

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 27: Collaborations Louise Bourgeois & Robert Gober

Artikel: Robert Gober : against heterosexuality = gegen die Heterosexualität

Autor: Bordowitz, Gregg / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680295>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

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

AGAINST HETEROSEXUALITY

Currently in the U. S., there is a renewed interest among some artists to consider issues of sexual difference in the context of the art gallery. Much of this work is made by lesbian and gay male artists with an agenda: sexual liberation. In this article I consider works by three gay male artists posing challenges to the current order of sexuality. Robert Gober's work does not overtly address issues of sexual orientation and identity, however it does provide a context with which to analyze complex specular relations concerning homophobia. Both Adam Rolston and Hunter Reynolds take on the risk of their gayness being identified as an explicit term of their work. All three artists address a problem endemic to the institutions that exhibit art: the presupposition of a universal heterosexual viewing subject.

This problem must be considered within a larger sociological context. Today in the States, a moral paradox shapes the lives of gay men: we are killed for living our lives honestly, we survive by celebrating the virtues for which we are despised. The enunciation of our sexual difference usually results in violent oppression. In many instances, we are beaten or murdered because we are differ-

ent. Sometimes repression is instituted in more subtle, but no less violent ways, like censorship. This paradox takes on a new significance during the AIDS crisis. Gay men who are HIV positive, like myself, have been made to feel that the pursuit of our sexual interests has resulted in our infections. For me and for other gay men with HIV and AIDS, maintaining a high quality of life, for however long life is, depends upon a commitment to celebrate our sexuality and to understand it without judgement or compromise. This is a very difficult task to perform when so many people around us are dead or dying. It is difficult not to feel defeated. We watch what is current all around us turn into memory. There is an ever-increasing number of people whom we talk about in the past tense. We experience nostalgia for events that happened, not years ago, but months ago, weeks ago, because we miss people who participated in these events and died shortly afterwards. Feelings of loss and absence sometimes dominate our emotions and some of us are in a perpetual state of mourning. Thus, the hostility we face because we are gay is compounded by the extraordinary suffering resultant of the AIDS crisis.

The current situation described above is a prism through which I view everything. Thus, my experience of Robert Gober's installation at the Paula Cooper Gallery in October last year became a meditation on the ways in which art is usually presented for a straight male audience. Gober's work opens up the possibilities for non-heterosexual viewers, thus inviting participation from audiences not recognized by dominant culture.

Walking into the gallery, I was immediately confronted by the wooden structures that supported a wall extending halfway through the gallery space. Moving around this wall, I saw two rooms constructed for the installation. The bare structure of the wall built in the front of the gallery immediately disrupted the viewer's preconceived notions of the white walled box s/he was about to enter. Moving around the wall to see what was in the gallery space created a level of expectation and surprise as the installation revealed itself behind the wall. Images of a sleeping white man and a hanging black man were juxtaposed in a repeating pattern on the three walls which defined the first "room." The attractive colors and pattern of the wallpaper were in contrast to the violent implica-

tions of the imagery. Similarly, the male/female genital wall paper in the second room was both decorative in design and evocative in its content. In this room, drains sunk into the walls brought to mind a number of metaphors. The drains were absences and gaps. The walls had holes suggestive of glory holes, assholes, and vaginas. In both rooms the wallpaper created a psychological context for the show. A bag of doughnuts on a podium surrounded by the imagery of genitalia became sexually charged, resembling vaginas and assholes. Suddenly, I felt implicated. The installation involved my sexuality as an aspect of the interpretation of the work.

The wedding gown surrounded by the sleeping man/hanging man imagery was similarly forcefully charged. The gown was empty. It stood by itself without any figure inside to prop it up. It brought to mind the notion of marriage. The images on the wall brought to mind the notion of racism. In this context, the wedding gown represents the institution of marriage and critique of that institution is implied. By positioning the figure of the wedding gown in relation to imagery suggesting racially motivated social biases, critical ideas are provoked. Like racism, marriage in a heterosexual society is an oppressive institution. It casts women as property and it is used to invalidate same-sex relationships. Both racism and heterosexism are systemic forms of oppression that often engender each other. Gober's installation does *not* illustrate these points, but it does allow for these

readings and it provokes these realizations. The work is very open-ended and many interpretations are available. At the very least, the work challenges the viewer to think about sexual identity and oppression.

In the landmark essay by Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience,"¹ it is suggested that "...heterosexuality, like motherhood, needs to be recognized and studied as a *political institution* - even, or especially, by those individuals who feel they are, in their personal experience, the precursors of a new social relation between the sexes." Building on the work of Rich and others, gay men understand that the institution of heterosexuality - a narrowly defined set of behaviors that excludes numerous ways of giving and getting pleasure - as the norm perpetuates our oppression. Compulsory heterosexuality is a corrupt institution: a false promise and a bad idea. Yet the binary opposition between categories defined as heterosexual and homosexual is endemic to the establishment of social identity. The existence of the notion of heterosexuality is predicated on the repression of the notion of homosexuality. Eve Kosofsky Sedgwick, in her recently published book, *Epistemology of the Closet*, puts forward that a binary opposition around sexual orientation is en-

GREGG BORDOWITZ is an activist, videomaker and writer who, for the past five years, has been active in the struggle against the U.S. Government's negligence regarding the AIDS crisis.

