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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

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

Artikel: Felix Gonzalez-Torres : travelogue = Reisebericht

Autor: Spector, Nancy / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679783

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.12.2025

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

NANCY SPECTOR

FELIX GONZALEZ-TORRES: TRAVELOGUE

[This work] constitutes a comment on the passing of time and the possibility of erasure or disappearance, which involves a poetics of space... [it] also touches upon life in its most radical definition, its limit: death. As with all artistic practices, it is related to the act of leaving one place for another, one which proves perhaps better than the first.

FELIX GONZALEZ-TORRES, 1990

In 1990, Gonzalez-Torres made seemingly twin stacks of white paper in close configuration. Identical in size and shape, these pieces immediately called to mind other intimate pairings in the artist's work—in particular, the synchronized, matching clocks of "UNTITLED" (PERFECT LOVERS) (1987–90). On closer inspection, however, the two stacks failed to embody the notion of harmonious coupling. Rather, their contradictory inscriptions—"Somewhere Better Than This Place" and "Nowhere Better Than This Place"—created a feeling of ambiguity: one intimating a more desirable reality than the present situation, the other affirming that the present is the best place to be, each stack annulled the message of the other. Their concurrent yet contrary epigraphs induced a peculiar sensation of paralysis, a feeling of immobility generated by circumlocution and indecision. If thought through, however, the fusion of elsewhere and nowhere enacted by the two works also creates a psychic space, a metaphorical topography, which maps the state of "in-betweenness" at the heart of Gonzalez-Torres's art.

His work has always trodden a fine line between social commentary and deeply personal disclosure, equivocating between the two realms and obscuring the culturally determined distinctions that separate them. In Gonzalez-Torres's most recent objects and installations, it is this subtle shifting from cultural activism to intimate, autobiographical depiction—and the subsequent erosion of the boundaries between—that forms the very essence of the work. The stack piece "UNTITLED" (PASSPORT) (1991) alludes to such states of transition, passage between two sites, unfettered movement from one demarcated cultural sphere to another. A document that authorizes international travel, the passport is an empty tablet on which the evidence of one's journeys is inscribed. When filled, it becomes a diary of motion, a chronicle of geographic wanderings, a palimpsest of other spaces and other times. This key piece in Gonzalez-Torres's recent body of work also refers to the passport as a legal form of identification, one that forms cultural identities in its restrictive coding of nationality, gender, and age. The unadorned, empty white sheets of paper that comprise "UNTITLED" (PASSPORT) leave the question of identity open-ended; the blank pages, available for the taking, announce journeys not yet traveled and borders not yet crossed. Such future destinations, however, are not only geographic locations, but also represent interior, ontological spaces—territories of negotiation between the psychic, the sexual, and the social.

The metaphor of the voyage informs Gonzalez-Torres's most recent exhibitions. At the Andrea Rosen Gallery in New York, in 1993, the presentation was conceived as two discrete zones dictated by the architectural division of the space. The installation in the first room, "TRAVEL #1," consisted of two wall-

NANCY SPECTOR is an Associate Curator at the Guggenheim Museum. She is currently organizing a comprehensive survey of Felix Gonzalez-Torres's work.

size, black-and-white billboard photographs of an ominous sky punctuated by a lone gliding bird. The melancholic tenor of this enormous picture, which covered two abutting walls, was tempered by a tenderly entwined pair of strung light bulbs—subtitled A COUPLE—that served as the only source of illumination in the room. In the second room, entitled "TRAVEL #2," Gonzalez-Torres arranged thirteen identical gridded charts, each one mapping the plunge of a diagonal red line from upper left corner to bottom right. The subtitle of this morbid piece—"UNTITLED" (BLOODWORK, STEADY DECLINE)—unequivocally refers to a waning T-cell count, marking the reality of AIDS's destructive force in the most graphic of terms. The repetitive nature of the work, whether it manifests the fate of one person or of thirteen, underscores the terminal character of this illness, another journey through time.

Thus Gonzalez-Torres created a mise-en-scène permeating both rooms of the gallery that evoked an encounter with spatial and temporal boundaries. In "TRAVEL #1," the expansive image of an open sky contrasted with the intimate scale of bare domestic light bulbs, causing interior and exterior environments to collide. The sky photograph itself, like Gonzalez-Torres's other billboard projects, such as the charged image of an empty, but recently shared bed, marks a site where the "private" and the "public" spheres intersect.[1] Using the most public mode of urban outdoor advertising, Gonzalez-Torres has infiltrated the communal realm to speak of the intimate and erotic by creating "places of passage" that assert their in-betweenness.

The separate but contiguous zones of Gonzalez-Torres's New York exhibition were later reiterated in Paris, where he staged simultaneous presentations at Galerie Ghislaine Hussenot and Galerie Jennifer Flay. Entitled "TRAVEL": "TRAVEL #1" and "TRAVEL #2," these discrete installations literalized the notion of passage, for viewers were required to proceed from one venue to the other in order to experience the exhibition in its totality. At Galerie Ghislaine Hussenot ("TRAVEL #1") an immense, sky billboard subtitled STRANGE BIRD, depicting two birds soaring in tandem, loomed on the wall; two identical strings of lightbulbs—subtitled LOVERS-PARIS—originating from adjacent electrical sockets, trailed across the floor into two softly glowing heaps; on the mezzanine of the gallery, "UNTITLED" (PLACEBO), a vast radiant carpet of gold-wrapped candies, provided the only other intimation of light. On entering Galerie Jennifer Flay ("TRAVEL #2,") the viewer was first confronted by a group of seven bloodwork graphs, all with sharply declining lines that collectively measured the passage of one week. After this sobering introduction, however, promises of emotional and physical transport were invoked by a second version of "UNTITLED" (PASSPORT), a stack of individual photographic booklets—giveaway passports, as it were—containing images of birds sailing freely through space. Then, continuing his practice of inverting public attention and personal reflection, Gonzalez-Torres constructed an interactive dancefloor, subtitled ARENA. Reminiscent of the illuminated GO-GO platform he exhibited in 1991—complete with a bikinied male performer sporting a Sony Walkman—the dance floor was demarcated by a square of strung lightbulbs dangling overhead, with a dual-headphone walkman that once again provided a sound track perceptible only to the performer(s). This time the invitation was to the gallery visitors themselves to take to the dance floor in pairs and move to an otherwise inaudible beat. What in 1991 had functioned to elicit voyeuristic reactions to a (homo)erotic display, here enticed viewers to perform publicly, united by their private yet shared experience of the music. In this way, Gonzalez-Torres's dance floor operated as another site of transition, a site for erotic circulation, for traversals between the intimate and the communal.

