

**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 : soziale Arbeiten = social works

**Autor:** Tallman, Susan / Moses, Magda / Opstelten, Bram

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679914>

### **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:** 24.04.2026

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

# Felix Gonzalez-Torres

## SOZIALE ARBEITEN

Die Wechselwirkung der Teile innerhalb eines Ganzen bildet das Wesen der Komposition, und seit Generationen ist uns gelehrt worden, dass sich eine gelungene Komposition durch ihre Einheit, ihre Integrität und – naturgemäss aus diesen beiden erwachsend – ihre bleibende «Wirkung» auszeichnet. Die Subversivität der Kunst von Felix Gonzalez-Torres kann man daran ablesen, dass ihre zentralen Mechanismen solche der Zerstreung und ihre zentralen Metaphern solche der Flüchtigkeit sind.

Die Arbeit «OHNE TITEL» von 1991 in der Sammlung des Walker Art Center in Minneapolis liegt auf dem Fussboden wie ein scheinbar stumpfer minimalistischer Block, wäre da nicht das photographische Meeresbild, das sich auf der Oberseite von einem Rand zum anderen ausbreitet. Die gekräuselte Wasseroberfläche, die sich in der Ferne verliert, ist der Stoff poetischer Betrachtung und Meditation – eine Standardmetapher für die unfixierbare, flüchtige Spanne des Lebens, in der die Ereignisse sich auftun und wieder verschwinden, sich ansammeln und wieder zerstreuen. Zugleich ist sie ein akkurates Spiegelbild des materiellen Charakters der Arbeit, die nicht der passive Block ist, der sie zunächst zu sein schien, son-

---

SUSAN TALLMAN ist Publizistin und lebt zur Zeit in Amsterdam. Sie arbeitet an einem Buch, das einen Überblick über zeitgenössische amerikanische und europäische Druckgraphik bieten wird und das 1994 bei Thames & Hudson erscheinen soll.

dern ein Papierstapel aus bedruckten Blättern, die in der Häufung imponierend, einzeln aber fragil wirken. Und wie bei allen «Stapel»-Arbeiten des Künstlers ist es den Betrachtern erlaubt (ja die heitere Hilfsbereitschaft der Wärter des Walker Art Center ermutigt geradezu dazu), Blätter mitzunehmen. Der Stapel ist also gleichermaßen Skulptur und unlimitierte Edition. Das Museum ist dazu verpflichtet, so oft Blätter nachzudrucken, wie erforderlich, um die vom Künstler genau angegebenen Proportionen des Werkes beizubehalten. Mag also die Gier der Leute noch so gross sein, die Arbeit wird sich nicht in Luft auflösen, ebensowenig aber wird sie von einem Tag auf den anderen gleich bleiben. Statt der unerschütterlichen Unantastbarkeit, die wir von Museumsobjekten erwarten, verkörpert der Stapel einen fluktuierenden Zustand der partizipatorischen Auflösung und Erneuerung.

Man kennt Felix Gonzalez-Torres in weiten Kreisen als einen «politischen» Künstler, und der demokratische (um nicht zu sagen: anarchische) Impuls, der einer Arbeit wie «OHNE TITEL» zugrunde liegt, ist unübersehbar. Das Bedürfnis, den vorgeblichen Weihecharakter des Museums zu unterwandern oder ein aufrichtigeres Verhältnis zum Betrachter herzustellen, ist zwar nicht neu (ebensowenig übrigens der Rückgriff auf Multiplizität und Vervielfältigung zu diesem Zweck); aber Felix Gonzalez-Torres wartet mit einer diplomatischen Strategie auf, der es auf bewunderungswürdige Weise gelingt, die Autorität der Institution zu sabotieren und den Betrachter zu

