger Wahlverwandtschaft mit Werbeplakaten – wie jenes auf der ausgewählten Abbildung gleich darunter, das ironischerweise mit gut zu erkennender schwarzer Schrift auf weissem Grund Werbefläche bewirbt –, sondern auch mit Denkmälern und insbesondere Gefallenendenkmälern, die in

¹ Siehe unter anderem Wäspe, Roland: Privat und Öffentlich, in: *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné*, hrsg. v. Dietmar Elger, Bd. I, Ostfildern-Ruit 1997, S. 12-17. Auch Nancy Spector und weitere greifen diesen Aspekt auf. Vgl. Spector, Nancy: *Felix Gonzalez-Torres*, Ausst.-Kat., New York/Paris 1995.

² Die in der Reihenfolge jeder Logik entbehrende Aneinanderreihung der Ereignisse wird durch die Literatur oftmals als Negation eines linearen historischen Narrativs interpretiert, so zum Beispiel von Elena Filipovic: “In their constitutions and composition, then, the portraits recognize and even perform the understanding that the ‘self’ is at once always prone to change—to be remembered differently, or to be described by another hand—and inseparable from world historical or otherwise public events, even ones that might have preceded the particular subject chronologically, as Gonzalez-Torres’s choices sometimes suggest. (...) If the portraits thus quietly undermine the authority of History (with a capital H, or its maker, the Historian), with its totalizing narratives and teleological march of progress, so too is the stable representation of a subject’s life events potentially undercut.” (Filipovic, Elena u. Rosen, Andrea (Hrsg.): *Specific Object without Specific Form*, London 2016, S. 11)

Oder aber Nancy Spector: “Empathically nonlinear, Gonzalez-Torres’s inventory refuses narrative closure; it renounces the concept of history as a rational progression of events.” (Spector 1995, S. 23)

Europa in jedem etwas grösseren Dorfkern zu finden sind.³ Meist in Bronze oder Marmor finden sich Listen von eng zusammengedrängten, aus der Ferne meist schwer zu entziffernde Namen mit Lebensdaten.

Noch eindrücklicher wird der Vergleich, wenn eine andere Arbeit von Gonzalez-Torres hinzugezogen wird. 12 der 13 schwarz-weißen Fotografien der Serie mit dem Titel „Untitled“ (*Natural History*), die 1991 das erste Mal in der viel besprochenen Ausstellung bei Andrea Rosen gezeigt wurden, bilden Details des Theodore Roosevelt-Denkmal vor dem Natural History Museum in New York ab (Abb. 2).



Abbildung 2: Detail von "Untitled" (*Natural History*), 1990, 13 gerahmte schwarz-weiß Fotografien, jeweils 41x51cm, Edition von 3. (Image Courtesy of the Andrea Rosen Gallery, New York)

³ Nancy Spector beobachtet eine andere Analogie: Sie sieht in den schlagartig aufeinander folgenden Ereignissen und Daten eine Referenz auf das wahllose Schalten – das sog. Zappen – einer Fernbedienung und deutet dies als Verweis auf die Grenze des Öffentlichen und Privaten. Vgl. Spector 1995, S. 29. Diese Interpretation ist vor allem spannend, wenn man die Diskursmacht des Fernsehens – insbesondere der Abendnachrichten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert beachtet. Felix Krämer spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚televized culture‘ und einem ‚vom Fernsehen dominierte[n] Öffentlichkeitssystem‘. Vgl. Krämer, Felix: *Moral Leaders. Medien, Gender und Glaube in den USA der 1970er und 1980er Jahre*, Bielefeld 2015, S. 31.

In Stein gemeißelt, wird der 26. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika als ‚Author‘, ‚Scientist‘, ‚Statesman‘ und so fort bezeichnet. Zuschreibungen, die einen Charakter zum Ausdruck bringen, in erster Linie aber den Gedenkenden Identität stiften sollen – ein Kernelement des Denkmals. Das Denkmal vor dem Natural History Museum sagt den Betrachtenden nicht nur, was für ein grossartiger, vielseitig begabter Mensch Roosevelt gewesen sein soll, es eröffnet vielmehr die Spannweite an Identitäten einer Nation, die sich in seine Tradition stellt.