Our understanding of space may still be predicated on age-old sets of oppositions that remain inviolable today; divisions between the domestic and business environments, the sacred and the secular, the rural and the urban all contribute to the social/spatial construction of subjectivity, (sexual) difference, and class identity.[2] However, the spaces that Gonzalez-Torres navigates in his work are ones in which irreconcilable domains coexist and interpenetrate. Described by Michel Foucault as "heterotopias," these zones accommodate shifling senses of time and

space; they are "counter-sites" in which "all the other real sites that can be found within culture, are simultaneously represented, contested, and inverted."[3] According to Foucault, the heterotopia is "capable of juxtaposing in a single real space several spaces, several sites that are in themselves incompatible.[4] A conceptual mapping of such a multivalent space can be glimpsed in Gonzalez-Torres's early series of "date" pieces, conceived as empty sheets of black paper captioned with disjunctive historical incidents and private moments, followed by the year of their occurrence. Presented in arbitrary order, these events refuse narrative resolution; they disrupt linear syntax, undermining language itself.[5] Disconnected memories, disparate places, and diverse social phenomena are evoked with the rapidity of shifting television channels:

Alabama 1964 Safer Sex 1985 Disco Donuts 1979 Cardinal O'Connor 1987 Klaus Barbie 1944 Napalm 1972 C.O.D. or Bitberg Cemetery 1985 Walkman 1979 Capetown 1985 Waterproof Mascara 1971 Personal Computer 1981 TLC.

And the television itself, as technological window onto the world, is a heterotopic "environment" fusing the private arena with a wide-ranging social specularity, a vehicle for immobile travel through space and time. The vast selection of available viewing channels can be surveyed in a matter of seconds. The television viewer is thus subjected to a phantasmic mosaic of shifting images. In the relentless oscillations between private/public, interior/exterior, and present/future that result from such acute visual stimulation, the "very narrative of space... is reinvented as it is constantly traversed."[6]

The concept of heterotopography adds another dimension to "TRAVEL #2"—the series of bloodwork graphs which trace the temporal journey of illness. According to Foucault, heterotopias "are most often linked to slices in time," and they begin to operate at full capacity when culture experiences a rupture in its traditional sense of chronological order, when different concepts of the temporal become operative simultaneously.[7] The loss of life—a sense of the utterly transitory coupled with an awareness of the permanence of death—represents such a collision of disparate tempo-realities. The extraordinary scale of loss created by the AIDS crisis has induced a new cultural understanding of time, a "heterochrony," in which the future aspirations of modern-day youth coexist with a projected life span that contradicts their hopes and dreams. The descending red lines of Gonzalez-Torres's graphs map the all-too-many journeys already taken through this new topos of life on the verge of death. They map a territory in which the private sufferings of those who mourn can no longer be segregated from the realm of public action.

1) This billboard was displayed in 24 locations throughout New York City in 1992.

2) Such forms of spatial bipolarization are embodied, for instance, in the epistemological construct of the homosexual "closet," in that this socialized "place" demands a position that is either "inside" or "out," regardless of the consequences. For more on the spatialization of the closet, see Judith Butler's essay, "Decking Out: Performing Identities," in which she points out the following polemic:

> Conventionally, one comes out of the closet...but into what? what new unbounded spatiality...? Curiously, it is the figure of the closet that produces this expectation, and which guarantees its dissatisfaction. For being "out" always depends on being "in" it gains its meaning only within that polarity. Hence the closet must produce itself over and over again in order to maintain itself as "out."

Included in Diana Fuss, ed. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York and London: Routledge, 1991), p. 16.

3) Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16, no. 1 (1986), p. 4. In a recent article, film scholar Giuliana Bruno equated heterotopic space with cinematic vision; a portion of her text is relevant to this discussion of Gonzalez-Torres's project.

> Embodying nomadic dynamics, cinema maps a heterotopic topography. The heterotopic fascination of cinema is to be understood as the attraction to and habitation of a site without a geography, a space capable of juxtaposing in a single space several possibly incompatible sites and times: a site whose system of opening and closing both isolates it and makes it penetrable, as it forms a type of *elsewhere/nowhere.*

"Bodily Architectures," in *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture,* no. 19 (December 1992), p. 110.

4) Ibid., p. 26.

