

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 80: Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

Artikel: Dominique Gonzalez-Foerster : enchanting emptiness = verzauberte Leere

Autor: Birnbaum, Daniel / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680658>

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>

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, THE MORRIS ROOM (396-A), 1994, installation view / Installationsansicht, Arcus Project, Moriya.
(COURTESY ALL PHOTOS, UNLESS OTHERWISE INDICATED: DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER)

Dominique Gonzalez-Foerster



ENCHANTING EMPTINESS

DANIEL BIRNBAUM

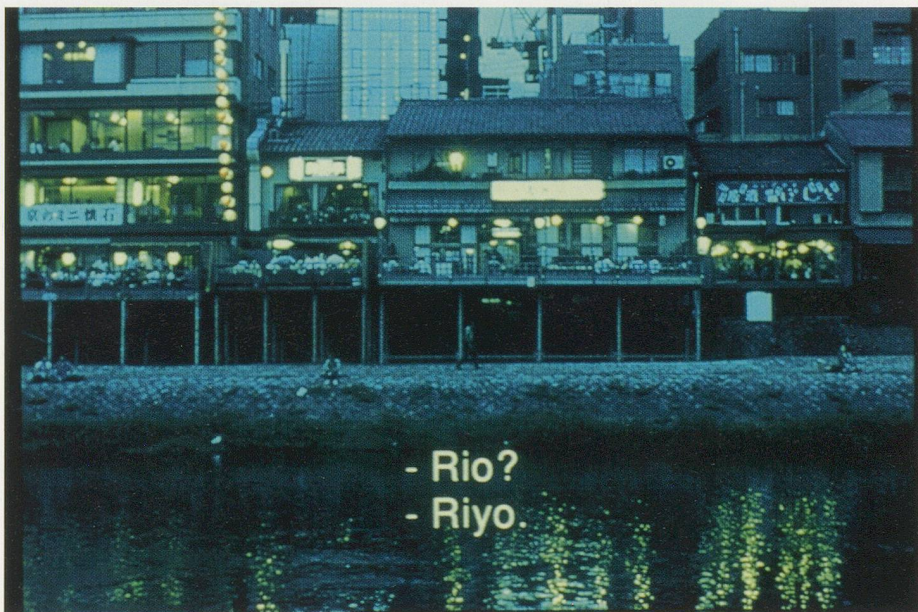
“Moment Ginza,” Dominique Gonzalez-Foerster’s 1997 proposal for Stockholm’s Färgfabriken and the Magasin-Centre National d’Art Contemporain in Grenoble, wasn’t the very first work I encountered, but it was at this exhibition—I remember it vividly—that I decided that this is my favorite artist. Now I think that perhaps it would be better to say that the mood her works convey is what I like most in art as well as in life itself: lightness. It’s a very special form of weightless ambience, sometimes joyous, sometimes melancholic. Her works (does she really create “works”?—we’ll return to this) are often the result of research, but they are never full of themselves, never too confident. And they carry a certain vacuity at their very core, a strangely liberating emptiness. This is how “Moment Ginza” is introduced in the slim publication: “On Sunday afternoons ‘Ginza’—Tokyo’s famous avenue—is given over to pedestrians and closed to automobiles. As a result, the atmosphere constantly changes, the asphalt is crossed in every direction, a music-like feeling slowly moves in, daily events take on a colorful aspect, and a subtle and transgressive choreography is set.”¹⁾ How does one capture such a mood? My memories are blurred but I believe that “Moment Ginza” contained no original work by Gonzalez-Foerster herself. There were lights by Felix Gonzalez-Torres, a projection by Ange Leccia, “speech bubbles” by Philippe Parreno...

“It is an environment more than an exhibition,” writes Gonzalez-Foerster, “a potential space between reality and virtuality—quite pleasant to walk through, exciting to explore....” She avoids everything monumental, finds “urban moments, ... relational architecture,” and, as always, a certain kind of blankness. In many of her installations, this void is expressed quite physically, as she leaves large spaces empty. Such was the case a few years after “Moment Ginza” in BRASILIA HALL (2000) where a green carpet covered the floor of a vast area at Stockholm’s Moderna Museet, otherwise displaying nothing but an orange neon sign spelling out the title and a small monitor built into the wall showing imagery from Oscar Niemeyer’s Brasília—a prime example of the “tropical modernity” Gonzalez-Foerster tends to return to.

