

Sophie Junge

„Kunst essen“ – Aspekte der Einverleibung und Intensivierung bei Felix Gonzalez-Torres

Felix Gonzalez-Torres' *candy spills* thematisieren in der Aufnahme von Bonbons durch den Betrachter Themen des Wandels und des Verfalls. Gleichzeitig rückt der Aspekt der Einverleibung den Betrachter unweigerlich näher an die ephemeren Arbeiten Gonzalez-Torres' heran, macht ihn zu einem Mittäter im Prozess der Werkauflösung und zwingt ihm die inhaltliche Auseinandersetzung mit Gonzalez-Torres' Sujets der Krankheit, Infektion und der Trauer um einen geliebten Menschen auf. Der Akt des Essen ist hier metaphorisch zu lesen: Nicht das gemeinsame Mahl als ‚Kunstsituation‘, sondern die Intensivierung künstlerischer Inhalte und die Intimität zwischen Betrachter und Werk entstehen durch die Aufnahme der Bonbons in den Körper.

Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) bespielte 2007 posthum den amerikanischen Pavillon auf der Biennale Venedig und zeigte 2006 eine umfangreiche Werkauswahl in einer großen Einzelausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst im Hamburger Bahnhof in Berlin. Auch die Mitwirkung an der Themenausstellung *Personal Affaires – Neue Formen der Intimität* im Leverkusener Museum Morsbroich zu Beginn des Jahres 2007 bestätigt ein Interesse an den Bonbonaufschüttungen und Papierstapeln Gonzalez-Torres'. Seine Präsenz in der Kunstlandschaft, zehn Jahre nach seinem Tod, ist nicht von der Hand zu weisen.

In der Tradition des *giveaways* thematisieren die *candy spills* zunächst die AIDS-Krise der 1980er und 1990er Jahre und werden dennoch in ihrer Offenheit und Allgemeingültigkeit zu künstlerischen Metaphern für Krankheit und Trauer, für Verlust und Tod. Gonzalez-Torres, dessen künstlerischem Schaffen in New York 1996 durch seinen AIDS-Tod ein jähes Ende gesetzt wurde, rückt die Partizipation des Betrachters in den Vordergrund seiner Werke und reflektiert formal wie inhaltlich Wandel und Vergänglichkeit.

Besonders intensiv und eindringlich stellt die Werkgruppe der *candy spills*, einzelne Bonbons, die der Betrachter aufgefordert ist, zu essen, Fragen nach Krankheit und Infektion, Sexualität und Einverleibung. *Candy spills* sind unzählige Bonbons, bunt und glänzend verpackt, die auf dem Boden oder in einer Raumecke zu großen Formen – Rechtecken, schmalen Streifen, Dreiecken – aufgeschüttet werden. Wie ein weicher, glitzernder Teppich erstrecken sie sich, wirken verschwenderisch in ihrer Masse und verführerisch zugleich. Sie sind Skulpturen, die sich nicht aus einer festen Körperform gründen, sondern nur durch ein festgesetztes Gewicht bestimmt werden. In ihrer Analogie zum Körpergewicht des Künstlers oder einem Auftraggeber werden sie zu ‚Porträts‘, Verlagerungen des Körpers in die Skulptur qua Gewicht.

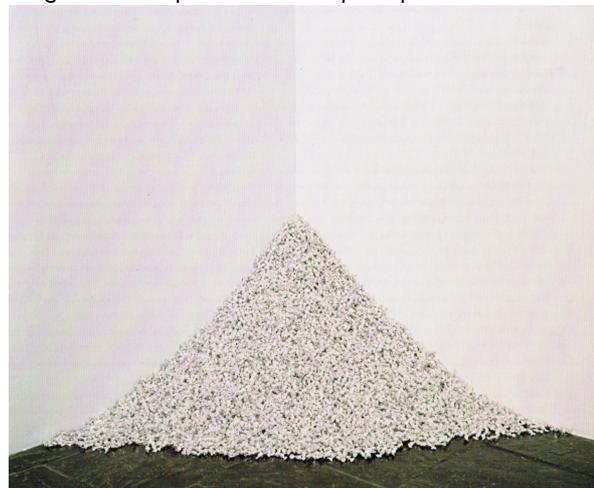


Abb. 1: Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“ (Lover Boys), 1991, Bonbons einzeln in silbernem Zellophanpapier verpackt, endloser Vorrat, Idealgewicht: 161 kg, Kollektion Goetz, München. (Hannover, Sprengel Museum, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1997, S. 68, Kat. Nr. 116.)