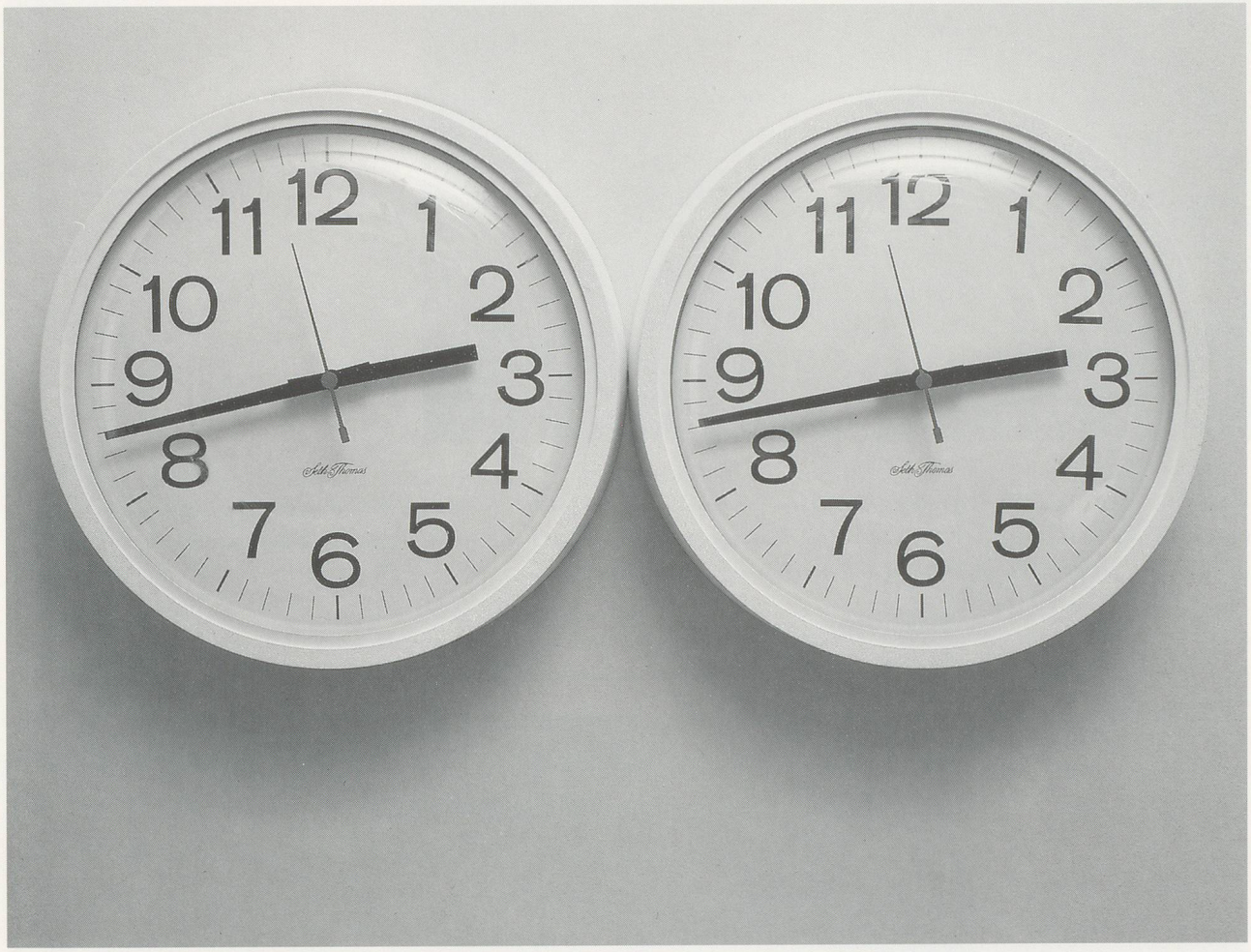
5) Foucault has written that within the heterotopia:

> Fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry... in such a state, things are "laid," "placed," "arranged" in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a common locus beneath them all... Heterotopias are disturbing probably because they secretly undermine language...

Quoted in Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York and London: Routledge, 1988).

6) Bruno, op. cit., p. 110.

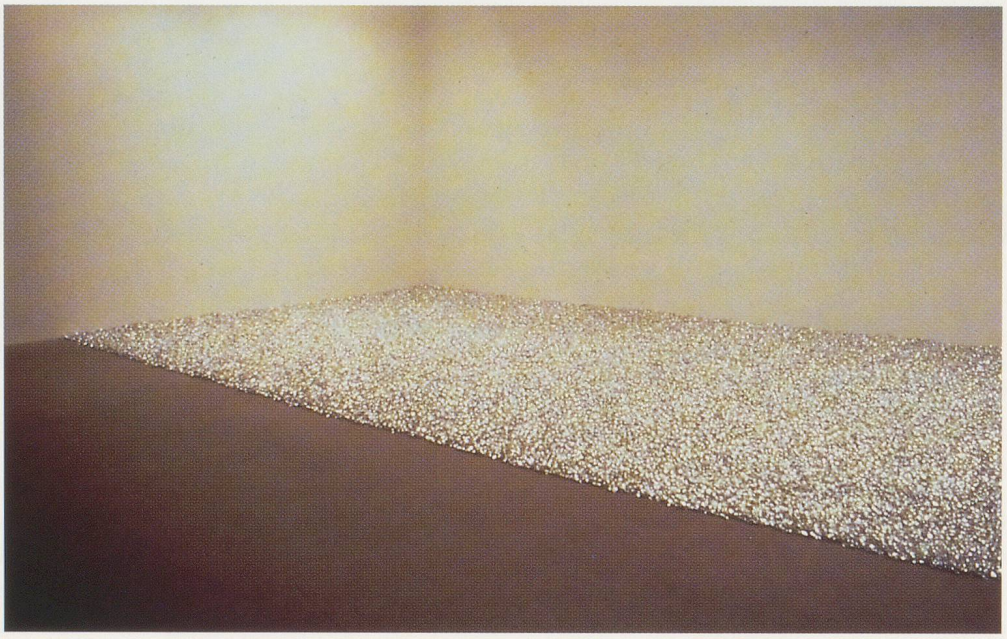
7) Foucault, op. cit., p. 26.