Wird diese Logik auf das Plakat am Sheridan Square übertragen, sind es die aufgeführten Personen und Ereignisse, die der Homosexuellen-Community der 1990er Identität stiften (sollen).

In Anbetracht der formalen Analogien wundert es daher zunächst nicht, dass der Künstler seine Arbeit als Monument bezeichnet⁴ und klarstellt:

„This is not an ad; I don't expect it to be readable while speeding down Seventh Avenue to the Holland Tunnel. I hope the public will stop for an instant to reflect on the real and abstract relationships of the different dates.“⁵

Bei näherer Betrachtung offenbart *“Untitled”* sich jedoch trotz der oben beschriebenen Analogien geradezu als eine Art Anti-Monument. Denkmäler sind in ihrer Materialität – oftmals besonders beständige Materialien wie Stein oder Metalle – darauf angelegt, die Zeit zu überdauern und den Ort des Gedenkens permanent als einen solchen zu markieren. Das ‚Dort und Damals‘ wird im Monument in die Permanenz des ‚Hier und Jetzt‘ überführt. Das ‚Hier und Jetzt‘ des Denkmals bezieht sich dabei nicht auf das Ereignis, sondern auf den Akt des Erinnerns. Das Gedenken bekommt einen Ort und damit auch eine Zeit, die sich auf das Aufsuchen des Denkmals bezieht.

Das Werbeplakat hingegen zeichnet sich durch seine bloss temporäre Installation als auch die Arbitrarität seines Anbringungsortes aus. Die Cola-Werbung an sich kann am Sheridan

⁴ Hierzu im Ausstellungsstatement: „Gonzalez-Torres calls his billboard, a visual reference, an architectural sign of being, a monument for a community that has been ‘historically invisible.’“ (Public Art Fund Inc. (Hrsg.): *Gonzalez-Torres Monument at Sheridan Square*, New York 1989, S. 1). Im dazugehörigen Artist's Statement schreibt Gonzalez-Torres: „It is in commemoration of the 20th anniversary of the Stonewall Rebellion“ (Gonzalez-Torres, Felix: Artist's Statement, in: Public Art Fund Inc. 1989, S. 3). Ob ‚Monument‘ (Denkmal, Mahnmal) oder ‚Commemoration‘ (Gedenken, Gedächtnisfeier) scheint auf den ersten Blick unbedeutend, es sei aber darauf hingewiesen, dass das eine in seiner Logik auf zeitliche Permanenz angelegt während das andere nur von begrenzter Dauer ist.

⁵ Gonzalez-Torres 1989, S. 3.

Square ebenso wie im Stadion platziert werden, ihr Erscheinen ist morgen ebenso bedeutend wie gestern. Werbung im allgemeinen kann im Fernsehen genauso gut wie im Magazin erscheinen und das zu allen Wochentagen und Jahreszeiten.⁶ Das beworbene Produkt ist dabei ein allgemeines, meist industriell produziertes. Es wird nicht 'diese' bestimmte Cola-Flasche beworben, sondern die Allgemeinheit aller zum Verkauf stehenden Cola-Flaschen, auch diejenigen, die noch gar nicht physisch existieren. Im unmittelbaren Gegensatz dazu gibt es einen direkten Zusammenhang zwischen dem Ort eines Denkmals und seiner Umgebung. Das Roosevelt-Denkmal ist vor dem Natural History Museum platziert, weil Museum und Denkmal ihre nationale Relevanz und Legitimation gegenseitig bestärken.