demic to the constitution of social relations, and the subjugation of homosexuality enforces the current social order.² Art institutions which are complicit with this exclusionary logic refuse to acknowledge sexual difference. The presumption of a straight audience is tacit and it is this presumption that renders lesbians and gay men invisible. These are the concerns of Adam Rolston's polemical piece, 100% PURE NATURAL HETEROSEXUALITY, recently exhibited at the Wessel O'Connor gallery in New York. One hundred framed xeroxes proclaim an end to heterosexuality. They read *Stop promoting heterosexuality, Stop commercializing heterosexuality, Stop flaunting heterosexuality*, and so on. Repetitious and insistent, it mimics the form of compulsory heterosexuality in an attempt to counter all assertions of heterosexual universality. The repeated insistence upon heterosexuality as the sexual norm disenfranchises people whose sexual interests do not conform. Yet the enforcement of heterosexuality is so ineffective that one must wonder why so many forces are mobilized to establish it as the norm. The function of compulsory heterosexuality is, as Michel Foucault pointed out, to incite difference; the interdiction placed on homosexuality is one way that sexual difference is accounted for within the current hegemony.

There are other ways, also, other situations, in which the enunciation of sexual difference produces pleasure. A radical aim of some new local artists is to con-

struct similar situations not in clubs, bars, or theaters but in galleries. One example of this is Hunter Reynolds' most recent show entitled *Drag*. The Simon Watson gallery in New York has been filled with images of Reynolds wearing make-up and dressed in women's clothes. In the corner stands a table and dressing mirror with the word "queen" sandblasted on the surface. He then climbs into a cage suspended from the ceiling and go-go dances for the afternoon. Within the context of the gallery, the work questions fundamental critical assumptions about art. It demands an entire re-evaluation of the ways in which viewers are invited to look at art by challenging the established positions of sexual identity in the contemporary art world. Reynolds' studied practice of the art of the drag queen reveals the system of codes that gay men have developed to challenge the authenticity of all imagery depicting emotion.³ In this show there are images of Reynolds in drag crying. These images are placed alongside many other poses pictured on the gallery wall – poses that are coy, tough, inviting, fierce, ecstatic, mysterious, sensual. Their juxtaposition reveals that the art of the drag queen is to master the conventions of emotional expression – like the actresses of Hollywood films – and imbue them with fresh intensity.

Similarly, some of Robert Gober's new work provides an opportunity for viewers to question the heterosexist assumptions implicit to most presentations of

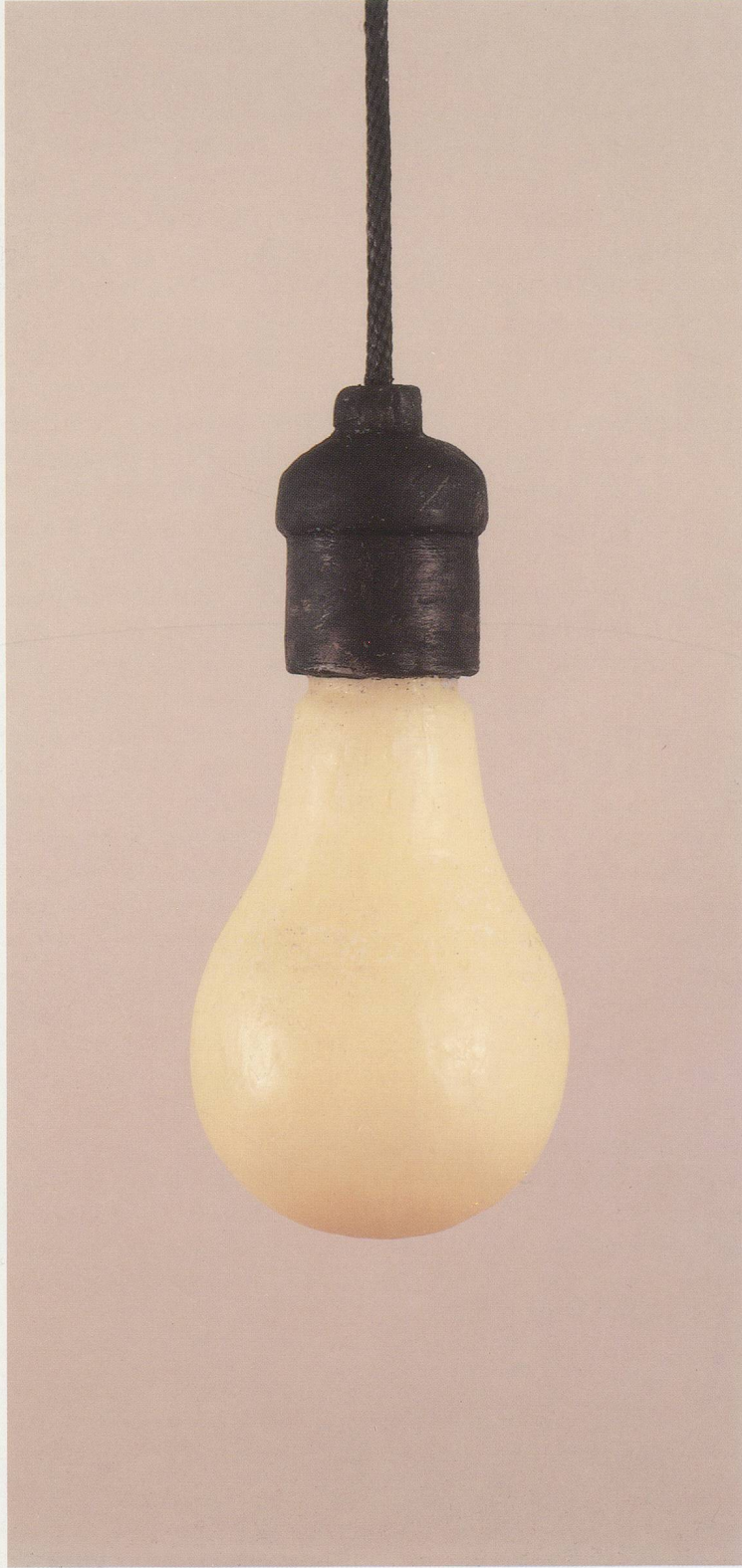
art. Consider an untitled sculpture: protruding out of a beeswax cast of a bag, a male and female breast are placed to resemble the anatomy of a human chest. A belly button adds to the resemblance and human hair has been attached to the side on which the male breast is formed. Gober has constructed a replica of a common object – a bag – and attached to it facsimiles of male and female sex characteristics; he has constructed a gendered, yet genderless object. This hermaphroditic form eludes categorization as male or female. It invites the viewer to assign a gender to it, yet it frustrates any attempt to do so. How the viewer identifies the gender of the object determines the relation s/he will assume to the object. Its ambiguity multiplies the possibilities for identification with it. This piece is not about the sex or sexuality implicit to the object; rather it concerns the sex and sexuality of the viewer and, most importantly, it acknowledges sexual difference.