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Perfect Lovers), 1987–1990,
Commercial clocks, ed. 3, 13½ x 27 x 1" /
«OHNE TITEL» (Ideale Liebhaber), Handelsuhren, ed. 3, 34,3 x 68,6 x 2,5 cm.
(PHOTO: PETER MUSCATO)

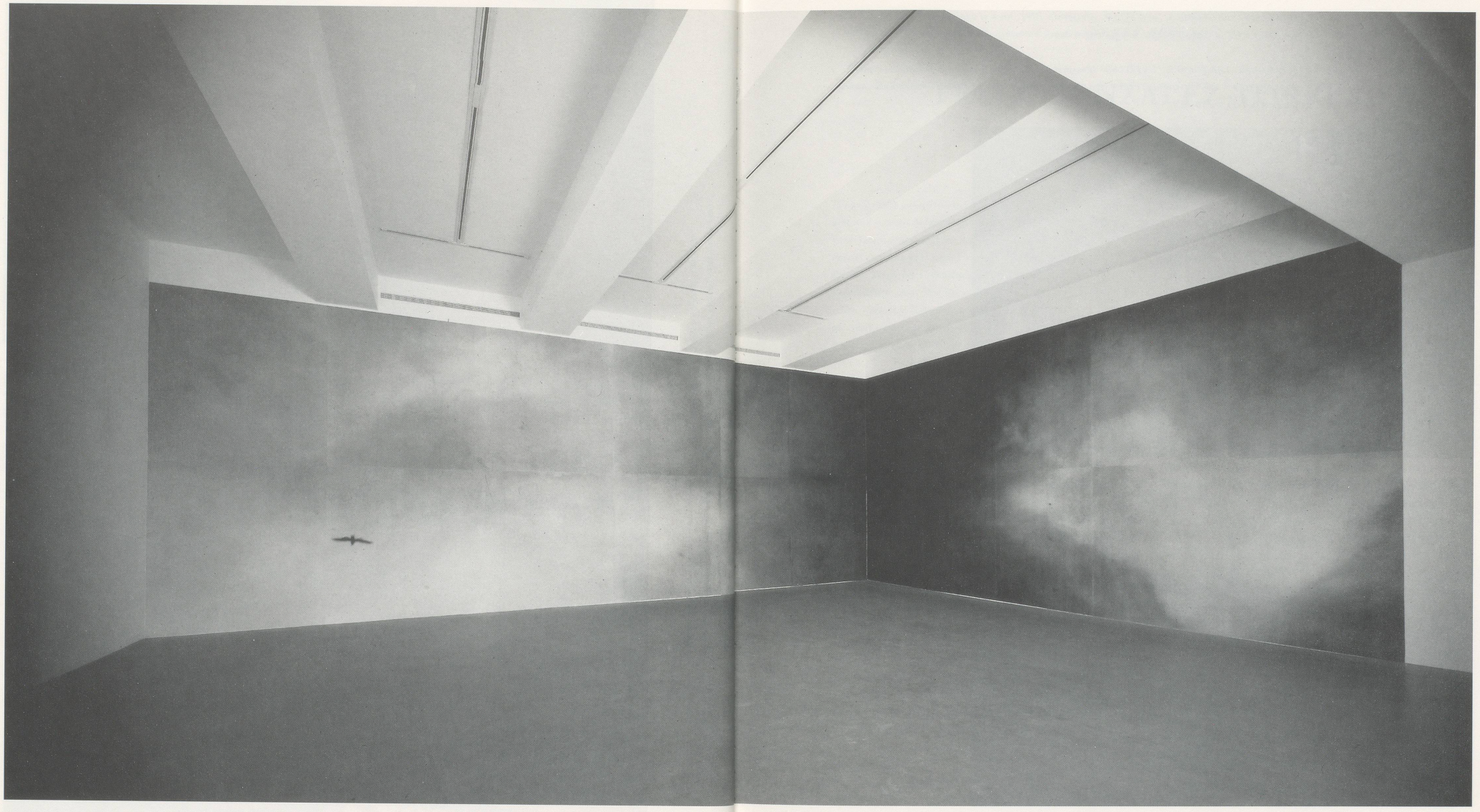
FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Placebo – Landscape – For Roni), 1993, 1'000 lbs of candies in gold of cellophane, overall size varies with installation / «OHNE TITEL» (Placebo – Landschaft – Für Roni), 453 kg Bonbons in goldenem Zellophan, Gesamtgrösse von der Installation abhängig. («Travel»: «Travel No.1»). (PHOTO: ANDRÉ MORAIN)

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Placebo), 1991, 1'000–1'200 lbs. silver wrapped candies, dimensions vary with installation / «OHNE TITEL» (Placebo), 453–550 kg silbern eingewickelte Bonbons, Grösse von der Installation abhängig. (PHOTO: PETER MUSCATO)



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Couple), 1993, 24 lightbulbs, extension cords, porcelaine light sockets, dimensions vary / «OHNE TITEL» (Paar), 24 Glühbirnen, Verlängerungskabel, Porzellanfassungen, variable Grössen. (PHOTO: PETER MUSCATO)