In Arbeiten wie „Untitled“ (Lover Boys), (Abb. 1) vereint Gonzalez-Torres sein Gewicht mit dem seines zu dem Zeitpunkt schwer an AIDS erkranktem Partner Ross und schafft so das Doppelporträt eines homosexuellen Liebespaares.¹ Doch dieses Andenken ist flüchtig, stehen die *candy spills* dauerhaft in Gefahr zu ver-

schwinden: Indem der Betrachter angehalten ist, sich an den Bonbons zu bedienen, sie zu essen, in sich aufzunehmen, wird das Werk systematisch verringert. Nicht nur die aufgeschüttete Ausgangsform verflüssigt sich, sondern die ganze Arbeit befindet sich im Prozess der Auflösung. Die endgültige skulpturale Form wird zur dauernden Transformation – die statische Kunstform verwandelt sich in eine zeitliche.² Erst im Paradox ihrer Auflösung, durch die Aktion des Betrachters vervollständigen sich die Arbeiten.

Um ihre Permanenz, das heißt die fortwährende Möglichkeit ihres Verschwindens zu sichern, ist der Besitzer durch ein Authentizitätszertifikat verpflichtet, die Bonbonfelder immer wieder aufzufüllen, sodass die künstlerischen Strategien der Transformation und Verflüchtigung Tag für Tag funktionieren. Diese Flüchtigkeit der Arbeit unterstützen die einzelnen Bonbons, die – wenn im Besitz des Betrachters – nicht mehr sind als ein Gebrauchsgegenstand, eine einfache Süßigkeit.³

Doch die *candy spills* sind verlockend: Versprechen sie – im Kontext des herrschenden Fitness- und Körperkultes der achtziger Jahre – einen ‚sündigen‘ Genuss und versüßen den Besuch im Museum. Einzelne in glänzendem Zellophanpapier verpackt und wie eigens für den Betrachter angeboten, verführen sie uns und wecken in ihrer glitzernden Fülle unsere Gier und unser Konsumverlangen. Diese Gier, einen Teil des Werks zu besitzen, wird hier ganz unmittelbar befriedigt und konterkariert auch den boomenden Kunstmarkt der achtziger Jahre: einen Kunstmarkt der großformatigen, expressionistischen Gemälde zu exorbitanten Preisen.⁴ Dem hält Gonzalez-Torres nun seine kleinen Bonbons entgegen, günstige Gebrauchsgüter aus dem Supermarkt. Die transluzide Wirkung der silbernen glänzenden Bonbonhüllen ist dabei nur Schein, der uns lächelnd an der Nase herumführt.

Was bedeutet es nun für die Arbeit, wenn der Betrachter Teile von ihr entnimmt und isst? Schließlich ist die Partizipation des Betrachters zugespitzt: Ein Bonbon zu essen, heißt zunächst das Verschwinden und die Auflösung des Werks voranzutreiben. Auf der anderen Seite schafft die Einverleibung eine starke, unmittelbare Nähe zwischen Betrachter und Werk. Der Betrachter konsumiert das Werk, er nimmt es

durch den Mund in sich auf und verschmilzt mit ihm. So entsteht eine Intimität, eine Intensivierung der Werk-Betrachter-Beziehung. Gleichzeitig wird das Werk aus dem Raum des Museums herausgeführt, verlässt den institutionellen Rahmen und gerät unweigerlich in den persönlichen Kontext des Betrachters.