In „*Untitled*“ tritt also ein Paradoxon zu Tage: Ausgerechnet in dem bloss temporären und ortsunspezifischen Medium des Werbeplakats, das in der Regel auf eine abstrakte, weil beliebige Ware verweist, kreierte der Künstler eine zunächst durchaus ortsgebundene Arbeit, die damit wiederum der Logik des Monuments folgt: An jener bestimmten Kreuzung in New York erinnert es an die Stonewall Proteste. An jenem spezifischen Ort, wo ein Denkmal stehen könnte, setzt der Künstler jedoch eine Art Anti-Monument, das nach nur wenigen Monaten wieder verschwindet und mit der Permanenz des Denkmals bricht. Darüber hinaus wurde „*Untitled*“ in den folgenden Jahren in variierenden Dimensionen auf der ganzen Welt für begrenzte Zeit ausgestellt. Auch hiermit – so kann man sagen – untergräbt Gonzalez-Torres den ortsgebundenen und von zeitlicher Permanenz geprägten Charakter des Denkmals.⁷

„*Untitled*“ kann als eine Auseinandersetzung mit der ‚Logik des Monuments‘ betrachtet werden – ein Begriff, den unter anderem Rosalind Krauss prägte und der die Ortsgebundenheit und den symbolischen Repräsentationscharakter betont. In ihrem Essay *Sculpture in the Expanded Field* argumentiert Krauss, dass die vormoderne Skulptur der Logik des Monuments gefolgt sei. In der Moderne befreie sich die Skulptur jedoch von dieser Logik:

⁶ Selbstverständlich gibt es Werbung, die sich orts- oder zeitspezifisch gibt. Werbung an sich zeichnet sich jedoch darüber aus, dass sie de facto überall und immer platziert werden kann und in der Regel eine Einheit unter vielen gleichen bewirbt.

⁷ Darüber hinaus gab Gonzalez-Torres eine leicht abgeänderte Edition des Plakats heraus. Das ursprünglich auf einen kurzen Zeitraum an einem spezifischen Ort ausgestellte Kunstwerk wird so im privaten Raum – in leicht abgeänderter Form – dauerhaft zugänglich.

„(...) it is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential. It is these two characteristics of modernist sculpture that declare its status, and therefore its meaning and function, as essentially nomadic.”⁸

Im Gegensatz zu den von Krauss besprochenen Künstlern – u. a. Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Richard Serra – befreit Gonzalez-Torres jedoch nicht die Skulptur von der Logik des Monuments, sondern das Denkmal von der Logik der Skulptur.

In seinem kanonischen Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* identifiziert Walter Benjamin das ‚Hier und Jetzt‘ als Kernelement der Kunst im Kontrast zur technischen Reproduktion.⁹

Mehr noch: Die technische Reproduktion eines Kunstwerkes bzw. dessen Verlust eines ‚Hier und Jetzt‘ untergrabe die Echtheit des Originals – schlichtweg die ‚Aura‘ des Kunstwerkes.¹⁰

„*Untitled*“ untergräbt somit die Gattung des Denkmals – der vielleicht letzten Bastion des Originals, welches die Zeit an einem expliziten Ort überdauert, um – mit Alois Riegl gesprochen – „einzelne menschliche Taten oder Geschicke (oder Komplexe mehrerer solcher) im Bewusstsein der nachlebenden Generationen stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten.“¹¹ Ende September 1989 verschwindet die Arbeit wieder vom Sheridan Square.

Dem Gedenken der Stonewall Proteste ist ein abruptes Ende gesetzt.

Mit „*Untitled*“ hat Felix Gonzalez-Torres ein Anti-Monument geschaffen, das dem Schicksal der meisten Denkmäler entgeht: Indem die Arbeit als temporäre Intervention im öffentlichen Raum installiert wird – oder aber indem sie als Plakat ihren Weg in diverse private und öffentliche Sammlungen findet –, verliert sie ihr kritisches Potential nicht zwecks Gewohnheit und wird nicht zum beliebigen Ornament im Stadtbild. Ein Schicksal, das viele Denkmäler ereilt.

⁸ Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanded Field*, in: *October*, Vol. 8, 1979, S. 34.

⁹ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963, S. 13f.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 15.