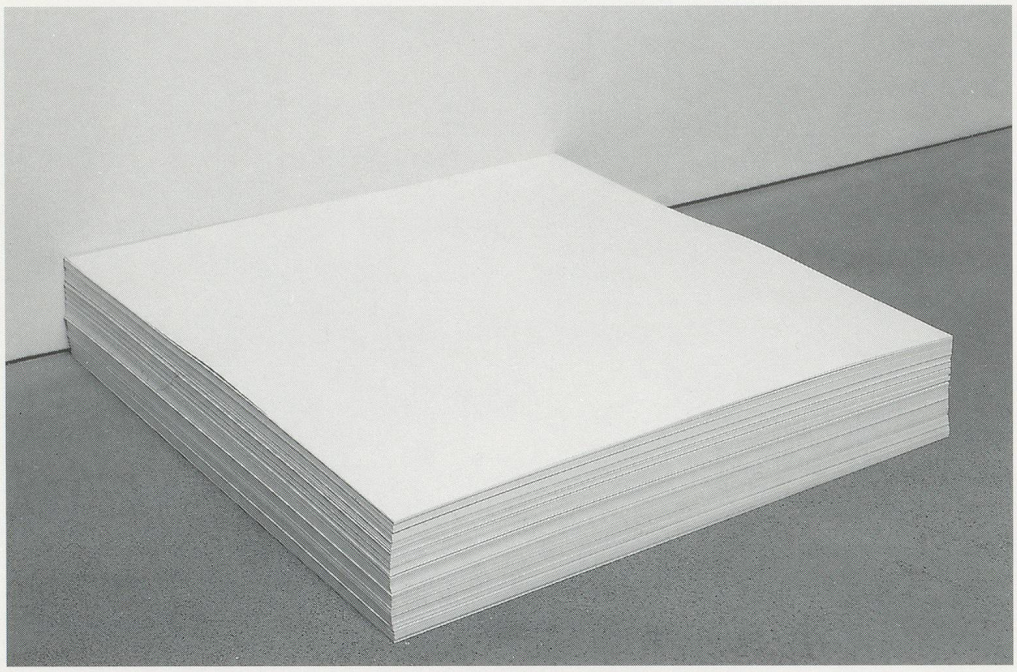
Felix Gonzalez-Torres

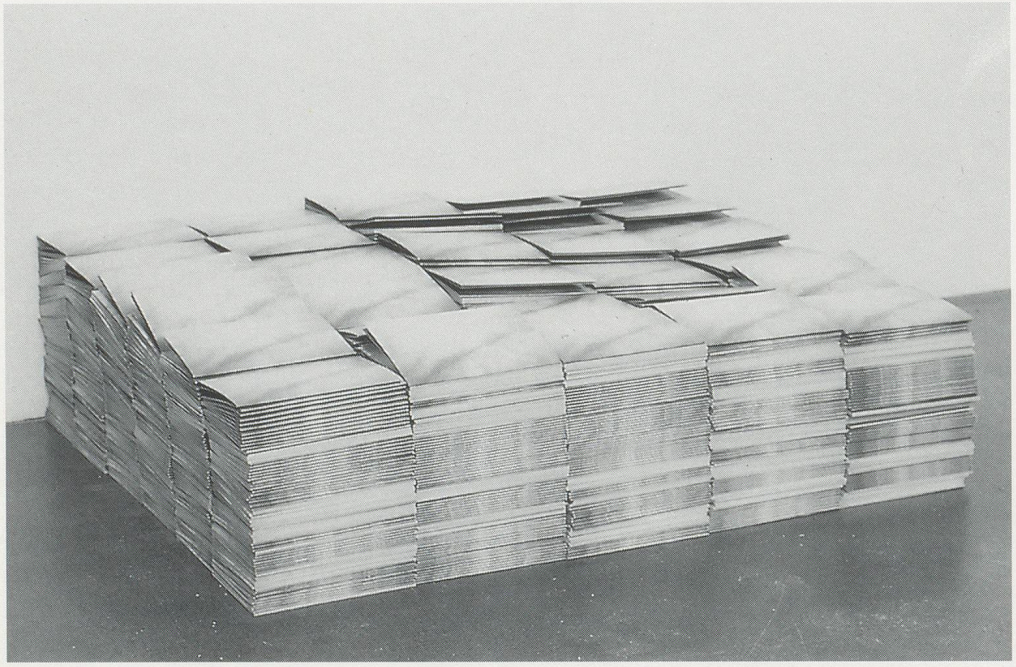


FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1993, two billboards installed for "Travel No. 1", dimensions vary /
«OHNE TITEL», zwei Plakatwände für «Travel No. 1» installiert, variable Grössen.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Passport), 1991, stack of paper, endless copies, 4 x 23⅝ x 23⅝" / «OHNE TITEL» (Pass), Papierstapel, unbeschränkte Auflage, 10,15 x 60 x 60 cm.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Passport No. II), offset print on paper, endless copies, ideal height: 8 x 31½" / «OHNE TITEL» (Pass No. II), Offsetdruck auf Papier, unbeschränkte Auflage, ideale Höhe: 20,3 x 80 cm.





NANCY SPECTOR

FELIX GONZALEZ-TORRES: REISEBERICHT

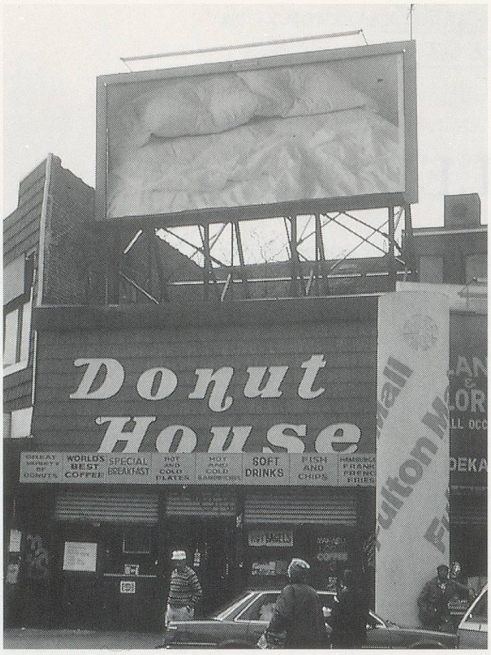
[Diese Arbeit] handelt vom Verstreichen der Zeit und von der Möglichkeit des Erlöschens oder Verschwindens, also auch von einer Poetik des Raums... [sie] rührt ebenfalls an das Leben im radikalsten Sinn, seiner Begrenztheit: Tod. Wie bei allen künstlerischen Praktiken geht es darum, einen Ort zu verlassen, um einen anderen zu erreichen, der vielleicht besser ist als der erste.

FELIX GONZALEZ-TORRES, 1990

1990 stellte Gonzalez-Torres weisse Zwillings-Papierstapel her, die dicht nebeneinander aufgebaut wurden. Diese Arbeiten waren sich in Form und Grösse völlig gleich und erinnerten an andere enge Paarungen im Werk des Künstlers, vor allem an die synchron aufeinander abgestimmten Uhren in «UNTITLED» (PERFECT LOVERS) (1987–90). Bei genauerer Betrachtung stellte sich jedoch heraus, dass die beiden Papierstapel keineswegs ein harmonisches Paar abgaben. Ihre gegensätzlichen Untertitel – «Irgendwo besser als hier» und «Nirgendwo besser als hier» – erzeugten ein zwiespältiges Gefühl. Der eine Stapel beschwor eine Realität, die wünschenswerter wäre als die gegenwärtige Situation, während der andere versicherte, dass es nichts Besseres als das Gegenwärtige gäbe; so widerrief ein Stapel die Botschaft des anderen. Diese gleichwertigen, aber widersprüchlichen Untertitel lösten ein eigenartiges Gefühl der Gelähmtheit aus, eine Bewegungslosigkeit, die aus Umschweifig-Unentschiedenem hervorzugehen schien. Bei alldem aber schafft die Verbindung von Anderswo und Nirgendwo einen psychischen Raum, eine metaphorische Topographie, die genau das «Zwischen-allem-Sein» in Gonzalez-Torres' Kunst markiert.