Another piece recently produced by Gober creates a different kind of situation. A life-like replica of a leg severed at the calf is mounted sticking out of the wall close to the floor, a detached limb complete with pants' leg, sock, and shoe. The image is violent, yet there is no sign of violence – no blood. However, the piece produces discomfort. Something about it resembles a crime scene. The associations it calls to mind are both violent and sexual. What situation could have produced this scene? And more, isn't the shape of the limb protruding out of the wall

phallic? It brings to my mind the image of a penis, maybe a severed penis. Castration anxiety marked my experience of this work. Feelings of loss and sorrow are evoked. In my opinion, this work turns the gallery wall into the scene of a sex crime. Considered within the polemical framework of this article, the piece exemplifies the violence done by the systematic presumption of heterosexual viewers in the established art world. This piece provides a situation where the repression of sexual difference in the gallery can be confronted.

A third work considers how the repression of sexual difference figures around death.⁴ On a page from a newspaper, dated 1960, a small article appears among advertisements and wedding announcements. Written by Gober, it is entitled "Boy Drowns in Pool" and it reports that on October 3, in Connecticut, young Robert Gober was found dead in his family's backyard swimming pool. Authorities originally labeled the death accidental, however the article states that the mother was being held for questioning. It looks like the little boy killed himself. Why would he? This fabricated newspaper page can be read as a text concerning the alienation felt by a young gay boy growing up surrounded by a culture that refuses to recognize him. *His mother is held for questioning*. Perhaps, she refused to show him love because he is different. Where is his father?

Writing of his own death, the artist exhibits a wish for control over the representation of his death and thus, representation of



ROBERT GOBER/SHERRIE LEVINE, UNTITLED (LIGHT BULB), 1990, enamel, wax, rope, 8 x 3 x 3"/OHNETITEL (GLÜHBIRNE), 1990, Email, Wachs, Seil, 20,3 x 7,6 x 7,6 cm.
(PHOTO: ALAN ZINDMAN)

his life. During the AIDS crisis, when obituaries of gay men are common in the daily paper, writing about one's own death is a defiant act of self-representation. Gober is attempting to re-write his personal history with the hindsight of a survivor. He appropriated a fictional past event as a meditation on what could have happened and what has happened to others. Further, this piece reveals a strong will to have control over one's life, a wish against death. If one can pick and choose the place in history when one dies it seems possible that one can achieve immortality. This fantasy has particular significance during the AIDS epidemic. The AIDS crisis was brought on by the U. S. government's refusal to provide care and education to the groups hardest hit. Initially, AIDS was represented in the U. S. as only a gay disease regardless of the fact that it was disproportionately affecting a number of disenfranchised groups – drug users, women, people of color, and poor people. It became painfully obvious that many people in positions of power – government, business, organized religion – were actually pleased that gay men were dying. The systematic refusal to recognize the existence of gay men was mobilized and reoriented during the AIDS crisis to blame gay men

for AIDS. Compulsory heterosexuality could be instituted through fear and gay male sexuality was repeatedly represented as life threatening. Even the representation of deaths from AIDS was carefully controlled. Regulations, that have only recently been changed, dictated that the language of obituaries in newspapers could not recognize gay men who survived the death of their lovers. Viewed in the context of this recent history, Gober's obituary grapples with the violence done to gay men by the institutional refusal to accept sexual difference. The piece provides an opportunity for us to question the heterosexist presuppositions implicit to the representation of death and loss.

In a recent article in *Art and America* entitled "The Boys In My Bedroom," Douglas Crimp put forward the idea that a theoretical omission has been made within postmodern art theory – the structural role homophobia plays in the order of things. Crimp states that what we must do now "to rectify our oversight is to name homophobia." Thus, with few exceptions, the institutions that exhibit art systematically exclude from our view representations of gay desire – for and by gay people. A tacit exclusion of non-heterosexual viewers underscores the presentation of

contemporary art. Works that overtly address a lesbian and/or gay spectator are marginalized by dominant institutions and it is the same for works made by self-identified lesbians and/or gay men that overtly confront homophobia.