einer begeisterten Mitwirkung zu animieren. Die Stapel sind nach Aussage der Museumsmitarbeiter ungeheuer beliebt, und die ihnen entnommenen Blätter tauchen an den seltsamsten Orten auf (Felix Gonzalez-Torres erinnert sich, einmal eines in einer Toilette in Deutschland angeklebt gesehen zu haben). In den 60er Jahren brachte die Hochkonjunktur der «Multiples» mit ihren beweglichen Teilen, ihrer egalitären Ökonomie und ihrem verspielten Charakter die Aussicht auf eine neue Kunst, die «Jedermann» würde besitzen und mitgestalten können. Damals wurde auch der unmittelbar bevorstehende Zusammenbruch des Kunstmuseums und des Kunstmarktes prophezeit, im Jahre 1994 jedoch ist der wichtigste Absatzmarkt für Künstler-Multiples der Museumsladen – eine Verschmelzung genau jener beiden Einrichtungen, die, so hatte man sich erhofft, von den Multiples zerstört werden würden. Felix Gonzalez-Torres ist es nicht darum zu tun, das Museum oder den Markt zu zerstören – «Ich will keine Revolution mehr», so eine Aussage, «es ist ein zu grosser Energieaufwand, der zu wenig bringt»<sup>1)</sup> –, und hat sich statt dessen für eine Art subtiler Intervention entschieden. Tatsächlich ist eine Arbeit wie «OHNE TITEL» in ihrer Wirkung geradezu abhängig von ihrem hehren Museumsambiente: Der Reiz seiner losen Blätter hat mindestens ebensoviel damit zu tun, dass der Stapel den Status eines Kunstobjektes mit «Museumsweihe» innehat, also von unschätzbarem Wert und «unnahbar» ist, wie mit der Ausstrahlung des Motivs als solches. Doch während der Besitzer oder Aussteller in seinem Umgang mit dem Werk strengsten Vorschriften unterliegt, sind die einzelnen Blätter Geschenke ohne jegliche Fussangel: Man kann sie mit Reissnägeln oder archivarisches montiert und gerahmt an die Wand hängen oder sie zu riesigen Origami-Kranichen falten. Was auch immer man mit ihnen anstellt, sie werden immer, zumindest in der Vorstellung derer, die sie mitgenommen haben, mit dem Stapel im Museum verbunden sein – ein authentisches Stück, keine Reproduktion des Objektes.

1991 hat Felix Gonzalez-Torres zusammen mit der Graphikverlegerin Julie Sylvester eine Stapel-Arbeit als «limitierte Edition» gemacht, deren Einzelblätter im Siebdruckverfahren aufwendig mit einem matt-

schimmernden Silber bedruckt wurden, das dem absterbenden Licht eines eben ausgeschalteten Fernsehers entsprechen sollte. Der Gag war der, dass der Käufer verpflichtet wurde, die gesamte Edition zu kaufen, also alle 190 signierten und nummerierten Exemplare sowie 10 Künstler-Probeabzüge.<sup>2)</sup> Es kommt hier entscheidend auf den Kontext an: Die Arbeit «OHNE TITEL» entfaltet ihre optimale Wirkung in Räumen, die der Malerei und Plastik vorbehalten sind, in denen also die Zerstückelung eines Werkes jeder Erwartung zuwiderläuft. «OHNE TITEL» (IMPLOSION) dagegen funktioniert am besten in einem Umfeld von graphischen Arbeiten, wo der Verzicht auf jede Verteilung gleichermassen kontrastierend wirkt.

Das Meeresbild von «OHNE TITEL» kam auch in einer der vielen Puzzlespiel-Editionen vor, die Felix Gonzalez-Torres aus sogenannten «c-prints» gemacht hat. Die Puzzlespiele, die fertig zusammengesetzt und hygienisch in Plastikfolie verpackt daherkommen, sind nicht dazu vorgesehen, auseinandergenommen zu werden, und, wie dem auch sei, ihre photographische Oberfläche ist von jener Art, die zu berühren uns seit frühester Kindheit ausgetrieben wurde. Es liegt darin etwas Perverses: Das Puzzlespiel sollte schliesslich ein Anlass für gesellschaftliches Miteinander sein: «Spas für die ganze Familie», eine «Gemeinschaftsarbeit» von Hersteller und Spieler. Es stellt eine leicht kalkulierbare Herausforderung dar und bietet die angenehme Illusion, etwas geschaffen zu haben, zwar nicht aus dem Nichts, aber doch wenigstens aus einem «Baukasten». Bei den Puzzlespielen von Felix Gonzalez-Torres jedoch werden einem diese häuslichen Vergnügungen versagt zugunsten der kühleren, mühsamer zu erlangenden Befriedigungen von «Kunst». Statt einer quasi-schöpferischen Befriedigung wird dem Käufer die Verantwortung dafür übertragen, den fragilen Zusammenhang des Puzzle-Motivs zu wahren. Das unberührbare Puzzlespiel ist genaugenommen das perfekte Sammelobjekt: zerbrechlich, kostbar, raffiniert. Die meisten Photos, die für die Puzzlespiele ausgesucht wurden, betonen das Intime – Engel im Schnee, Fragmente von Liebesbriefen –, und selbst die öffentlichsten unter ihnen, wie das Zeitungsphoto von Kurt Waldheim, der vom Papst die Kom-