Der Aspekt des ‚Insichaufnehmens‘, des ‚Sich-einverleibens‘ der Bonbons weckt zunächst die Assoziation zum Verzehr der christlichen Hostie, zum Abendmahl.⁵ Wird das Ritual der Kommunion tatsächlich in den *candy spills* beerbt, unterstreicht es die Verschmelzung von Körpern im symbolischen Sinne. Diese Verschmelzung zwischen Bonbon, Kunstwerk und Körper des Betrachters lässt sich noch weiter ausloten: Repräsentieren die Bonbonfelder doch selbst den menschlichen Körper, entsteht so durch den Konsum der Bonbons metaphorisch eine flüchtige Fusion von zwei Körpern – dem des Repräsentierten und dem des Betrachters.⁶ Diese Verschmelzung schürt zusätzlich auch den erotischen Gehalt der Arbeiten, schließlich werden Teile des Körpers in den Mund eines anderen aufgenommen.⁷ Eine Erotik als Transgression, als Auflösung körperlicher Grenzen beschreibt Georges Bataille:

„All the work of eroticism has as its principle a destruction of the structure of the closed being that each partner in the game is in the normal state... What is at stake in eroticism is always a dissolution of constituted forms.“⁸

In dieser „*Sexualisierung der Bonbons*“⁹, in ihrer Verführungskraft, liegt ein verborgener Hinweis, eine erste Anspielung auf das Thema AIDS: Der (sexuelle) Genuss des Betrachters steht in scharfem Kontrast zur Sexualität von HIV-Infizierten. Ihre Sexualität wird ihnen aus Ansteckungsgefahr abgesprochen und Enthaltsamkeit erwartet. Sie werden als sexuell aktive Menschen negiert und als Kranke isoliert. Mit seinen *candy spills* setzt Gonzalez-Torres ein deutliches Zeichen gegen diese Abgrenzung. In seinem Werk besteht die Möglichkeit der Verschmelzung von Körpern, die Trennung zwischen ‚krank‘ und ‚gesund‘ ist aufgehoben, mehr noch, sie scheint nie existiert zu haben.



Abb. 2: Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“ (Placebo), 1991, Bonbons einzeln in silbernem Zellophanpapier verpackt, endloser Vorrat, Idealgewicht: 454-544 kg, Museum of Modern Art, New York. (Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Julie Ault, Göttingen 2006, S. 6.)

Seine Arbeit „*Untitled*“ (Placebo) (Abb. 2) stellt im Untertitel einen zusätzlichen Bezug zur Krankheit und zu AIDS her: *Placebo*, ein Begriff aus medizinischen Testreihen, beschreibt ein medizinisches Präparat ohne pharmazeutischen Wirkstoff, das dennoch Reaktionen des Patienten hervorrufen kann. Es weckt die Hoffnung auf Heilung oder die Enttäuschung über eine fehlgeschlagene Behandlung. Gleichzeitig liest sich *Placebo* als metaphorische Anspielung auf die oberflächlich beruhigende, aber nicht heilende Medikamententherapie der AIDS-Patienten¹⁰ und ruft Fragen des Betrachters hervor: Erfüllen nun diese Bonbons mit unbekannter Herkunft die Kriterien eines *Placebos*? Ist ihr Verzehr Anspielung auf eine mögliche eigene Erkrankung? Begebe ich mich in die Gefahr einer Infektion, wenn ich ein Bonbon vom Boden aufhebe und es in den Mund stecke?

Auch der Genuss des Essens steht im scharfen Kontrast zum Verlust des Appetits von HIV-Infizierten; das langsame, genussvolle Lutschen der Bonbons beschreibt eine gegensätzliche Bewegung zum langsamen und schmerzlichen Verfall des Körpers.¹¹ In diesem Kontext assoziiert der genussvolle, bedenkenlose Verzehr eines Bonbons auch eine bedenkenlose HIV-Übertragung. Vielleicht überkommt den Betrachter nun selbst Angst vor einer Ansteckung, einer Übertragung durch diese süßen Bonbons?

Durch die gezielte sinnliche Wahrnehmung treffen die *candy spills* den Betrachter direkter, Krankheit und Infizierung rücken nah an ihn heran. Nicht nur inhaltlich sind die Bezüge zur Krankheit offenkundig, auch die künstlerischen Prinzipien folgen einer Dissemination, einer Ausbreitung wie die von Seuchen und

Krankheiten: Die endlose Erneuerung des Werks durch den Besitzer und die Ausbreitung der Kunst durch den Betrachter, der sie mit nach Hause trägt, in sich aufnimmt oder an andere weitergibt, spiegelt Ausdehnung und Ansteckungsgefahr.¹² Gonzalez-Torres benennt diese Parallele:

„The pieces just disperse themselves like a virus that goes to many different places – homes, studios, shops, bathrooms, whatever.“¹³

Das Essen der Bonbons, die Aufnahme eines spezifischen Teils des Kunstwerks, intensiviert bei Gonzalez-Torres die Kunsterfahrung. Es ist nicht der Akt des Essens, der – anders als bei Künstlern wie Rirkrit Tiravanija als gemeinsame soziale Situation erlebt wird – sondern es ist die Aufnahme in den Körper, die Einverleibung der Kunst, die die Rezeption der *candy spills* intimer, eindringlicher macht. Dabei kann der Aspekt der Aufnahme als Weiterentwicklung Gonzalez-Torres' Werkgruppe der *paper stacks* gelesen werden, Papierstapel aus einzelnen Bögen, die vom Betrachter mitgenommen werden sollen und genauso das Verschwinden und die Vergänglichkeit der Werke beschreiben.

Der ephemere Charakter der *candy spills* und die zugespitzte Teilnahme des Betrachters rücken den Aspekt des Essens dennoch in den Vordergrund. ‚Kunst essen‘ betont die inhaltlichen Metaphern des Werks. Die Aufnahme der Bonbons rückt den Betrachter ganz konkret näher an die künstlerische Arbeit heran und verbindet ihn symbolisch mit Themen der Krankheit, Infektion und des Todes. Denn die Gefahr des Verschwindens durch den Betrachter, die Sterblichkeit im Werk, ist fortwährend präsent.¹⁴ Auch Felix Gonzalez-Torres selbst beschreibt seine Arbeiten als persönliche Auseinandersetzung mit der Angst um einen geliebten Menschen und der Angst vor dem eigenen Tod:

„I made „Untitled“ (Placebo) because I needed to make it. There was no other consideration involved except that I wanted to make art work that could disappear, that never existed, and it was a metaphor for when Ross was dying.“¹⁵

So liegt in den *candy spills* auch die Sehnsucht nach einem Leben, das mehr Bestand hat – als das eigene. Denn durch die fehlende permanente Gestalt kann das Werk niemals zerstört werden und nährt damit die

Idee eines langen sicheren Lebens, denn die Vorsorge, die Werke nachzufüllen, ist stets getroffen.¹⁶

Der Aspekt der Trauer um einen Geliebten und die Einverleibung der Bonbons rufen die Assoziation zur Geschichte der Königin Artemisia hervor: Sie war Gemahlin und Schwester des karischen Königs Mausolos, dem sie 353 v. Chr. eine Grabstätte, das Mausoleum, erbauen ließ, das zu den Sieben Weltwundern gehörte.¹⁷ Der Legende nach war ihre Trauer über den Tod ihres Mannes so groß, dass sie ihn verbrennen ließ, um seine Asche, mit Wein vermischt, zu trinken. Durch diese mystische Kommunion wurde sie zum lebendigen Grabmal ihres Mannes und seitdem zu einem Beispiel tugendhafter Liebe bis über den Tod hinaus.¹⁸ Auch die ‚Inkorporation‘ des Geliebten, aufgrund der schmerzlichen Trauer über seinen Verlust, kann also mit der Einverleibung der Bonbons gleichgesetzt werden. Diese Parallele zu Artemisia verstärkt den Aspekt der Trauer um einen geliebten Menschen in der Interpretation der *candy spills*.¹⁹

Das Verschwinden bleibt zentrales Thema und ist mit Krankheit, Tod, dem Verlust von Geschmack und Genuss eng verbunden. Die Symbolik der *candy spills* zeigt Gonzalez-Torres' künstlerischen Umgang mit dem Körper deutlich: Die Abbildung und figurative Auseinandersetzung mit der Gestalt des Körpers wird negiert. Nur in der Umschreibung durch die Bonbons, die als Metaphern oder Stellvertreter dienen, kann seine Hinfälligkeit, seine Bedrohtheit, aber auch seine Fähigkeit zum sinnlichen Genuss angesprochen werden.²⁰

Auch die Arbeit „Untitled“ (*Lover Boys*) von 1991 (Abb. 1), das Doppelporträt zweier Geliebter, liefert den Hinweis auf die Körpermetapher bereits im Untertitel und stellt das Thema Homosexualität zur Disposition.