At the moment there are great possibilities for change. There is an increasing amount of work being made that openly challenges the institution of compulsory heterosexuality. I can only provide a few examples in this article. The fact that the work exists and that it is part of a growing tendency shows that the current order of sexuality is in flux. Our established sexual identities are subject to radical change. The institutions of art must recognize this and they must validate new work that challenges heterosexism. In the contemporary art world, radical change will occur when group shows are organized with sexual difference in mind; when self-identified gay and lesbian artists are granted the same legitimacy as straight artists; when the institutions that house art refuse to present work in ways that presume heterosexual viewers; when the art world as a unified force refuses to participate in the order of compulsory heterosexuality; and when galleries become places where real risks can be taken and new pleasures explored.

1) In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1980.

2) University of California Press, 1990, pp. 9–10.
"... categories presented in a culture as symmetrical binary oppositions – heterosexual/homosexual in this case – actually subsist in a more unsettled and dynamic tacit relation according to which, first, term B is not symmetrical with but subordinated to term A; but, second, the ontologically valorized

term A actually depends for its meaning on the simultaneous subsumption and exclusion of term B; hence, third, the question of priority between the supposed central and the supposed marginal category of each dyad is irresolvably unstable, an instability caused by the fact that term B is constituted as at once internal and external to term A."

3) Brecht, Stephen, *QUEERTHEATER*, Methuen, London/New York, 1978, p. 54.

"... who poses not as a woman but as a man impersonating a woman. The drag queen poses the problem of psycho-sexual identity: to what extent male and female conduct, masculinity and femininity are social role identities, cultural artifacts, what they might be – how valid these roles are, how natural."

4) This work was made as the Special Edition for *PARKETT* Collaboration No. 27, 1991.

GEGEN DIE HETEROSEXUALITÄT

In den Vereinigten Staaten gibt es bei einigen Künstlern zur Zeit ein wiedererwachtes Interesse, sich im Kontext der Kunstgalerie mit Problemen der Geschlechtsunterschiede zu beschäftigen. Viele dieser Arbeiten von lesbischen oder homosexuellen Künstlern haben ein klares Anliegen: die sexuelle Befreiung. In diesem Artikel werde ich Arbeiten von drei schwulen Künstlern besprechen, die eine Herausforderung an die gegenwärtige sexuelle Ordnung darstellen. Bei Robert Gober geht es nicht unmittelbar um Fragen der sexuellen Veranlagung und Identität; dennoch schafft er einen Kontext, mit dessen Hilfe sich die komplexen Wechselbezüge der Homophobie analysieren lassen. Adam Rolston und Hunter Reynolds lassen sich auf das Wagnis ein, ihre Homosexualität offen als expliziten Ausdruck ihrer Arbeit erkennbar zu machen. Bei allen drei Künstlern geht es um ein für die Institutionen des Ausstellungsbetriebs typisches Problem: dass diese nämlich vom universell heterosexuellen Betrachter ausgehen.

Man muss dieses Problem in einem weiteren soziologischen Kontext betrachten. In den Staaten bestimmt heute ein moralisches Paradox das Leben der Schwulen. Dafür, dass wir unser Leben aufrichtig leben, werden wir mit dem Tod bestraft; wir überleben, indem wir eben jene Eigenarten ausleben, für die wir verachtet

werden. Das Eingeständnis unserer sexuellen Andersartigkeit führt gewöhnlich zu gewaltsamer Unterdrückung. Oftmals werden wir geschlagen oder ermordet, weil wir anders sind. Manchmal zeigt sich die Unterdrückung auf subtilere, wenngleich nicht weniger gewaltsame Weise, wie beispielsweise in der Zensur. Im Zuge der AIDS-Krise bekommt dieses Paradox eine neue Bedeutung. Schwulen Männern, die, wie ich, HIV-positiv sind, gibt man das Gefühl, das Ausleben ihrer sexuellen Bedürfnisse habe die Infektion verursacht. Für mich und andere Männer, die infiziert sind und AIDS haben, lässt sich ein hoher Lebensstandard – wie lang dieses Leben auch sein mag – nur aufrechterhalten, wenn wir unsere Sexualität offen ausüben und sie keinem Urteil oder Kompromiss unterwerfen. Das ist ein äusserst schwieriges Unterfangen, wenn zugleich so viele Menschen um uns herum sterben oder schon tot sind. Es ist schwer, nicht niedergeschlagen zu sein. Wir müssen zusehen, wie sich unsere Umgebung nach und nach in Erinnerung verwandelt. Die Zahl der Menschen, von denen wir in der Vergangenheit sprechen, wächst beständig. Mit nostalgischem Gefühl blicken wir zurück auf Ereignisse, die nicht vor Jahren, sondern vor Monaten, ja vor Wochen passierten, weil wir Menschen vermissen, die an diesen Ereignissen beteiligt waren und

kurz darauf starben. Manchmal beherrschen Verlust und Abwesenheit unser Gefühlsleben, und manche von uns befinden sich in einem permanenten Trauerzustand. So kommt zu der Feindseligkeit, mit der man uns begegnet, weil wir schwul sind, noch das extreme Leiden als Folge der AIDS-Krise hinzu.

Diese Situation ist eine Art Prisma, durch das ich alles sehe. So erlebte ich Robert Gobers Installation in der Paula Cooper-Galerie im Oktober letzten Jahres als Meditation darüber, wie Kunst normalerweise einem «normalen» männlichen Publikum präsentiert wird. Gobers Arbeit eröffnet dem nicht-heterosexuellen Betrachter Möglichkeiten und lädt auf diese Weise ein Publikum zur Partizipation ein, das von der herrschenden Kultur ignoriert wird.