munion empfängt, beschwören keinen Medienrummel, sondern erinnern eher an ein privates Album mit Erinnerungen an Freundschaft, Liebe oder eben Anlässe für moralische Empörung. Varianten des Album-Motivs kommen in OHNE TITEL (ALBUM) vor, einer Edition graulederner Photoalben voller Einsetzecken, sowie in den laufenden Arbeiten des Künstlers, die darin bestehen, dass einem Sammler, der in der Galerie von Felix Gonzalez-Torres einen Holzkasten kauft, regelmässig Gegenstände geschickt werden, mit denen die Kiste gefüllt wird: Briefe, Photos, «Dinge, die ich sammle, oder die ich um mich habe».<sup>3)</sup>

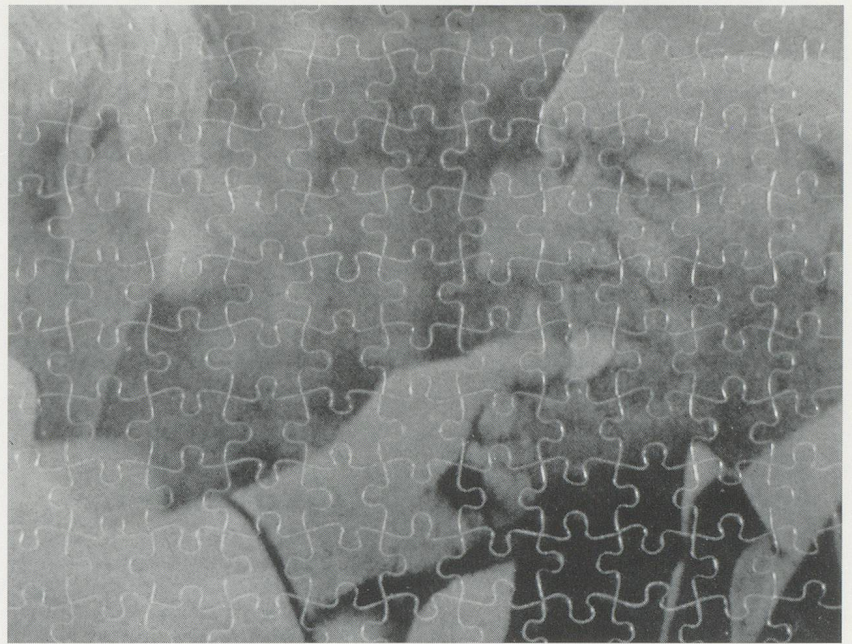
Die Stapel-Arbeit OHNE TITEL setzt sich sehr überzeugend mit dem öffentlichen Raum des Museums auseinander, während die Puzzle-Arbeit OHNE TITEL die privaten Dramen des Sammelns thematisiert. Beim ersten einer Reihe von Projekten, die er für den ins Auge springenden «Öffentlichkeitsraum» der Reklametafel entworfen hat, entschied sich Felix Gonzalez-Torres, des 20. Jahrestags der Stonewall-Krawalle zu gedenken; die Arbeit bestand aus einer kurzen Auflistung von Daten und Ereignissen, die für die Geschichte der Schwulen von Bedeutung sind. Neben dem Namen Oscar Wildes stand die Jahreszahl 1895, das Jahr, in dem Oscar Wilde sich entschloss, in London zu bleiben, um sich seinem Gerichtsverfahren zu stellen. Als Felix Gonzalez-Torres jedoch eine limitierte Siebdruck-Edition nach der Werbetafel machte, wurde die Jahreszahl in 1891 geändert, das Entstehungsjahr eines berühmten Photos von Oscar Wilde in der Blüte seines Lebens. Die Änderung der Jahreszahl markiert eine Akzentverlagerung von öffentlicher Blossstellung zu privatem Glück, eine Gewichtverschiebung, die dem Übergang von der öffentlichen Fernwirkung der Reklametafel zu den intimen Vorzügen des Drucks entspricht. Die genaue Bedeutung der beiden Daten wird jedoch nicht erklärt, und beide Auflistungen haben eher den Charakter einer privaten Geschichte, die sich zwar immer wieder mal mit dem Hauptstrom der Ereignisse von öffentlichem Interesse verbindet, dann aber wieder sich in Nebenflüsse von persönlicher Bedeutung verzweigt. Felix Gonzalez-Torres hat seither häufig mit Reklametafeln gearbeitet, so in jüngster Zeit als Teil einer Auftragsarbeit