Es ist die formale Schlichtheit, ohne die mimetische Reproduktion von Körpern, aus der Gonzalez-Torres das Bild einer homoerotischen Beziehung schafft. Eine Schlichtheit, die seine allgemeingültigen Werke zu eigen haben und so die Misskonzepte, die einen homophobischen Diskurs nähren, zunichte macht.²¹ Nicht zwangsläufig muss es sich hier um eine homosexuelle Liebe handeln, denn die Grenze zwischen homo- und heterosexueller Liebe ist durch die unspe-

zifische Zugänglichkeit verwischt. Das Werk trägt damit kein ausgrenzendes Moment in sich, sondern bricht die Kategorisierung auf: Sie spielt keine Rolle mehr, denn sie ist in der offenen Bildsprache an keinem Parameter festzumachen. *Loverboy* bleibt allein die Metapher für eine Liebesbeziehung. Mit den Strategien der Werkauflösung, der körperlichen Aufnahme, bekommt diese Metapher eine tragische Dimension. Der symbolisierte Geliebte verschwindet, nicht nur die glückliche Erinnerung, auch sein Verlust sprechen aus dieser Arbeit.

Diese Negierung der körperlichen Gestalt spiegelt eine Tendenz der Kunst der achtziger und neunziger Jahre wieder: Die Wahrnehmung des Körpers wird bestimmt von Schmerz, Angst und Seuchentod und macht ihn zwangsweise zum Thema. Der Darstellungsmodus weicht von der Abbildung ab und zeigt dezidiert die Abwesenheit des Körpers. Diese demonstriert die Sterblichkeit und die Anonymität des Todes im Zeitalter von AIDS.²² Der Körper wird zum Spiegel der Gesellschaft und zum Repräsentanten des Menschen im kulturellen und politischen Sinne.²³

Der spezifische Kontext des Betrachters als Bezugssystem wird zur konstanten Reinterpretation der Bedeutung, sein Sinngehalt dauerhaft instabil. Damit liegt die Aura des Kunstwerkes nicht länger im Hier und Jetzt seiner Originalität und Einzigkeit, sondern in der temporalen Form, die nur durch die Begegnung mit und die Aufnahme durch den Betrachter eintreten kann.²⁴ Dieses Konzept einer „Kunst-über-den-Kunstabetrieb“,²⁵ nimmt Felix Gonzalez-Torres wörtlich: Die einzelnen Bonbons der *candy spills* verlassen den theoretischen Kunstkontext und den konkreten Raum des Museums und gelangen in den sozialen, privaten Bereich des Betrachters, in sein intimstes Inneres, seinen Körper.