Beim Betreten der Galerie stand ich gleich vor dem hölzernen Gerüst einer Wand, die sich durch die halbe Galerie erstreckte. Als ich um die Wand herumging, sah ich zwei für diese Installation konstruierte Räume. Das blanke Gerüst der an der Frontseite der Galerie errichteten Wand zerstörte unversehens die vorgefasste Vorstellung des Betrachters von der weissen Schachtel (dem sog. «White Cube»), die er/sie gerade betrat. Wenn man dann um die Wand herumging, um zu sehen, was sich im Galerieraum befand, stiegen Erwartung und Überraschung

schung, während die Installation hinter der Wand sichtbar wurde. Bilder von einem schlafenden weissen Mann und einem schwarzen Hängenden bildeten auf den drei Wänden des ersten «Raums» ein sich wiederholendes Muster. Die attraktiven Farben und Muster der Tapete standen im Gegensatz zur Gewaltigkeit der Darstellungen. Auch im zweiten Raum war die Tapete mit männlichen/weiblichen Genitalien sowohl vom Design her dekorativ als auch inhaltlich eindrucksvoll. In diesem Raum evozierten in die Wände eingelassene Wasserabflüsse eine Reihe von Metaphern. Die Abflüsse verkörperten Abwesenheit und Spalt. In den Wänden waren Löcher, die an Beobachtungslöcher, Arschlöcher und Vaginen denken liessen. In beiden Räumen schuf die Tapete den psychologischen Kontext für die Ausstellung. Eine Tüte *Donuts* (ringförmige Krapfen, A. d. Ü.) auf einem Sockel, umgeben von den Genitaldarstellungen, war aufgeladen mit sexueller Bedeutung und erinnerte an Vaginen und Arschlöcher. Plötzlich fühlte ich mich unmittelbar einbezogen. Die Installation bezog meine Sexualität als Interpretationsaspekt der Arbeit mit ein.

Auch das Hochzeitskleid, umgeben von den Bildern des schlafenden bzw. hängenden Mannes, war voller Bedeutung. Das Kleid war leer. Es stand von allein, ohne dass eine Figur ihm von innen Halt gegeben hätte. Es beschwor Vorstellungen vom Heiraten. Die Bilder an der Wand liessen an Rassismus denken. In diesem Zusammenhang repräsentiert das Hoch-

zeitskleid die Institution Ehe sowie zugleich auch eine Kritik daran. Die Gegenüberstellung des stehenden Hochzeitskleids mit den von rassistischen Vorurteilen handelnden Bildern rief kritische Gedanken auf den Plan. Wie Rassismus ist die Ehe in einer heterosexuellen Gesellschaft eine Institution der Unterdrückung. Frauen werden zum Besitz deklariert und gleichgeschlechtliche Beziehungen ignoriert. Rassismus und Heterosexualität sind beides Formen systematischer Unterdrückung und stehen oft in engem Bezug zueinander. Gobers Installation illustriert diese Gesichtspunkte nicht, erlaubt jedoch diese Deutungen und fördert diese Erkenntnisse. Die Arbeit ist sehr offen, und viele Interpretationen sind möglich. Und schliesslich brachte die Arbeit den Betrachter dazu, über sexuelle Identität und Unterdrückung nachzudenken.

In ihrem überaus wichtigen Aufsatz «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience»¹ bemerkt Adrienne Rich: «...Wie die Mutterschaft muss auch die Heterosexualität als *politische Institution* verstanden und behandelt werden, selbst – oder gerade – von denen, die sich in ihrer eigenen Erfahrung als Vorkämpfer einer neuen gesellschaftlichen Beziehung zwischen den Geschlechtern verstehen.» Mit Hilfe der Arbeit von Rich und anderen haben Schwule erkannt,

GREGG BORDOWITZ ist Aktivist, Videofilmer und Autor. Er hat sich in den vergangenen fünf Jahren aktiv im Kampf gegen den fahrlässigen Umgang der U.S.-Regierung mit der AIDS-Krise engagiert.

dass die Institution der Heterosexualität – eine eng gefasste Reihe von Verhaltensmustern, die zahlreiche Arten der Lust ausschliesst – als Norm unsere Unterdrückung festschreibt. Zwangsheterosexualität ist eine korrupte Einrichtung: ein falsches Versprechen und eine schlechte Idee. Doch die Polarisierung zwischen Kategorien, die man als heterosexuell und homosexuell definiert, gehört unmittelbar zur Entwicklung einer gesellschaftlichen Identität. Die Vorstellung von Heterosexualität basiert auf der Unterdrückung der Vorstellung von Homosexualität. In ihrem kürzlich erschienenen Buch *Epistemology of the Closet* argumentiert Eve Kosofsky Sedgwick, dass die Polarisierung der sexuellen Veranlagung zur Herausbildung sozialer Beziehungen gehört und dass die Unterdrückung der Homosexualität die herrschende Gesellschaftsordnung bestärkt.² Kunstinstitutionen, die sich dieser ausschliessenden Logik unterwerfen, verweigern die Anerkennung sexueller Unterschiede. Stillschweigend wird ein «normales» Publikum vorausgesetzt, und auf diese Weise werden Schwule und Lesben einfach unsichtbar. Genau darum geht es in Adam Rolstons polemischem Stück 100% PURE NATURAL HETEROSEXUALITY, das neulich in der New Yorker Wessel O'Connor-Galerie gezeigt wurde. Einhundert gerahmte Kopien proklamieren das Ende der Heterosexualität. Auf ihnen steht *Stop promoting heterosexuality, Stop commercializing heterosexuality, Stop flaunting heterosexuality* (Keine Förderung der Heterosexualität

mehr, Keine Kommerzialisierung der Heterosexualität mehr, Keine Propagierung der Heterosexualität mehr) und so weiter. Mit dem Nachdruck der Wiederholung imitiert das Stück die Form der zwangsweisen Heterosexualität in dem Versuch, die Verallgemeinerung von Heterosexualität zu konkretisieren.