für die Fluggesellschaft Austrian Airlines (er entwirft auch ihren neuen Gratis-Flugplan, also ein Künstlerbuch mit der grössten Auflage aller Zeiten). Auf 3000 Reklametafeln präsentierte er eine lange Auflistung der Städte und Daten, von Amman 1992 bis Zürich 1958, und dokumentierte so die Fluglinien der Gesellschaft.<sup>4)</sup> Die Auflistung ist ein Firmenporträt, ja sogar eine Werbung, doch auch hier fehlt wieder das verbindende Moment: Dem Betrachter wird es überlassen, irgendeines der unzähligen Ereignisse zu assoziieren, die sich in jenen Städten während des angegebenen Zeitraums abgespielt haben dürften, von denen die Ankunft der Flugzeuge von Austrian Airlines nur eines war.

Wie der perfekte Tischgast weiss Felix Gonzalez-Torres, wie man ein Thema zur Sprache bringen kann, ohne plump die Richtung des Gesprächs zu bestimmen: Seine Titel fangen immer mit der Bezeichnung «Ohne Titel» an, häufig gefolgt von irgendeinem in Klammern gesetzten Anhaltspunkt, der Intentionen höchstens andeutet, nicht kundtut; seine Stapel-Arbeiten fordern den Betrachter zur Beteiligung auf, zwingen ihn aber nicht dazu; die Art der Bilder, die er sich aussucht (immer maschinell gefertigt, ob abstrakt, photographisch-realistisch oder in Schrift gesetzt), ist beziehungsreich, ohne restriktiv zu sein. Auf einer Grusskarte könnte das Bild einer Meeresfläche, das auf der Stapel-Arbeit und dem Puzzlespiel zu sehen ist, dazu dienen, Frischvermählten zu gratulieren oder Hinterbliebenen zu kondolieren. Es könnte gleichermassen für Solidarität oder Distanzierung, Liebe oder Verlust stehen.

Bei den skulpturalen Behältern voller farbiger Süßigkeiten, ein weiteres Lieblingsmotiv von Felix Gonzalez-Torres, ist der Charakter eines *memento mori* unverkennbar: Wieder wird der Betrachter aufgefordert, sich selbst zu bedienen, doch das Ausgangsvolumen der Süßigkeiten beruhte auf dem Gewicht bestimmter Menschen, und so repräsentieren sie in gewisser Weise menschliche Körper. Bei den Stapel-Arbeiten und Puzzlespielen sind solche Andeutungen der Sterblichkeit eher verhaltener, aber dennoch präsent. Ebenso aber auch Andeutungen der Regeneration. Die Gefahr der Auflösung verleiht ihnen Prägnanz, aber die Arbeiten verschwinden nicht wirklich – selbst die Stapel verändern

lediglich ihre Gestalt, verstreuen sich in Einzelbeispiele, die ein unabhängiges Eigenleben weiterführen. Es gibt kein Bedürfnis nach «Ganzheit», ausser als vorübergehendem, zufälligem Zustand im Fluss der kontinuierlichen Zusammensetzung und Zerlegung der Teile. Durch diese Art der materiellen Verteilung wie auch durch sein elegantes kognitives Innehalten hat Felix Gonzalez-Torres zutiefst auf das Kräftegleichgewicht zwischen Künstler und Publikum eingewirkt. Aus klassenkämpferischer Sicht hat er die Prämisse unterminiert, Eigentum bringe Privilegien mit sich (Werke von Felix Gonzalez-Torres zu kaufen bedeutet eher, sich Verantwortung aufzuladen; ausserdem können bei vielen Arbeiten Nichtbesitzer im Handumdrehen zu Besitzern werden). Und er hat, sogar noch subversiver, die Überzeugung in Frage gestellt, dass es Sache der Kunst sei, sich dem Betrachter aufzudrängen (in der Regel dadurch, dass sie physisch schwer zu übersehen ist), ihr emotionales, intellektuelles oder phänomenologisches Anliegen unzweideutig auszudrücken und den Betrachter in einer bestimmten Hinsicht zu verändern, ohne selbst irgendwie verändert zu werden. Anstelle eines solchen unsozia-



len Verhaltensmodells wartet Felix Gonzalez-Torres mit einem Modell der Reziprozität, der sozialen Verantwortung und Barmherzigkeit auf.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