¹¹ Riegl, Alois: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1928, S. 144.

DER KAMPF UM DIE BILDER

Lassen wir die Gattungsfrage von „*Untitled*“ nun hinter uns und konzentrieren uns auf die weisse Schrift auf schwarzem Grund, die sich durch eine Vielzahl der Arbeiten von Gonzalez-Torres zieht.

Die grosse schwarze Fläche, die einen Eindruck von Leere erzeugt, verweist in Kombination mit der weissen Schrift auf die Absenz eines (fotografischen) Bildes. Im Kontext der AIDS-Epidemie, die 1989 bald ein Jahrzehnt grassiert, scheint der Verzicht auf Fotografie zur Gestaltung des Werbeplakats (was durchaus nahe läge) zugunsten der weissen Schrift auf schwarzen, leerem Grund in erster Linie als eine Absage an den Kampf um die Bilder, welcher die US-amerikanische Kultur(politik) der 1980er Jahre so massiv prägte.

Die Wahl des Mediums kann immer schon, insbesondere aber in den 1980er Jahren, als künstlerisches Statement politischer Couleur gesehen werden. So stellt Benjamin Buchloh eine Verbindung zwischen regressiven Kunststilen und autoritären Politikströmungen, besonders im Neo-Expressionismus des Nachkriegsdeutschland, her.¹²

Dem gegenüber stehen in den 1980er Jahren progressive, dem Feminismus verschriebene KünstlerInnen wie Cindy Sherman, Sherrie Levine und Barbara Kruger, die sich neueren Medien wie Video oder Foto(montage) bedienen und welche die Benjamin'sche Aura des Kunstwerks in ihrer Praxis in Frage stellen. Die Fotografie galt also im Kontext dieses kulturpolitischen Antagonismus der 1980er Jahre als jenes unbewegte Medium in der Fläche, welches anders als die Malerei noch als progressiv gelten konnte. Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass die Fotografie in den 1980er Jahren – mit Ausnahmen – als letztes progressives Medium in der Fläche zu funktionieren schien.

Im konkreten historischen Kontext der AIDS-Epidemie erfuhren fotografische Bilder jedoch eine ganz neue Funktion und Umdeutung. 1988 zeigte das Museum of Modern Art in New York eine Retrospektive des Fotografen Nicholas Nixon.¹³ Darin waren auch Fotografien des an AIDS erkrankten Tom Moran in den Monaten vor seinem Tod zu sehen. Die Bilder lösten umgehend eine Kontroverse aus: Während die eine Seite ein hohes Mass an Intimität lobte,

¹² „The reference to expressionism in contemporary West-German art is the natural move to make at a time when the myth of cultural identity is to be established against the dominance of American art during the entire period of reconstruction.“ (Buchloh, Benjamin: *Figures of Authority, Cyphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in: *October*, Vol. 16, 1981, S. 39-68, S. 62.)

¹³ Für eine ausführliche Besprechung der Nixon-Kontroverse vgl. Ogdon, Bethany: *Through the Image: Nicholas Nixon's "People with AIDS"*, in: *Discourse*, Vol. 23 N. 3, 2001, S. 75-105.

kritisierten aktivistische Kreise – allen voran das Kollektiv ACT UP –, dass die Porträts das Stereotyp eines AIDS-Verlaufs, der unausweichlich zu einem einsamen, verstörenden Tod führe, reproduzieren würden. Die AktivistInnen forderten, dass die Bilder von der Ausstellung entfernt werden.

In seinem Aufsatz *Portraits of People With AIDS* setzt Douglas Crimp sich mit den Fotografien Nixons und der Kritik an diesen durch ACT UP auseinander. Er kritisiert in einer Linie mit ACT UP, dass die Aufnahmen den sozialen und politischen Kontext negieren und Angst statt Solidarität hervorrufen würden.¹⁴ Eine Forderung der Aktivisten lautete deshalb: „No More Pictures Without Context“¹⁵.