DANIEL BIRNBAUM is Director of the Städelschule Art Academy and its exhibition space, Portikus, in Frankfurt am Main.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, MOMENT GINZA, 1999, pink neon on blue wall, ca. 7 ³/₄ x 47 ¹/₄", installation view, Galerie Schipper & Krome, Berlin / Rosa Neon-Schrift auf blauer Wand, ca. 20 x 120 cm, Installationsansicht. (PHOTO: COURTESY GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



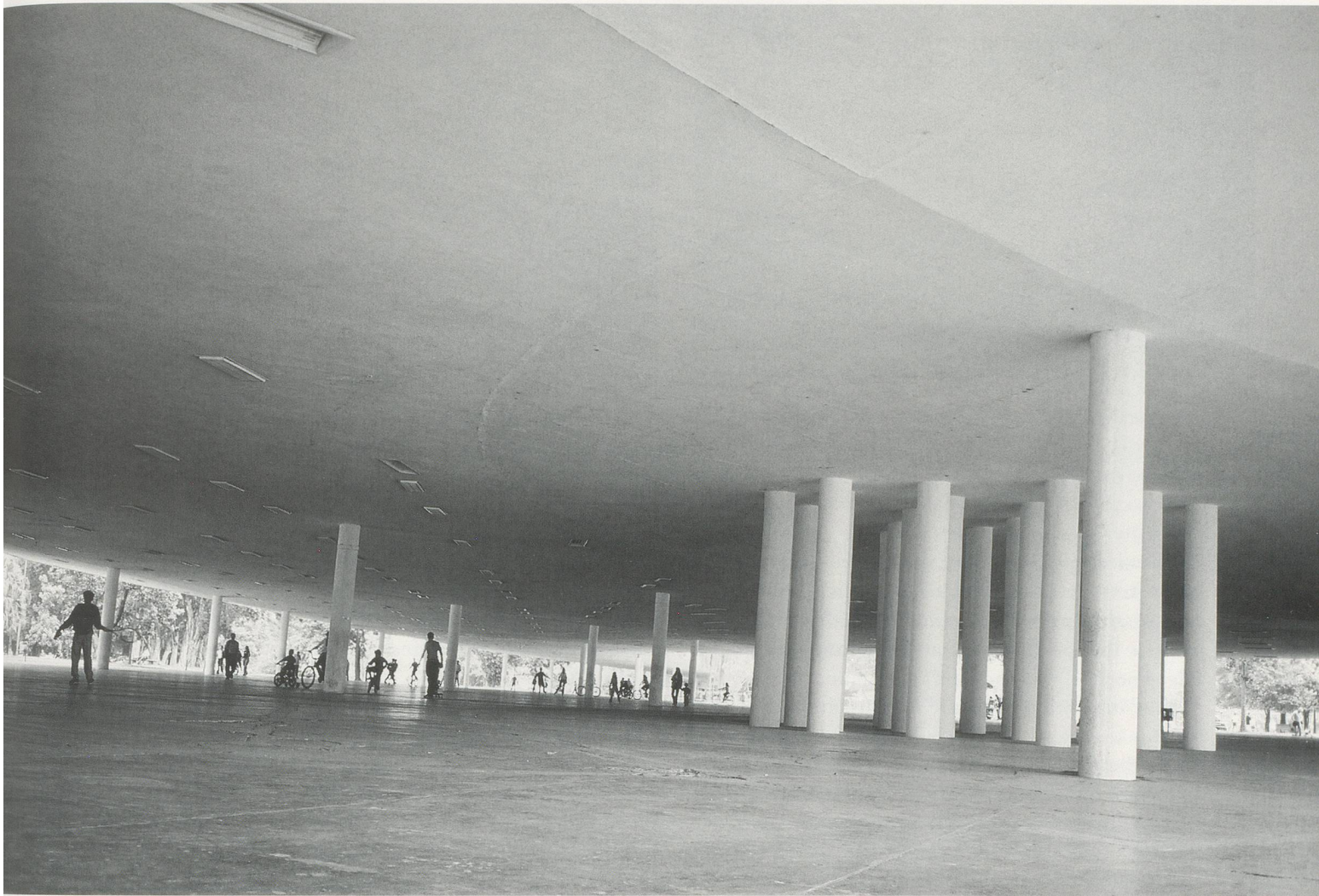
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, RIYO, 1999, 35 mm film, 10'