Sein Werk balanciert seit je auf dem schmalen Grat zwischen gesellschaftlichem Kommentar und zutiefst persönlicher Enthüllung; es jongliert zwischen den zwei Bereichen und lässt dabei die kulturell gesetzten Grenzen zwischen beiden verschwimmen. Bei Gonzalez-Torres' neueren Objekten und Installationen macht gerade diese subtile Verschiebung vom kulturellen Aktivismus zur intimen, autobiographischen Darstellung – und die daraus folgende Auflösung der Grenzen zwischen beiden – das Wesen der Arbeit aus. Das Stapelstück «UNTITLED» (PASSPORT) (1991) weist auf das Moment solcher Übergänge hin, auf den Wechsel von Standorten, auf die unbefangene Bewegung zwischen abgesteckten kulturellen Bereichen. Als internationales Reisedokument ist der Pass ein unbeschriebenes Blatt, in das die absolvierten Reisen eingetragen werden. Die Eintragungen machen ihn zu einem Tagebuch der Bewegung, einer Chronik geographischer Wanderschaft, einem Palimpsest anderer Orte und Zeiten. In Gonzalez-Torres' jüngster Werkgruppe hat der Pass diese Schlüsselfunktion und erinnert daran, dass es sich dabei um eine gesetzliche Form der Identifizierung handelt, die kulturelle Identität in den beschränkten Normen von Nationalität, Geschlecht und Alter ausdrückt. Die unbeschrifteten weissen Blätter in «UNTITLED» (PASSPORT) lassen die Frage nach der Identität offen. Die leeren Seiten, die ihrer Beschriftung harren, künden von Reisen, die noch

NANCY SPECTOR ist freie Kuratorin am Guggenheim Museum. Zur Zeit bereitet sie eine umfassende Schau mit Werken von Felix Gonzalez-Torres vor.



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1991, Location 4: 30 DeKalb Ave. at Flatbush Ave., Brooklyn, Billboard, dimensions vary. (PHOTO: PETER MUSCATO)

nicht stattgefunden haben, und Grenzen, die noch nicht überschritten wurden. Doch als solch zukünftige Reiseziele kommen nicht bloss geographische Orte in Frage; auch innere, ontologische Räume sind gemeint – Bereiche der Auseinandersetzung von Psyche, Geschlecht und Gesellschaft.

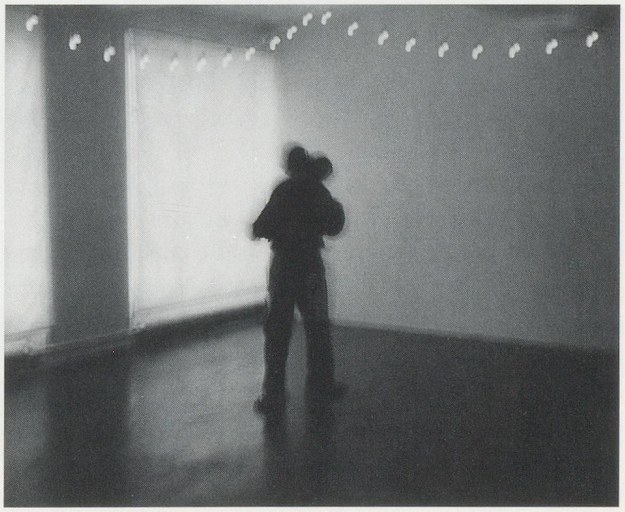
Die Reise-Metapher prägte auch Gonzalez-Torres' letzte Ausstellung in der New Yorker Galerie Andrea Rosen 1993. Gemäss der Raumaufteilung war dort die Ausstellung in zwei Bereiche gegliedert: Im ersten Raum mit dem Titel «TRAVEL #1» befanden sich zwei wandgrosse Schwarzweiss-Photoplakate, auf denen ein einsamer Vogel durch einen düsteren Himmel gleitet. Der melancholische Tenor dieses riesigen Bildes, das zwei aufeinanderstossende Wände bedeckte, wurde gemildert durch ein zärtlich vereintes Paar aufgehängter Glühbirnenstränge (mit dem Untertitel A COUPLE), die in diesem Raum als einzige Lichtquelle dienten. Im zweiten Raum mit dem Titel «TRAVEL #2» arrangierte Gonzalez-Torres dreizehn identische Raster-Diagramme, auf denen jeweils eine rote Diagonale von der linken oberen Ecke in die rechte untere verlief. Der Untertitel dieser morbiden Arbeit – «UNTITLED» (BLOOD-WORK, STEADY DECLINE) [Blutwert, ständige Verminderung] – verweist unmissverständlich auf die abnehmende Zahl von T-Zellen und stellt die Realität der zerstörerischen Kraft von AIDS in abstrakt-graphischer Form dar. Das Element der Wiederholung, welches gleichermassen das Schicksal von einem wie das von dreizehn Menschen offenbart, betont den verhängnisvollen Charakter dieser Krankheit – eine weitere Reise durch die Zeit.