- 1) Interview mit Tim Rollins, in: *Felix Gonzalez-Torres*, Art Resources Transfer, A.R.T. Press 1994.
- 2) Auch Marcel Broodthaers hat einmal eine gesamte Edition als ein einzelnes Werk herausgegeben: Die Arbeit *Paysage d'automne* von 1973 war ein Satz von 140 Exemplaren, nummeriert 1/1.
- 3) Interview mit Tim Rollins, in: op. cit.
- 4) Das Projekt *PORTRAIT OF AUSTRIAN AIRLINES* wurde vom Museum in progress, Wien, organisiert.



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (*Waldheim to the Pope*), 1989, c-print jigsaw puzzle in plastic bag, ed. 3, 8 x 10" /

«OHNE TITEL» (*Waldheim zum Papst*), c-Print-Puzzle in Plastiksack, ed. 3, 20,3 x 25,4 cm.

(PHOTO: PETER MUSCATO)

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1991, c-print jigsaw puzzle in plastic bag, ed. 3, 7½ x 9½" /

«OHNE TITEL», c-Print-Puzzle in Plastiksack, ed. 3, 19 x 24, 15 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Portrait of Austrian Airlines), 1993–94,  
Billboards installed in 3,000 outdoor locations throughout Vienna, December 1993–February 1994, dimensions variable /  
-OHNE TITEL- (Portrait der Austrian Airlines),  
Plakatwände an 3000 Standorten im Freien in ganz Wien, variable Grössen.  
(PHOTOS: MUSEUM IN PROGRESS, VIENNA)



SUSAN TALLMAN

# Felix Gonzalez-Torres: SOCIAL WORKS

The interaction of parts within a whole is the essence of composition, and for generations we have been taught that good composition is identified by its unity, its integrity, and—a natural result of the first two—its lasting “power.” It is a measure of the subversiveness of Felix Gonzalez-Torres’s art that its essential mechanisms are those of dispersal, and its central metaphors are those of ephemerality.

“UNTITLED” (1991), in the collection of the Walker Art Center in Minneapolis, sits on the floor as an apparently stolid Minimalist block, but for the photographic image of ocean that stretches from edge to edge on its top side. The ruffled surface of water, receding into the distance, is the stuff of poetic meditation and contemplation—a standard metaphor for the unfixable and evanescent stretch of life, where events rise and disappear, collect and dissipate. It is also an accurate reflection of the material nature of the piece, which is not the solid block it initially appears to be, but a stack of printed paper sheets, cumulatively imposing, but individually frail. And, as in all the artist’s “stack” pieces, viewers are allowed (and given the cheerful readiness of the Walker’s guards, actively encouraged) to take sheets away with them. Thus the stack is both a sculpture and an unlimited edition. The museum must reprint the sheets as often as is necessary for the work to retain

the dimensions specified by the artist. So no matter how covetous the crowd, the piece will not disappear, but neither will it remain the same from one day to the next. In place of the reassuring imperturbability that we expect of objects in museums, the stack represents a fluctuating state of participatory dissolution and regeneration.

Gonzalez-Torres is widely known as a “political” artist, and the democratic (not to say anarchic) impulse embedded in a work like “UNTITLED” is clearly visible. While there is nothing new in the desire to undermine the pseudo-sanctity of the museum or to strike a more candid relationship with the public (or even in using multiplicity and reproduction to do so), Gonzalez-Torres offers a diplomatic strategy that succeeds admirably in sabotaging the authority of the institution, and in soliciting a happy collaboration from the viewer. The stacks are, according to museum staff, broadly popular, and their leaves show up in the oddest of locations (Gonzalez-Torres recalls finding one posted in a toilet in Germany). In the sixties, the flourishing of “multiples,” with their movable parts, egalitarian economics, and game-like demeanor, brought promises of a new art that could be owned and co-created by Everyman. It also brought predictions of the imminent collapse of both the art museum and the art market, but in 1994 the most common outlet for artist’s multiples is the museum gift shop—a conflation of the very two institutions multiples were expected to destroy. Gonzalez-Torres makes no attempt to overturn the museum or the market—“I don’t want a rev-