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *DOUBLE TERRAIN DE JEU* (*Double Playground / Doppelter Spielplatz*), 2006, installation view / Installationsansicht, Biennale de São Paulo.

So what are the works that made Gonzalez-Foerster well-known to the world? Asked to describe her open-air project for Documenta 11 in 2002, Gonzalez-Foerster enumerates some of the elements that were displayed amid the shadows cast from the large trees south of Kassel's Orangerie, and where one could see exhausted viewers dozing off on the lawn: "It's a park; it's a plan for escape; it's an extra-large piece of lava rock that's come from Mexico and landed on the green grass; it's a blue phone booth from Rio de Janeiro; it's a butterfly pavilion screening of a film inspired by *The Invention of Morel*, the fantastic novel by Adolfo Bioy Casares; it's a rose tree from Chandigarh; it is outside, coming from all over the world."²) On hearing this list of seemingly unrelated parts—removed from their original contexts but arranged together in subtle tension—one senses that this is less a work exploring its medium than an atmospheric space that draws out the melancholy inherent in its pieces. If there is a medium, then it must be space itself.

In a way, Gonzalez-Foerster produces exhibitions (she may prefer to call them "environments" or "moments") rather than works, and this she shares with some of her generational peers, most importantly with Philippe Parreno, who often stresses the importance of Jean-François Lyotard's "Les Immatériaux" as an inspiration. In 1985, at the peak of his fame, the French philosopher staged this exhibition at the Centre Pompidou in Paris. Perhaps this show is the single most important point of reference for Gonzalez-Foerster's generation of artists, whether they know it or not. In numerous interviews Lyotard spelled out his ideas about the crisis of the book as an instrument for the diffusion of ideas and the necessity for a contemporary thinker to use other formats—thus the emergence of "the philosopher who decides that his job is to give us something to look at."³) The show, which included artists like Daniel Buren and thinkers like Jacques Derrida, excluded all forms of expressionist gestures so visible in the painting of the period and instead searched for a new sensibility of communication. Photographs from the exhibition show a rather dry environment, a bit difficult to figure out, but accounts from people who visited the show, including Parreno, are more than enthusiastic: "The show itself was absolutely surprising in the curatorial choices, in the way the things and experiences were arranged. There was no text, and yet you moved through a



narrative written implicitly. It was a wonderful reading experience.”⁴⁾ How is one to imagine this show more exactly? Parreno spells out the difficulty: “But if you haven’t seen the exhibition, it’s hard for me to describe it. If I tell you how it was, it will sound like a dream.”

This reminds me of the problems one faces when trying to verbalize the experience of Gonzalez-Foerster’s shows. She activates space and also imbues it with her unmistakable form of blankness. Regardless of technique, Gonzalez-Foerster’s exhibitions are always close to that active production of emptiness that Roland Barthes—in his book about a fantasized Japan, *Empire of Signs*—counted as writing and which he associated with Zen: “And it is also an emptiness of language which constitutes writing; it is from this emptiness that derive the features with which Zen, in the exemption from all meaning, writes gardens, gestures, houses, flower arrangements, faces, violence.”⁵⁾ In this sense, Gonzalez-Foerster writes gardens,



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *BAHIA DESORIENTADA (REPÉRAGES)*, (*Disoriented Bahia / Verwirrtes Bahia*), video, 2004.

flower arrangements, and, yes, entire cities, often inscribing cinematic elements into the urban landscape—be it a lush German park or a kunsthalle in the outskirts of Stockholm. This production of fascinatingly unfilled space is a kind of exhibition making, a curatorial practice that perhaps can be seen in the tradition of Lyotard's Pompidou experiment. Gonzalez-Foerster, Parreno, and their generation are immaterialists.