Endnoten

1. New York 1995, Felix Gonzalez-Torres, S. 154.
2. Reichensperger 2006, Bewegungsprozesse, S. 34.
3. Föll 2006, Form, S.106.
4. Vgl. dazu Merewether 1994, The Past, S. 72. Merewether erkennt in der unendlichen Fülle der candy spills eine Ironisierung dieser Gier. Nancy Spector sieht den Kunstmarkt der Reagan-Ära durch eine „commercial lust“ charakterisiert, aus der das enge Verhältnis von Kunst und Kommerz resultiert. New York 1995, Felix Gonzalez-Torres, S. 3.
5. Föll 2006, Form, S.108.
6. New York 1995, Felix Gonzalez-Torres, S. 154.
7. Vgl. dazu Felix Gonzalez-Torres: „Es ist eine Metapher. (...) Ich biete dieses Zuckerzeug; man steckt es sich in den Mund und lutscht am Körper eines anderen. (...) Einen kurzen Augenblick gebe ich jemandem etwas Süßes in den Mund und das ist hocherotisch.“ Zitiert nach ebd., S. 149-150.
8. Bataille 1977, Eroticism, S. 22-23.
9. Föll 2006, Form, S.115.
10. Wetzel 2006, Aus-/Einschnitte, S. 144.
11. Watney 2006, In Purgatory, S. 344.
12. Avgikos 1991, Body, S. 82.
13. Zitiert nach New York 1995, Felix Gonzalez-Torres, S. 58. Vielleicht spielt Placebo hier auch auf die schwache Rolle der Kunst in Bezug auf AIDS an, schließlich kann sie die Epidemie darstellen, aber ein Heilmittel gegen sie ist sie dennoch nicht.
14. Tallman 1994, Soziale Arbeiten, S. 60.
15. Storr 1995, Interview, S. 32.
16. Elger 1997, Minimalismus, S. 63.
17. Neysters 1995, Artemisia, S. 206.
18. Gaetgens 1995, Macht-Wechsel, S. 68. Gaetgens beschäftigt sich mit der bildprogrammatischen Instrumentalisierung der Artemisia: Regentinnen des 16. und 17. Jahrhunderts, unter ihnen Katharina von Medici, nutzten die antike tugendhafte Königs-gemahlin und liebende Witwe zur Legitimierung ihres eigenen Machtanspruchs als Regentin. Die Asche des Mannes zu trinken, sieht Gaetgens nicht nur als Trauergestus, sondern als Machttransfer zwischen dem ‚politischen‘ Körper des Königs (der Macht) und dem ‚natürlichen‘ Körper seiner Witwe, s. auch S. 69 und 71.
19. Demos 1995, Aesthetics of Mourning, S. 67.
20. Fuchs 1997, Betrachter, S. 86-88.
21. New York 1995, Felix Gonzalez-Torres, S. 14.
22. Spector 1989, Doppel-Angst, S. 132: Vgl. auch Cady Nolands Anhäufung von Waffen und medizinischen Utensilien oder Robert Gobers verlassene Waschbecken und Betten, die sich mit einer Krankheitsmetaphorik auseinandersetzen.
23. Belting 2000, Menschenbild, S. 6-8.
24. Bourriaud 2002, Relational Aesthetics, S. 60. Er spricht von einem „community effect“.
25. Dreher 1994, Kontextreflexive Kunst, S. 81.

Bibliographie

- Avgikos 1991, Body
Jan Avgikos, This is my Body, in: Artforum 6, 1991, S. 79-83.
- Bataille 1977, Eroticism
Georges Bataille, Death and Sensuality, A Study of Eroticism and the Taboo, 2. Aufl., New York 1977.
- Belting 2000, Menschenbild
Hans Belting, Menschenbild und Körperbild, Münster 2000.
- Bourriaud 2002, Relational Aesthetics
Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Paris 2002.
- Demos 1995, Aesthetics of Mourning
T. J. Demos, The Aesthetics of Mourning, Christian Boltanski, Ross Bleckner and Felix Gonzalez-Torres, in: Flash Art 28, 1995, S. 65-67.
- Dreher 1994, Kontextreflexive Kunst
Thomas Dreher, Kontextreflexive Kunst. Selbst- und Fremdbezüge in intermediären Präsentationsformen, in: Kontext Kunst, The Art of the 90's, hg. v. Peter Weibel, Köln 1994, S. 79-113.
- Elger 1997, Minimalismus

Dietmar Elger, Minimalismus und Metapher, in: Hannover, Sprengel Museum, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Ders., Ostfildern-Ruit 1997, S. 62-71.

Föll 2006, Form
Heike-Kathrin Föll, Form, Referenz und Kontext. Felix Gonzalez-Torres' „candies“, in: Berlin, Hamburger Bahnhof, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2006, S. 105-122.

Fuchs 1997, Betrachter
Rainer Fuchs, Der autorisierte Betrachter, in: Hannover, Sprengel Museum, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1997, S. 84-88.

Gaetgens 1995, Macht-Wechsel
Barbara Gaetgens, Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft, in: Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts, hg. v. Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters, Düsseldorf 1995, S. 64-78.

Merewether 2006, The Past
Charles Merewether, The Past to Come: Felix Gonzalez-Torres, in: Felix Gonzalez-Torres hg. v. Julie Ault, Göttingen 2006, S. 221-228.

New York 1995, Felix Gonzalez-Torres
New York, Guggenheim Museum, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Nancy Spector, New York 1995.

Neysters 1995, Artemisia
Silvia Neysters, Artemisia, in: Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts, hg. v. Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters, Düsseldorf 1995, S. 206-209.

Reichensperger 2006, Bewegungsprozesse
Petra Reichensperger, „A view to remember“, Bewegungsprozesse voller Verräumlichungen und Verzeitlichungen, in: Berlin, Hamburger Bahnhof, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2006, S. 29-44.