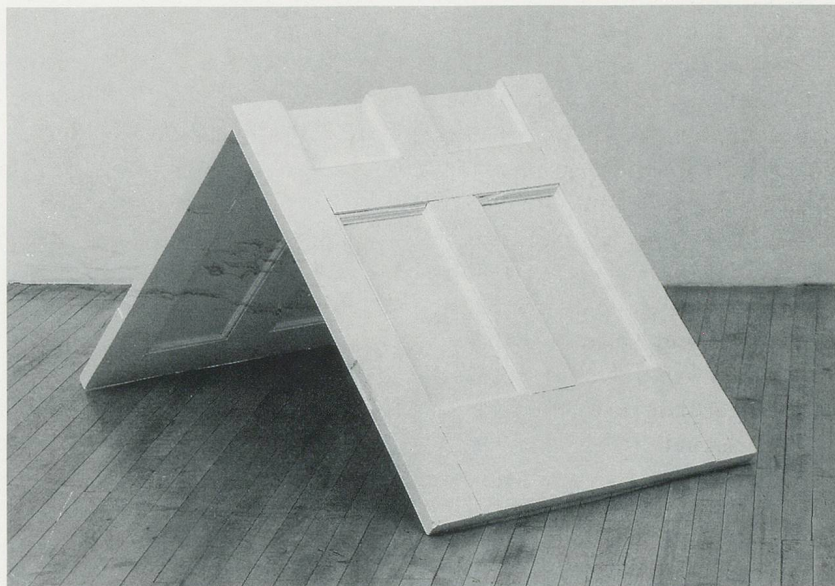
Das sture Pochen auf Heterosexualität als sexueller Norm entrechtet jene Leute, deren sexuelle Interessen sich dieser Norm nicht anpassen. Dennoch bleibt die permanente Bestärkung der Heterosexualität so wirkungslos, dass man sich fragen muss, warum derart viele Kräfte aufgeboten werden, um sie zur Norm zu machen. Wie Michel Foucault zeigt, belebt die erzwungene Heterosexualität gerade die Unterschiede; in der gegenwärtigen Hegemonie ist das Verbot der Homosexualität eine Art, dem sexuellen Unterschied Rechnung zu tragen.

Der Ausdruck sexueller Andersartigkeit schafft auch auf andere Weise, und in anderen Situationen, Lust. Einige jüngere amerikanische Künstler verfolgen das radikale Ziel, derartige Situationen nicht in Clubs, Bars oder Theatern, sondern in Galerien zu schaffen. Ein Beispiel dafür ist Hunter Reynolds' jüngste Ausstellung mit dem Titel DRAG. Die New Yorker Simon Watson-Galerie war voller Photos von Reynolds in Frauenkleidern und mit Make-up. In der Ecke befanden sich ein Tisch und ein Spiegel, auf dessen Oberfläche mit Sandstrahl «queen» geschrieben stand. (*Drag queen* = Transvestit, A. d. Ü.) Dann kletterte er in

einen von der Decke hängenden Käfig und tanzte einen ganzen Nachmittag lang Go-go. Im Kontext der Galerie stellte das Werk fundamentale kritische Fragen zur Kunst. Es erforderte eine komplette Neubewertung der Art und Weise, in der der Besucher zum Betrachten von Kunst eingeladen wird, indem die etablierten Positionen sexueller Identität in der zeitgenössischen Kunstwelt in Frage gestellt werden. Reynolds' planvoll eingesetzte Praxis der Transvestiten-Kunst enthüllt das Code-System der Schwulen und hinterfragt damit die Authentizität jedweder Bildsprache, die Gefühle ausdrückt.³ Es gibt in dieser Ausstellung Bilder von Reynolds in

geheimnisvoll, lüstern. Die Aneinanderreihung zeigt, dass die Kunst der Transvestiten darin besteht, die konventionellen Ausdrucksformen wie eine Hollywood-Schauspielerin zu beherrschen und mit neuer Intensität zu erfüllen.

Auf vergleichbare Weise versetzt auch Robert Gober mit einigen seiner neuen Arbeiten den Betrachter in die Lage, jene heterosexistischen Bedingungen in Frage zu stellen, die den meisten Kunstformen zugrunde liegen. Nehmen wir zum Beispiel eine Skulptur ohne Titel: aus dem Bienenwachs-Abguss eines Hodensacks schauen eine männliche und eine weibliche Brust so hervor, dass das Ganze der Anatomie



ROBERT GOBER, UNTITLED, 1988, wood, steel, enamel paint, 30 x 32 x 59"/

OHNE TITEL, 1988, Holz, Stahl, Emailfarbe, 76,2 x 81,3 x 150 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE)

Frauenkleidern, weinend. Diese Bilder hängen neben vielen anderen Posen-Photos an der Galeriewand – die Posen sind scheu, verlegen, einladend, stolz, ekstatisch,

eines menschlichen Brustkastens gleicht. Ein Bauchnabel verstärkt den Eindruck noch; ausserdem sind auf der Seite der männlichen Brust Haare zu sehen. Gober hat

von einem gewöhnlichen Objekt – einem Sack – eine Replik hergestellt und Nachbildungen männlicher und weiblicher Geschlechtsmerkmale hinzugefügt. Was dabei herauskam, ist ein geschlechtsloses Objekt mit Geschlechtsmerkmalen. Diese hermaphroditische Form entzieht sich der Kategorisierung als männlich oder weiblich. Einerseits provoziert sie den Betrachter, ihr ein Geschlecht zuzuordnen; doch andererseits geht jeder solche Versuch ins Leere. Je nachdem, wie der/die Betrachter/in das Geschlecht des Objekts bestimmt, entscheidet sich auch seine/ihre Beziehung zum Objekt. Dessen Ambiguität vervielfacht die Möglichkeiten der Identifikation damit. Bei diesem Stück geht es nicht um Geschlecht oder Geschlechtlichkeit des Objekts, sondern um Geschlecht und Geschlechtlichkeit des Betrachters; und vor allem trägt es der sexuellen Unterschiedlichkeit Rechnung.