So hat Gonzalez-Torres eine Raum-Inszenierung geschaffen, die sich auf beide Galerieräume erstreckte und die eine Begegnung mit den Grenzen von Raum und Zeit herbeiführte. Bei «TRAVEL #1» kontrastierte das ausgedehnte Bild eines weiten Himmels mit der häuslichen Intimität nackter Glühbirnen, so dass Innen und Aussen gleichsam aufeinanderprallten. Anderen Plakatwand-Projekten von Gonzalez-Torres vergleichbar, etwa dem eindrücklichen Bild vom leeren Bett des Künstlers, das er vor kurzem mit jemandem geteilt hatte,[1] markiert das Photo des Himmels jenen Punkt, an dem «Privates» und «Öffentliches» sich durchkreuzen. Mit der gängigsten Art der Werbung im Stadtbild ist Gonzalez-Torres in das öffentliche Territorium eingedrungen, um dort von dem Intimen und Erotischen zu sprechen. Damit schafft er «Durchgangsorte», die ihr eigenes «Dazwischensein» demonstrieren.

Die getrennten, sich aber berührenden Bereiche der New Yorker Ausstellung von Gonzalez-Torres wurden später in Paris, als er gleichzeitig in den Galerien Ghislaine Hussenot und Jennifer Flay ausstellte, wieder aufgegriffen. Unter dem Titel «TRAVELS»: «TRAVEL #1» und «TRAVEL #2» gaben die jeweiligen Installationen die Vorstellung des Übergangs wörtlich wieder. Denn um die Ausstellung in ihrer Ganzheit erfahren zu können, wurden die Zuschauer gebeten, von einer Installation zur anderen zu gehen: In der Galerie Ghislaine Hussenot «TRAVEL #1» tauchte an der Wand eine riesige Reklametafel auf mit dem Untertitel STRANGE BIRD (Seltsamer Vogel), auf der zwei Vögel sich gemeinsam in die Lüfte emporschwingen; zudem gab es zwei identische Glühbirnenstränge (mit dem Untertitel LOVERS-PARIS [Liebespaar-Paris]), die an benachbarten Steckdosen angeschlossen waren, dem Boden entlang verliefen und sich dann zu zwei warm

leuchtenden Lichthügeln zusammenfanden. Im offenen Zwischengeschoss der Galerie befand sich «UNTITLED» (PLACEBO), ein grosser schimmernder Teppich aus golden eingewickelten Bonbons als einzige andere Andeutung von Licht. Bei Betreten der Galerie Jennifer Flay «TRAVEL #2» traf der Betrachter zunächst auf eine Gruppe von sieben Blutwert-Diagrammen, alle mit steil abfallenden Linien, welche die Veränderung innerhalb einer Woche registrierten. Nach dieser ernüchternden Einführung wurden Aussichten auf emotionale und physische Veränderungsmöglichkeiten evoziert mittels einer zweiten Version von «UNTITLED» (PASSPORT). Dabei geht es um einen Stapel von Photoheftchen – verteilbare Pässe sozusagen – mit Abbildungen frei fliegender Vögel. Seiner Praktik gemäss, die Aufmerksamkeit des Publikums und die persönliche Reflexion auf den Kopf zu stellen, errichtete Gonzalez-Torres eine für alle begehbare Tanzfläche mit dem Untertitel ARENA. An die beleuchtete GO-GO-Plattform von 1991 erinnernd, auf der ein Performer in Badehose und mit einem Sony-Walkman tanzte, war die Tanzfläche durch eine im Rechteck angelegte Glühbirnen-Girlande begrenzt, die über den Köpfen baumelte. Die Musik vom Walkman mit zwei Kopfhörern war nur für die Performer hörbar. Dieses Mal wurden die Galeriebesucher eingeladen, sich in Paaren auf die Tanzfläche zu begeben, um sich in einem nur für sie wahrnehmbaren Rhythmus zu bewegen. 1991 provozierte die (homo)erotische Show von GO-GO voyeuristische Reaktionen, doch jetzt wurden die Zuschauer dazu verleitet, vor Publikum aufzutreten, wobei sie alle – und doch jeder für sich – im Pas de deux dieselbe Musik vernahmen. So funktionierte die Tanzfläche von Gonzalez-Torres als ein weiterer Ort des Übergangs, ein Ort für erotische Begegnungen, für Überschneidungen im Bereich des Intimen und des Gemeinschaftlichen.

Unser Verständnis vom Raum gründet immer noch in den uralten Gegensatzpaaren, die als unantastbar gelten; Unterteilungen zwischen häuslichem und geschäftlichem Bereich, zwischen Sakralem und Profanem, zwischen Stadt und Land stiften soziale/räumliche Subjektivität, (geschlechtliche) Differenz und Klassenidentität.[2] Trotzdem können in den Räumen, die Gonzalez-Torres in seiner Arbeit durchwandert, unversöhnliche Domänen nebeneinander existieren und sich gegenseitig durchdringen. Derlei Orte nennt Michel Foucault «Heterotopia», Zonen, in denen das wechselnde Empfinden für Raum und Zeit Einsitz nimmt, «Gegen-Orte», in denen «all die anderen realen Orte, die in einer Kultur vorkommen, gleichzeitig repräsentiert, hinterfragt und umgestülpt werden».[3] Nach Foucault setzt Heterotopia «in einem einzigen realen Raum mehrere Räume, verschiedene Orte nebeneinander, die miteinander unvereinbar sind».[4] Die konzeptuelle Aufzeichnung solch eines mehrdeutigen Raumes lässt sich in Gonzalez-Torres' früher Serie von «Daten»-Arbeiten ausmachen: leere schwarze Blät-



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Arena), 1993, strings of light bulbs, walkman with two headphones / «OHNE TITEL» (Arena), Glühbirnenstrang, Walkman mit zwei Kopfhörern.

ter, auf denen unzusammenhängende historische Ereignisse und private Dinge mit Jahreszahl verzeichnet sind. Die Ereignisse sind in zufälliger Reihenfolge aufgeführt und stehen in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang; sie durchbrechen die lineare Syntax und unterlaufen die Sprache selbst.[5] Lose Erinnerungen, vereinzelte Orte und disparate gesellschaftliche Phänomene werden evoziert wie beim Zappen durch die Fernsehkanäle

Alabama 1964 Safer Sex 1985 Disco Donuts 1979 Cardinal O'Connor 1987 Klaus Barbie 1944 Napalm 1972 C.O.D. or Bitberg Cemetery 1985 Walkman 1979 Capetown 1985 Waterproof Mascara 1971 Personal Computer 1981 TLC.