Spector 1989, Doppel-Angst
Nancy Spector, Doppel-Angst, in: Parkett 22, 1989, S. 132-133.

Storr 1995, Interview
Robert Storr, Interview mit Felix Gonzalez-Torres, Teil II 1994, in: München, Slg. Goetz, Felix Gonzalez-Torres – Roni Horn, hg. v. Ingvild Goetz, München 1995, S. 25-29.

Tallman 1994, Soziale Arbeiten
Susan Tallman, Felix Gonzalez-Torres' soziale Arbeiten, in: Parkett 39, 1994, S. 58-61.

Watney 2006, In Purgatory
Simon Watney, In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres, in: Felix Gonzalez-Torres, hg.v. Julie Ault, Göttingen 2006, S. 333-347.

Wetzel 2006, Aus-/Einschnitte
Michael Wetzel, Aus-/Einschnitte, Zur fotografischen Intervention bei Felix Gonzalez-Torres, in: Berlin, Hamburger Bahnhof, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2006, S. 143-149.

Abbildungen

Abb. 1: Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“(Lover Boys), 1991, Bonbons einzeln in silbernem Zellophanpapier verpackt, endloser Vorrat, Idealgewicht: 161 kg, Kollektion Goetz, München. (Hannover, Sprengel Museum, Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Dietmar Elger, Ostfildern-Ruit 1997, S. 68, Kat. Nr. 116.)

Abb. 2: Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“(Placebo), 1991, Bonbons einzeln in silbernem Zellophanpapier verpackt, endloser Vorrat, Idealgewicht: 454-544 kg, Museum of Modern Art, New York. (Felix Gonzalez-Torres, hg. v. Julie Ault, Göttingen 2006, S. 6.)

Zusammenfassung

Der kubanische Künstler Felix Gonzalez-Torres thematisiert in seiner Werkgruppe der candy spills Vergänglichkeit, Verlust und Verschwinden. Die Bonbonanhäufungen befinden sich dauerhaft im Prozess der Auflösung, denn der Betrachter ist aufgefordert, sich an ihnen zu bedienen. Die einzelnen Bonbons werden so nach und nach abgetragen. Nur durch das unendliche Auffüllen der Bonbonfelder bewahren sie ihre Permanenz, eine Permanenz der fortwährenden Selbstauflösung. Viele der candy spills stehen im Kontext der AIDS-Krise der 1980er und 1990er Jahre, verarbeitet Gonzalez-Torres in ihnen doch Themen der Homosexualität, der Infektion, der Trauer und des Verlusts.

Zunächst rücken Untertitel wie Placebo Gonzalez-Torres' Arbeiten in den Kontext der Krankheit, es sind jedoch vor allem die künstlerischen Strategien der Partizipation und des Verschwindens, die diese Assoziation hervorrufen. Dabei treibt Gonzalez-Torres die Betrachterpartizipation auf einen Höhepunkt: Durch die Aufnahme der Bonbons in den Körper rückt das Werk unmittelbar an den Betrachter heran. Dieser Aspekt der Einverleibung stellt auch eine Verführung dar, einen süßen ‚Kunstgenuss‘, der im krassen Kontrast zu den langsamen Qualen und dem Appetitverlust von HIV-Infizierten steht.

Diese Assoziation wird durch das ‚Insichaufnehmen‘ der Bonbons intensiviert. Der Aspekt des Essens ist hier symbolisch gedeutet: Der Betrachter wird unweigerlich an Ansteckung, Krankheit und Tod herangeführt, obwohl er zunächst nur ein Bonbon nimmt und sich in den Mund steckt.

Autorin

Sophie Junge:

Studium der Kunstgeschichte, Niederlandistik und Geschichte in Köln und Leiden. Magisterarbeit zu „Felix Gonzalez-Torres: Zur Reflexion des AIDS-Diskurses in seinem Werk“. Mitglied des Doktoratsprogramm „Mediengeschichte der Künste“, Universität Zürich, Promotion über die amerikanische Kunst der 1980er und 1990er Jahre.

Titel

Sophie Junge, ‚Kunst essen‘ – Aspekte der Einverleibung und Intensivierung bei Felix Gonzalez-Torres, in: kunsttexte.de/Gegenwart

Nr. 3, 2009 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.