Das hohe Mass an Individualität, das Aufnahmen wie die von Tom Moran vermitteln, abstrahiere, so argumentiert wiederum Simon Watney, die Erfahrung von an AIDS Erkrankten vom gesellschaftlichen Kontext der Institutionen und des Gesundheitswesens: „By being repeatedly individualized, AIDS is subtly and efficiently de-politicized.“¹⁶

Felix Gonzalez-Torres hingegen entscheidet sich für einen Ansatz der Nüchternheit, abseits der individuellen Tragik. Indem er die potentielle Stelle des fotografischen Bildes im Plakat vakant lässt, verzichtet er vollständig auf die potentiell manipulativen Wirkweisen des Mediums. Stattdessen verweist der Künstler mit den Schlagworten auf einen historischen Rahmen abseits individueller Schicksale. Selbst wenn er Individuen wie Oscar Wilde oder Harvey Milk anführt, reduziert er diese nicht auf ihr individuelles Schicksal oder ihre singuläre Rolle, sondern erhebt sie zu Symbolfiguren von gesellschaftlicher und historischer Bedeutung. Indem er sich für Schrift und gegen symbolträchtiges Bildmaterial entscheidet, entsagt er sich dem zunehmend hitzigen Kampf um die Bilder. Wenn ACT UP „No More Pictures Without Context“ fordern, geht Gonzalez-Torres für seine Arbeit am Sheridan Square noch einen Schritt weiter: (con)text only.

Selbstverständlich muss in Anbetracht der rigorosen Verschlagwortung der Ereignisse auf dem Plakat dennoch gefragt werden, inwiefern diese potentiell als kryptisch empfundenen

¹⁴ Vgl. Crimp, Douglas: *Portraits of People With AIDS*, in: *Cultural Studies*, hrsg. v. Grossberg, Nelson, Treichler, London/New York 1992, S. 117-133.

¹⁵ Zit. n. Junge, Sophie: *Images von People With Aids in den USA der 1980er Jahre*, in: *Kampf um Images – Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen*, hrsg. v. Ahrens/Hierber/Kautt, Wiesbaden 2015, S. 99.

¹⁶ Watney, Simon: *Photography and AIDS*, in: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, hrsg. v. Carol Squiers, Seattle 1990, S. 173-92, hier S. 187.

Worte überhaupt als Kontext bezeichnet werden können. Vor diesem Hintergrund liesse sich gar sagen: Just text.¹⁷

Im historischen Kontext der 1980er Jahre, die von einem Kulturkampf zwischen konservativen und links-aktivistischen Kräften geprägt waren, entzog Gonzalez-Torres sich damit gleichzeitig auch der politischen Zensur.

Anders erging es Robert Mapplethorpe, dessen Retrospektive *The Perfect Moment* 1990 einen Skandal auslöste und dem Kampf um die Bilder zum Opfer fiel.¹⁸ Unter den 175 Ausstellungsobjekten zu sehen waren zwei Fotografien von nackten Kindern und eine Handvoll Bilder von Homosexuellen im Vollzug sadomasochistischer Sexpraktiken. Der Direktor des Contemporary Art Center Cincinnati wurde prompt der 'Obszönität' angeklagt. Juristisch verhandelt wurde daraufhin die Frage, ob es sich bei den Bildern um Kunst oder Pornografie handle. Die Jury entschied gegen die Anklage. Nichtsdestotrotz hat sich der Skandal in die Arbeiten Mapplethorpes eingebrannt: Werden sie heute gezeigt, sind sie immer auch historisches Dokument jenes Kulturkampfes. Als Kunstwerke sind sie ihm zum Opfer gefallen. In Folge des Mapplethorpe-Skandals brach eine nationale Debatte über die Verwendung von kulturellen Fördermitteln aus. Diese Skandalisierung der Bilder ist sicherlich primär vor dem Hintergrund der AIDS-Epidemie zu erklären. Konservative Gesellschaftskreise versuchten – und versuchen noch heute – öffentliche Darstellungen von Homosexualität und deren Thematisierung im Schulunterricht zu unterbinden, da in ihr eine todbringende und zudem ansteckende Sünde gesehen wurde.