---

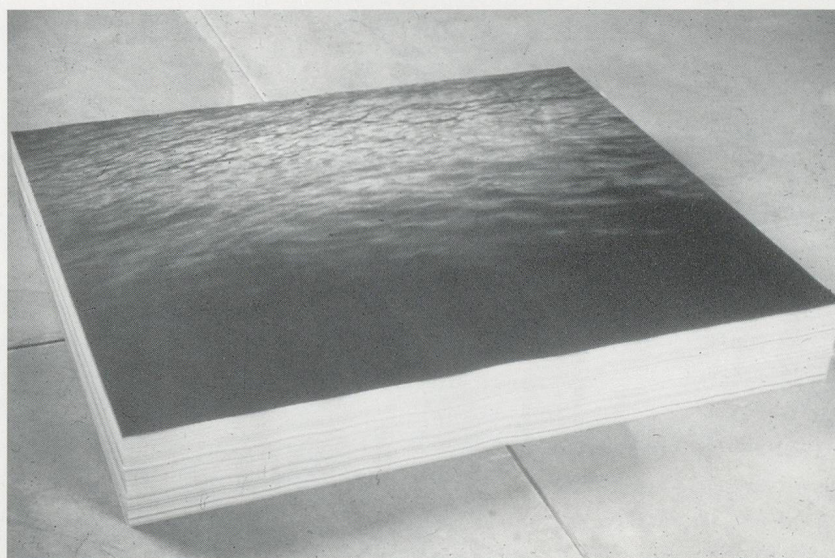
SUSAN TALLMAN is a writer currently living in Amsterdam. She is working on a survey of contemporary American and European prints, to be published by Thames and Hudson in 1994.

olution anymore," he has said. "It's too much energy for too little"<sup>1)</sup>—and has opted instead for subtle intervention. In fact, a work like "UNTITLED" depends upon its haughty museum setting to make its point: the desirability of its loose sheets has as much to do with the stack's status as a "museum-quality" art object, invaluable and forbidden, as it does with the appeal of the image itself. But while the treatment of the work by the owner or exhibitor is rigorously controlled, the individual sheets are gifts without encumbrance—they may be thumbtacked to the wall, archivally mounted and framed, or folded into giant origami cranes. However they are treated, they will continue, at least in the minds of those who took them, to be connected with the museum's stack—pieces, not reproductions, of the rock.

In 1991, Gonzalez-Torres made a "limited edition" stack piece with print publisher Julie Sylvester, its sheets lushly screenprinted in a dull opalescent silver meant to reflect the dying light of a switched-off TV. The twist was that the purchaser had to acquire the entire edition—all 190 signed and numbered copies, and ten artist's proofs.<sup>2)</sup> Context is critical here: "UNTITLED" operates most effectively in spaces devoted to painting and sculpture, where the dismembering of a work is contrary to all expectation; "UNTITLED" (IMPLOSION) operates best in a print setting, where the renunciation of distribution appears equally contrary.

The ocean image of "UNTITLED" has also appeared in one of Gonzalez-Torres's many jigsaw puzzle editions made from C-prints. The puzzles, which arrive preassembled and hygienically sealed in plastic, are not meant to be taken apart and, in any case, their photographic surface is one that we have been taught from earliest childhood not to touch. There is something perverse about this: the jigsaw puzzle, after all, is supposed to be an occasion for social interaction, "fun for the whole family," a collaboration between manufacturer and player. It offers a safely predictable challenge, and the pleasant illusion of having made something, if not from scratch, at least from a kit. But in Gonzalez-Torres's jigsaws these homely pleasures are denied in favor of the cooler and more distant satisfactions of "art." In place of pseudo-creative satisfaction, the owner is given the responsibility of preserving the picture's fragile coherence. The untouchable jigsaw is, in fact, the perfect collector's object: fragile, precious, rarefied. Most of the photographs used to make the puzzles emphasize intimacy—angels in the snow, fragments of love letters—and even the most public of them, such as the news photo of Kurt Waldheim receiving communion from the Pope, suggest not a media blitz, but a private scrapbook enclosing mementos of friendship, love, or moral outrage. Variations on the scrapbook paradigm appear in "UNTITLED" (ALBUM), an edition of gray leather pho-