Can an exhibition be the manifestation of a philosophy? Can it be a productive medium for thinking, and not just a kind of pedagogical illustration of already existing ideas? No doubt there have been works of literature, art, and music with such magnificent ambitions, and there have been philosophers who have attempted to phrase the grand philosophy of, say, the novel (Georgy Lukács), of modern music (Theodor W. Adorno), or of cinema (Gilles Deleuze). Jean-François Lyotard is, I would maintain, the “philosopher of the exhibition,” and, as far as I know, the only major thinker who tried to explore his most pressing theoretical issues through a display rather than through one more text. What was at stake? As one may have suspected, nothing less than the end of modernity and the possible emergence of something entirely new, still discernable only as a question mark or as something missing, a certain absence: “I keep telling myself, in fact, that the entirety of the exhibition could be thought of as a sign that refers to a missing signified.” This missing something that might emerge has to do with “the chagrin that surrounds the end of the modern age as well as the feeling of jubilation that’s connected with the appearance of something new.”⁶ And in the end, the issue could not be grander: what are these material and immaterial things that surround us today? And the ultimate question: What are we?

Philosophy, it seems, regularly goes into exile. It needs another discursive field to develop its concepts and make them productive. Lyotard talks about this in terms of a “diaspora” of thought wandering through other domains. In the 1960s this external sphere was no doubt primarily society itself and much of philosophy took place in immediate proximity to sociology. In the 1970s new ideas about the text and “textuality” became so fashionable that philosophy seemed to merge with a novel kind of speculative literary criticism. In the 1980s ideas

about the simulacra of the media turned the dialog with art and the world of images into the lost, lively point of departure for philosophical exploration. What happened then? Through what new domains has philosophy wandered since? Technology, the city, architecture, forms of globalization. Yes, no doubt all of these things. And perhaps through the exhibition as a medium for thought and experimentation. This “curatorial turn” of radical thought, which I more or less invent while writing these lines, materialized for the first time in Lyotard’s “Les Immatériaux,” which in 1985 anticipated two decades of frantic exhibition production across the globe. It was a large experiment about virtual reality and about the exhibition as a kind of artwork. This—Lyotard was quite aware of it—was a provocation to some. He wanted the show itself to be a work of art.

Gonzalez-Foerster’s art is a kind of spacing. She constructs exhibitions that are works of art. This spatial void at the center of her works seems to me only one more way of indicating what most of them express on a level of signification or, more precisely, through their strategic lack of signification. “Writing is after all, in its way, a satori,” claims Roland Barthes, “a more or less powerful seism which causes knowledge, or the subject, to vacillate: it creates an emptiness in language.”⁷⁾ This enchanting emptiness is the productive force in Gonzalez-Foerster’s curatorial practice. It is what seems to fill her spaces with tempting forms of nothingness. She has captured and recorded *lacunae* of meaning in places as distant as Brazil, China, and Japan, but they are also to be found at the very core of our everyday experience. Now that she’s shown me, I find the emptiness everywhere. The construction of the urban atmosphere, even of the city itself, takes place “inside the viewer,” says Gonzalez-Foerster. She reminds us of the exteriority we carry around within. Her works always happen in that space, they are that space. She is the world’s most exceptional exhibition maker.

1) Dominique Gonzalez-Foerster (ed.), *Moment Ginza* (Grenoble & Stockholm: Magasin/Färgfabriken, 1997), p. 79. This is also the source of the following quotations unless otherwise indicated.

2) The author’s personal correspondence with the artist.

3) Bernard Blistène, “A Conversation with Jean-François Lyotard” (*Flash Art*, Milan, March 1985), p. 32.

4) Philippe Parreno interviewed by Hans Ulrich Obrist in Dirk Fleischmann and Jochen Volz (eds.), *Gasthof 2002* (Frankfurt a. M.: Städelschule, 2003), p. 100.