¹⁷ An dieser Stelle soll auf die Bedeutung der Sprache im Kontext der AIDS-Epidemie und des Postmodernismus hingewiesen werden, die hier leider nur angeschnitten werden kann. Susan Sontag untersuchte den Zusammenhang von Sprache und der Behandlung von Krankheiten und legte dar, inwiefern das Wording von Krankheiten Erkrankte davon abhalte, sich nach wissenschaftlichen Standards behandeln zu lassen (vgl. Sontag, Susan: *Illness as Metaphor & AIDS and its Metaphors*, London 1991). In der von Douglas Crimp verantworteten Oktober-Ausgabe *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism* legt Jan Zita Grover in einem enzyklopädischen Beitrag dar, wie scheinbar wertfreie und wissenschaftliche Begriffe wie ‚general population‘ oder ‚risk practice‘ diskriminieren und Bedeutungen weit über ihre Worthülle hinaus implizieren (vgl. Grover, Jan Zita: AIDS: Keywords, in: *October*, Vol. 43, 1987, S. 17-30). Paula A. Treichlers in der gleichen *October*-Ausgabe erschienener Text verweist auf den theoretischen Unterbau hinter diesem sprachanalytischen Projekt. Treichler argumentiert, dass selbst die in der Wissenschaft gewonnen Erkenntnisse über das Virus das Ergebnis eines sozialkonstruktivistischen Prozesses seien, indem ein komplexes Geflecht von Forschungsgeldern, politischen Interessen und Autoritäten entscheide, welchem Thema wie viel und vor allem welche Form der Aufmerksamkeit zukomme (vgl. Treichler, Paula A.: AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification, in: *October*, Vol. 43, 1987, S. 31-70).

¹⁸ Hier und im Folgendem beziehe ich mich auf Tannenbaum, Judith: Robert Mapplethorpe. The Philadelphia Story, in: *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, 1991, S. 71-76.

Mapplethorpe selbst bekam von dem Prozess um seine Bilder nichts mit: Er war im Jahr zuvor in Folge seiner AIDS-Erkrankung verstorben. Vor diesem Hintergrund erscheint auch der gezielt eingesetzte Bildentzug von Gonzalez-Torres in neuem Licht. Durch ihr zunächst unscheinbares Auftreten wird seine Arbeit zum Trojanischen Pferd einer versteckten Botschaft, mit der er ein breites Publikum erreichen kann:

„Two clocks side by side are much more threatening to the powers that be than an image of two guys sucking each other’s dicks, because they cannot use me as a rallying point in their battle to erase meaning. It is going to be very difficult for members of Congress to tell their constituents that money is being expended for the promotion of homosexual art when all they have to show are two plugs side by side, or two mirrors side by side, or two lightbulbs side by side.“¹⁹

Indem Gonzalez-Torres ein Werbeplakat am hochfrequentierten Sheridan Square installieren lässt, adressiert er eine grösstmögliche Öffentlichkeit. Diese vornehmlich uninformierte Öffentlichkeit sieht sich einem Rätsel gegenüber: Die Schrift ist nur bei genauerer Betrachtung zu entziffern, die Worte und Daten bleiben kryptisch. Nur wer sich informiert oder informieren lässt, wird erfahren, warum es dort hängt. Und Information, dafür plädieren Sonntag, Watney, Treichler, Grover und Crimp immer wieder,²⁰ ist immer noch die beste Prävention oder aber Medizin gegen das Virus, das die US-amerikanische Gesellschaft der 1980er und 1990er Jahre spaltet und dessen nicht-Behandlung so viele tötet.

¹⁹ zit. n. Spector 1995, S. 73.