Ein anderes Stück von Robert Gober aus der letzten Zeit schafft eine ganz anders geartete Situation. Die lebensrechte Nachbildung eines in Höhe der Wade abgeschnittenen Beins kommt kurz über dem Boden aus der Wand. Es handelt sich um ein komplettes Körperglied mitsamt Hosenbein, Strumpf und Schuh. Ein Bild voller Gewalt ist das – und doch gibt es keinerlei Anzeichen von Gewalt, kein Blut. Trotzdem schafft das Bild Unbehagen. Irgend etwas daran erinnert an ein Verbrechen. Es ruft Assoziationen an Gewalt und Sexualität gleichermaßen hervor. Welche Situation könnte zu

dieser Szene geführt haben? Und erinnert ausserdem das aus der Wand hervorstehende Glied nicht auch an einen Phallus? Ich denke dabei an einen Penis, einen abgeschnittenen vielleicht. Kastrationsangst hat bei meiner Erfahrung mit diesem Stück eine grosse Rolle gespielt. Gefühle von Verlust und Leid kommen auf. In meinen Augen verwandelt diese Arbeit die Galeriewand in die Bühne eines Sexualverbrechens. Im polemischen Rahmen dieses Artikels scheint mir das Stück jene Gewalt zu exemplifizieren, die das systematische Ausgehen vom heterosexuellen Betrachter in der etablierten Kunstwelt bedeutet. Dieses Werk schafft eine Situation, in der man sich mit der Unterdrückung der sexuellen Unterschiede in der Galerie auseinandersetzen kann.

Eine dritte Arbeit von Gober zeigt auf, in welcher Weise die Unterdrückung des sexuellen Unterschieds auch mit dem Tod zu tun hat.⁴ Auf einer von 1960 datierten Zeitungsseite erscheint, inmitten von Werbung und Heiratsanzeigen, ein kleiner Artikel, von Gober selbst verfasst. Er ist überschrieben «Junge im Swimmingpool ertrunken» und berichtet, dass am 3. Oktober in Connecticut der kleine Robert Gober tot im Swimmingpool der Familie aufgefunden wurde. Zwar wurde ursprünglich ein Unfall vermutet, doch der Artikel stellt fest, dass die Mutter verhört wurde. Es sieht so aus, als hätte der kleine Junge Selbstmord begangen. Und warum? Diese nachgemachte Zeitungsseite lässt sich als Text über jene Entfrem-

dung lesen, die ein kleiner homosexuell veranlagter Junge empfindet, wenn er inmitten einer Kultur aufwächst, die es ablehnt, ihn zur Kenntnis zu nehmen. *Seine Mutter wird verhört*. Vielleicht hat sie ihm ihre Liebe entzogen, weil er anders ist. Und wo ist sein Vater?

Indem der Künstler über seinen eigenen Tod schreibt, demonstriert er seinen Wunsch, über die Darstellungsweise sowohl seines Todes als auch seines Lebens selbst zu verfügen. Zu Zeiten der AIDS-Krise, wo Todesanzeigen von Homosexuellen an der Tagesordnung sind, ist das Schreiben über den eigenen Tod ein trotziger Akt der Selbstdarstellung. Gober versucht, mit der späten Einsicht des Überlebenden, seine persönliche Geschichte neu zu schreiben. Er bedient sich des fiktiven Ereignisses in der Vergangenheit als Besinnung darauf, was hätte geschehen können und was anderen passiert ist. Darüber hinaus verrät das Werk den starken Wunsch, das eigene Leben in der Hand zu haben, seinen Willen gegen den Tod. Wenn man den geschichtlichen Augenblick des eigenen Todes selbst wählen kann, dann ist es vielleicht auch möglich, Unsterblichkeit zu erlangen. Diese Phantasie hat auf dem Hintergrund der AIDS-Epidemie eine ganz besondere Bedeutung. Die AIDS-Krise wurde durch die Weigerung der U.S.-Regierung ausgelöst, bei den am schlimmsten betroffenen Gruppen für Vorbeugung und Aufklärung zu sorgen. Ursprünglich wurde AIDS in den Vereinigten Staaten ausschliesslich als Schwulen-Krankheit dargestellt, und zwar ungeachtet der Tat-