Das Fernsehen, technologisches Fenster zur Welt, ist ja in sich selbst schon ein heterotopisches «Environment», das die Privatsphäre mit einem umfassenden gesellschaftlichen Panorama verschmilzt, ein Vehikel für die bewegungslose Reise durch Raum und Zeit. Der Fernsehzuschauer setzt sich einem phantasmagorischen Mosaik wechselnder Bilder aus. In der anhaltenden Oszillation zwischen privat/öffentlich, innen/aussen, gegenwärtig/zukünftig, die sich aus einer solchen zugespitzten visuellen Stimulation ergibt, wird die eigentliche Erzählung des Raumes, weil dauernd durchquert, wiedererfunden.[6]

Der Begriff der Heterotopographie bezeichnet noch eine weitere Dimension in «TRAVEL #2», jener Serie aus «Blutwert»-Kurven, die den zeitlichen Verlauf der Krankheit nachzeichnen. Nach Foucault ist Heterotopia sehr oft mit Zeitstücken verbunden, und diese kommen erst dann wirklich zur Geltung, wenn die Kultur einen Bruch in ihrem traditionellen Verständnis von chronologischer Ordnung erfährt, wenn unterschiedliche Zeitbegriffe gleichzeitig wirksam werden.[7] Der Verlust des Lebens – das Bewusstsein des äusserst Vergänglichen gepaart mit jenem der Endgültigkeit des Todes – ist ein solcher Zusammenstoss verschiedener Zeit-Wirklichkeiten. Die extrem hohen Verluste, die die AIDS-Krise verursacht hat, führen zu einem neuen kulturellen Zeitverständnis, einer «Heterochronie»: Die Zukunftshoffnungen der modernen Jugend treffen auf eine Lebenserwartung, die all ihren Hoffnungen und Träumen zuwiderläuft. Die abfallenden roten Linien in Gonzalez-Torres' Diagrammen bezeichnen die all-zu vielen Reisen, die durch diesen neuen Topos des Lebens im Angesicht des Todes schon stattgefunden haben. Sie markieren ein Gebiet, auf dem die privaten Leiden jener, die ihre Toten beklagen, nicht länger mehr zu trennen sind von öffentlichem Handeln. *(Übersetzung: Nansen)*

1) Dieses Plakat wurde 1992 an vierundzwanzig verschiedenen Orten in New York gezeigt.

2) Solche Formen räumlicher Bipolarisierung finden sich beispielsweise im epistemologischen Konstrukt des homosexuellen «Verborgenen» *(Closet);* dieser gesellschaftliche «Ort» setzt, ungeachtet der Folgen, entweder ein «Drinnen» oder ein «Draussen» voraus. Zu diesem Raumcharakter des Verborgenen siehe auch Judith Butlers Aufsatz «Decking Out: Performing Identities», wo sich folgende Polemik findet:

> «Üblicherweise kommt man aus dem Verborgenen heraus... aber wohin? In welch neue unbegrenzte Räumlichkeit...? Kurioserweise ist es gerade diese Verborgenheit, die solche Erwartung hervorruft und deren Nichterfüllung garantiert. Denn das ‹Draussensein› setzt immer ein ‹Drinnensein› voraus; nur in dieser Polarität bekommt es überhaupt einen Sinn. Das Verborgene muss sich also selbst immer wieder von neuem produzieren, um sich selbst als ‹Draussen› zu erhalten.»

Abgedruckt in Diana Fuss, Hrsg., *Inside / Out: Lesbian Theories, Gay Theories,* New York und London, Routledge, 1991, S. 16.

3) Michel Foucault, «Of Other Spaces», *Diacritics* 16, Nr. 1, 1986, S. 24. Die Filmwissenschaftlerin Giuliana Bruno verglich kürzlich in einem Artikel den heterotopischen Raum mit dem Sehen im Kino. Stellenweise ist ihr Text für die vorliegende Erörterung von Gonzalez-Torres' Projekt relevant.

> Indem das Kino eine nomadenhafte Dynamik verkörpert, entwirft es eine heterotopische Topographie. Die heterotopische Faszination des Kinos lässt sich verstehen als Ort ohne Geographie, der einen anzieht und den man vereinnahmt, als Raum, der in einem einzigen Raum mehrere mögliche unvereinbare Orte und Zeiten zueinanderbringt: ein Ort, dessen System des Öffnens und Schliessens ihn zugleich isoliert und durchdringbar macht, weil er eine Art *Hiernicht/Dortnicht* bildet.

«Bodily Architectures» in *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture,* Nr. 19, Dezember 1992, S. 110.

4) Ebd., S. 26.

5) Foucault schrieb zum Begriff Heterotopia:

> «Fragmente einer grossen Zahl von möglichen Ordnungen funkeln vereinzelt in der Dimension, ohne Gesetz oder Geometrie... in einem solchen Zustand sind die Dinge an so unterschiedlichen Orten ‹gelegt›, ‹plaziert›, ‹arrangiert›, dass es unmöglich ist, einen festen Standort für sie zu finden, um einen allen gemeinsamen Ort zu definieren... Heterotopien sind wahrscheinlich deswegen so störend, weil sie insgeheim die Sprache unterlaufen...»

Zitiert nach Brian McHale, *Postmodernist Fiction,* New York und London, Routledge, 1988.

6) Bruno, op. cit., S. 110.

7) Foucault, op. cit., S. 26.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Fear), 1991, blue mirror, 30⅞ x 25⅛" / «OHNE TITEL» (Angst), blauer Spiegel, 77,8 x 65,7 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)