FELIX GONZALEZ-TORRES,  
 "UNTITLED", 1991, *offset print on paper,*  
*endless copies, ideal height: 7 x 38½ x 45½" /*  
*«OHNE TITEL», Offsetdruck auf Papier,*  
*unbegrenzte Auflage, ideale Höhe:*  
*18 x 97,8 x 115,5 cm.*  
 (COLLECTION OF THE WALKER ART CENTER,  
 MINNEAPOLIS, PHOTO: PETER MUSCATO)



to-albums replete with mounting corners; and in the artist's ongoing works in which collectors who purchase a wooden box from Gonzalez-Torres's gallery are periodically sent items to fill it—letters, photographs, “things that I collect, or live with.”<sup>3)</sup>

The stack “UNTITLED” eloquently addresses the grudgingly public space of the museum, while the jigsaw “UNTITLED” articulates the private dramas of collecting. In the first of the projects he has designed for the stridently public space of the billboard, Gonzalez-Torres chose to commemorate the twentieth anniversary of the Stonewall riots, in a brief list of dates and events significant in gay history. Next to Oscar Wilde's name ran the date 1895, when Wilde chose to remain in London to face trial. But when Gonzalez-Torres made a limited edition screenprint after the billboard, this date was changed to 1891, the year of a famous photograph of Wilde in his prime. The change of date marks a shift of emphasis from public exposure to private pleasure, reflecting the intimate satisfactions of the print rather than the distant public power of the billboard. But the import of neither date is explained, and both lists present an essentially private history, periodically joining up with the mainstream of public, newsworthy events, then branching off into rivulets of personal significance. Gonzalez-Torres has subsequently used billboards often, most recently as part of a commission for Austrian Airlines (he is also redesigning their giveaway timetable which will double as one of the largest edition artist's books in existence). On 3,000 billboards he has presented a long list of the cities and dates, from Amman 1992 to Zurich 1958, recording the airline's routes.<sup>4)</sup> The list is a corporate portrait, an advertisement even, but once again the unifying key is missing; viewers are left free to connect any of the innumerable events that would have occurred in those cities during those years, of which the arrival of Austrian Airlines planes is but one.

Like the perfect dinner guest, Gonzalez-Torres knows how to introduce a subject without boorishly directing the conversation: his titles always begin with the word “Untitled,” often followed by some parenthetical handle that offers a hint but not a statement of intent; his stacks invite the viewer's participation, but don't require it; the imagery he

chooses (which is always machine-made, whether abstract, photographic, or typeset) is suggestive without being restrictive. On a greeting card, the picture of ocean surface that appears on the stack and the jigsaw could be used to offer congratulations to the bride and groom, or condolences to the bereaved. It could mark solidarity or separation, love or loss.

In the sculptural spills of colored candies that are another of Gonzalez-Torres's favorite forms, the quality of a *memento mori* is plain: Once again viewers are invited to help themselves, but the initial volume of candies is based on the weight of specific people, and therefore in some sense represents human bodies. In the stacks and jigsaws, such intimations of mortality are more muted, but still present. So, however, are intimations of regeneration. The threat of disintegration lends them poignancy, but the works don't actually disappear—even the stacks merely change shape, spreading out into a scattering of instances that carry on separate lives of their own. There is no need for “unity,” except as a temporary and contingent condition amid the ongoing assembly and disassembly of parts. In this material distribution, as in his elegant cognitive pauses, Gonzalez-Torres has profoundly affected the power balance between the artist and the public. In class terms, he has undermined the assumption that ownership purchases privileges (purchasing Gonzalez-Torres's work tends to entail responsibility more than privilege; and in many works non-owners can become owners at a flick of the wrist). Even more subversively, he has challenged the belief that it is the job of art to confront the viewer (usually by being physically difficult to ignore); to state its emotional, intellectual, or phenomenological case in no uncertain terms; to change the viewer in some regard, without in any way being changed itself. In place of such an anti-social model of behavior, Gonzalez-Torres provides one of reciprocity, social responsibility, and social grace.

1) Interview with Tim Rollins, *Felix Gonzalez-Torres*, A.R.T. Press, Art Resources Transfer, 1994.

2) Marcel Broodthaers also once released an entire edition as a single work: *Paysage d'automne*, 1973, was a set of 140 copies, numbered 1/1.

3) Interview with Rollins, *op. cit.*

4) This PORTRAIT OF AUSTRIAN AIRLINES was initiated by the museum in progress, Vienna.