sache, dass sie eine ganze Reihe gesellschaftlich rechtloser Gruppen traf: Drogenabhängige ebenso wie Frauen, Farbige und Arme. Auf schmerzliche Weise wurde sichtbar, dass viele Leute in einflussreichen Positionen – Regierung, Geschäftswelt, religiösen Organisationen – sich darüber freuten, dass schwule Männer starben. Die rigorose Weigerung, die Existenz von Schwulen überhaupt zur Kenntnis zu nehmen, führte in der AIDS-Krise schliesslich dazu, die Schwulen für AIDS verantwortlich zu machen. Mit Hilfe der Angst wurde die zwangsweise Heterosexualität untermauert, während die Homosexualität immer wieder als Lebensbedrohung dargestellt wurde. Selbst die Abbildung von AIDS-Toten wurde sorgsam kontrolliert. Es gab bis vor kurzem Bestimmungen, nach denen in Zeitungs-Todesanzeigen homosexuelle Männer, die den Tod ihres Liebhabers überlebt hatten, nicht genannt werden durften. Auf dem Hintergrund dieser jüngsten Geschichte setzt Gobers Todesnachricht sich mit der Gewalt auseinander, die den Schwulen in der institutionellen Weigerung, sexuelle Andersartigkeit zu akzeptieren, widerfuhr. Das Werk gibt uns die Möglichkeit, die heterosexistischen Vorurteile zu hinter-

fragen, die in der Darstellung von Tod und Verlust zum Ausdruck kommen.

In der Zeitschrift *Art and America* veröffentlichte Douglas Crimp vor kurzem einen Artikel mit dem Titel «*The Boys In My Bedroom*»; darin vertritt er die Ansicht, dass es in der postmodernen Kunstgeschichte ein theoretisches Versäumnis gegeben hat – die Übergehung jener strukturellen Rolle nämlich, die die Homophobie in der Ordnung der Dinge spielt. Er stellt fest, dass wir nun, «um unseren Fehler zu korrigieren, Homophobie beim Namen nennen» müssen. Denn mit wenigen Ausnahmen klammern die Kunstinstitutionen die Darstellung von schwulem Verlangen – nach und von Schwulen – aus unserem Blickfeld aus. Ein stillschweigender Ausschluss nicht-heterosexueller Betrachter prägt die Darstellung zeitgenössischer Kunst. Arbeiten, die sich unverblümt an lesbische und/oder schwule Betrachter wenden, werden von herrschenden Institutionen marginalisiert, desgleichen auch die Arbeiten von offen lesbischen Frauen oder schwulen Männern, die sich freimütig mit der Homophobie auseinandersetzen.

Im Augenblick gibt es gute Chancen für eine Veränderung.

Immer mehr Arbeiten wenden sich offen gegen die Institution der Zwangsheterosexualität. Ich kann hier nur wenige Beispiele aufführen. Die Tatsache, dass solche Arbeiten existieren und Teil einer wachsenden Tendenz sind, zeigt, dass die gegenwärtige Ordnung der Geschlechter in Bewegung geraten ist. Unsere etablierte sexuelle Identität ist einem radikalen Wandel unterworfen. Die Kunstinstitutionen müssen das begreifen und neue Arbeiten, die eine Herausforderung für die Heterosexualität darstellen, entsprechend einschätzen. In der zeitgenössischen Kunstwelt wird sich ein radikaler Wandel vollziehen, wenn Gruppenausstellungen im Hinblick auf sexuelle Unterschiedlichkeit organisiert werden und wenn offen schwulen und lesbischen Künstlern dieselbe Legitimität gewährt wird wie «normalen» Künstlern; wenn die Institutionen es ablehnen, Kunst so zu präsentieren, dass sie sich nur an heterosexuelle Betrachter richtet; wenn die Kunstwelt als geeinte Kraft sich weigert, der zwangsweisen Heterosexualität Tribut zu zollen und Galerien Orte werden, an denen man Risiken eingehen und neue Formen der Lust ausprobieren kann.

(Übersetzung: Nansen)

1) In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1980.

2) University of California Press, 1990, S. 9–10.
«... Kategorien, die sich in einer Kultur als symmetrische Polarisierung – in diesem Fall heterosexuell/homosexuell – darstellen, existieren eigentlich in einer eher beweglichen, dynamisch stillschweigenden Relation; danach ist zunächst einmal Begriff B nicht symmetrisch zu Begriff A, sondern diesem untergeordnet; doch zweitens hängt der ontologisch valorisierte Begriff A tatsächlich in

seiner Bedeutung von der gleichzeitigen Einreihung und Ausklammerung des Begriffs B ab; und deshalb ist, drittens, die Frage nach der Priorität zwischen der angeblich zentralen und der angeblich marginalen Kategorie eines jeden Paares zwangsläufig instabil; diese Instabilität beruht darauf, dass Begriff B dem Begriff A als zugleich interner und externer Begriff zugeordnet wird.»

3) Brecht, Stephen, *Queer Theater*, Methuen, London/New York 1978, S. 54.

«... der nicht als Frau posiert, sondern als Mann,

der eine Frau verkörpert. Der Transvestit wirft das Problem der psycho-sexuellen Identität auf: in welchem Masse sind männliches und weibliches Verhalten, Männlichkeit und Weiblichkeit gesellschaftliche Rollen, kulturelle Artefakte, was könnten sie sein – wie gültig sind diese Rollen, wie naturgemäss.»

4) Diese Arbeit entstand als Vorzugsausgabe für die Collaboration in *Parkett* Nr. 27, 1991.

ROBERT GOBER, UNTITLED, 1990,

wax, 19³/₈ x 14¹/₄ x 9³/₄" / OHNE TITEL, 1990, Wachs, 49,2 x 36,2 x 24,8 cm.



ROBERT GOBER, BAG OF DONUTS, 1989

paper, dough, rhoplex, (12 donuts), 11 x 6¹/₂ x 6", ed. 8/

TÜTE MIT KRAPPEN, 1989, Papier, Teig, Rhoplex

(12 Stück), 28 x 16,5 x 15,2 cm, Ed. 8.