²⁰ Douglas Crimp argumentiert in seinem Text *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*, dass künstlerischer Aktivismus, der eine breite Öffentlichkeit informiere, die beste künstlerische Auseinandersetzung mit der AIDS-Epidemie sei und bevorzugt diesen gegenüber dem Sammeln von Geld und der individuellen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Epidemie (vgl. Crimp, Douglas: *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*, in: *October*, Vol. 43, 1987, S. 3-16). Während „*Untitled*“ in die Kategorie der individuellen künstlerischen Auseinandersetzung fällt, war Gonzalez-Torres als Mitglied des Kollektivs *Group Material* auch aktivistisch tätig. In Projekten wie der *AIDS Timeline* versammelte die Gruppe eine grosse Menge an Materialien und versuchte chronologisch den Prozess darzulegen, in dem die AIDS-Epidemie zu einer nationalen Krise wurde. Dabei wurden Elemente aus Wissenschaft und Medizin ebenso berücksichtigt wie Regierungspraxis, Medienberichterstattung und AIDS-Aktivismus. Während Felix Gonzalez-Torres für seine eigenen Arbeiten komplexe Zusammenhänge und Informationen auf ein Minimum reduzierte, breitete *Group Material* diese in vollem Umfang aus. Vgl. Ault, Julie: *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London 2010.

LITERATUR

AULT, J.

Show and Tell: A Chronicle of Group Material, London 2010.

BENJAMIN, W.

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1963.

BUCHLOH, B.

Figures of Authority, Cyphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting, in: *October*, Vol. 16, 1981, S. 39-68.

CRIMP, D.

AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, in: *October*, Vol. 43, 1987, S. 3-16.

Portraits of People With AIDS, in: *Cultural Studies*, hrsg. v. Nelson Grossberg, London/New York 1992, S. 117-133.

FILIPOVIC, E. UND ROSEN, A.

Specific Objects Without Specific Form, London 2016.

GONZALEZ-TORRES, F. UND THE NEW MUSEUM (HRSG.)

Installation by Felix Gonzalez-Torres. September 16 - November 20, 1988, in: *Felix Gonzalez-Torres*, hrsg. v. Julie Ault, Göttingen 2006, S. 121.

GONZALEZ-TORRES, F.

Artist's Statement, in: *Gonzalez-Torres Monument at Sheridan Square*, hrsg. v. Public Art Fund Inc., New York 1989, S. 3.

GROVER, J. Z.

AIDS: Keywords, in: *October*, Vol. 43, 1987, S. 17-30.

JUNGE, S.

Images von People With Aids in den USA der 1980er Jahre, in: *Kampf um Images – Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen*, hrsg. v. Ahrens/Hieber/Kautt, Wiesbaden 2015.

KRÄMER, F.

Moral Leaders. Medien, Gender und Glaube in den USA der 1970er und 1980er Jahre, Bielefeld 2015.

KRAUSS, R.

Sculpture in the Expanded Field, in: *October*, Vol. 8, 1979, S. 30-44.

OGDON, B.

Through the Image: Nicholas Nixon's "People with AIDS", in: *Discourse*, Vol. 23 N. 3, 2001, S. 75-105.

PUBLIC ART FUND INC. (HRSG.)

Gonzalez-Torres Monument at Sheridan Square, New York 1989.

RIEGL, A.

Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1928.

SONTAG, S.

Illness as Metaphor & AIDS and its Metaphors, London 1991 [1978 bzw. 1989].

SPECTOR, N.

Felix Gonzalez-Torres, Ausst.-Kat., New York/Paris 1995.

TANNENBAUM, J.

Robert Mapplethorpe. The Philadelphia Story, in: *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, 1991, S. 71-76.

TREICHLER, P. A.

AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification, in: *October*, Vol. 43, 1987, S. 31-70.

WÄSPE, R.

Privat und Öffentlich, in: *Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné*, hrsg. v. Dietmar Elger, Bd. I, Ostfildern-Ruit 1997, S. 12-17.

WATNEY, S.

Photography and AIDS, in: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, hrsg. v. Carol Squiers, Seattle 1990, S. 173-92.