5) Roland Barthes, *Empire of Signs*, translated by R. Howard (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982), p. 4.

6) Bernard Blistène (see note 3), p. 35.

7) Roland Barthes (see note 5), p. 43.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
 BAHIA DESORIENTADA (REPÉRAGES),
 (Disoriented Bahia / Verwirrtes Bahia) 2004.

VERZAUBERTE LEERE

DANIEL BIRNBAUM

«Moment Ginza», Dominique Gonzalez-Foersters Projekt für die Färgfabriken in Stockholm und das Magazin in Grenoble, 1997, war nicht meine erste Begegnung mit der Arbeit dieser Künstlerin. Aber in dieser Ausstellung – und das ist mir in lebhafter Erinnerung – habe ich sie zu meiner Lieblingskünstlerin erkoren. Heute wäre es vielleicht treffender, zu sagen, dass die in ihren Arbeiten vermittelte Stimmung das ist, was mir in der Kunst, aber auch im richtigen Leben am besten gefällt: Leichtigkeit. Es ist eine ganz besondere Art atmosphärischer Schwerelosigkeit, manchmal fröhlich, manchmal melancholisch. Ihre Werke (schafft sie tatsächlich Werke? – wir werden darauf zurückkommen) sind oft Resultat einer Untersuchung, aber sie sind nie selbstverliebt, nie zu selbstgewiss. Und im innersten Kern bewahren sie stets einen gewissen Freiraum, eine seltsam befreiende Leere. So wird «Moment Ginza» in der schmalen Publikation eingeführt: «An Sonntagnachmittagen wird die «Ginza» – Tokios berühmtes Einkaufs- und Vergnügungsviertel – zum Reich der Fussgänger und bleibt für Autos gesperrt. Dadurch entsteht eine laufend wechselnde Stimmung, der Asphalt wird in alle Richtungen überquert, der Rhythmus wird musikalischer, alltägliche Ereignisse erscheinen in buntem Licht und eine subtile Choreographie der Regelwidrigkeit beginnt zu greifen.»¹⁾ Wie lässt sich eine solche Stimmung einfangen? Meine Erinnerungen sind verschwommen, aber ich glaube, zu «Moment Ginza» gehörte kein Einzelwerk von Gonzalez-Foerster selbst. Da waren Lichter von Felix Gonzalez-Torres, eine Projektion von Ange Leccia, «Sprechblasen» von Philippe Parreno ...

«Es ist eher ein Environment als eine Ausstellung», schreibt Gonzalez-Foerster, «ein potenzieller Raum zwischen Realität und Virtualität – ganz angenehm zu durchstreifen und spannend zu erforschen ...» Sie vermeidet alles Monumentale, spürt «urbane Momente», Beispiele einer «relationalen Architektur» auf und bewahrt wie immer eine gewisse wohlthuende Leere. In vielen ihrer Installationen kommt diese Leere ganz unmittelbar physisch zum Ausdruck, indem sie viel Raum leer lässt. So auch ein paar Jahre nach «Moment Ginza» in BRASILIA HALL (2000). Da bedeckte ein grüner Teppich eine grosse Fläche im Moderna Museet in Stockholm und sonst gab es nichts zu sehen, ausser dem Titel der Arbeit in oran-

DANIEL BIRNBAUM ist Rektor der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste (Städelschule) in Frankfurt am Main und Direktor des ebenfalls in Frankfurt angesiedelten Ausstellungshauses Portikus.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, BRASILIA HALL, 2000, installation view / Installationsansicht, Moderna Museet, Stockholm.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, BRASILIA HALL, 2000, detail. (PHOTO: COURTESY GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *RWF (CHAMBRE)*, 1993, installation view / Installationsansicht, Galerie Schipper & Krome, Köln.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *TROPICALITÉ MODERNITÉ (DOUBLE HAPPINESS)*, 1999, with Jens Hoffmann, installation view / Installationsansicht, Mies van der Rohe pavilion, Barcelona.

gefarbener Leuchtschrift und einem kleinen, in die Wand eingebauten Bildschirm, auf dem Bilder von Oscar Niemeyers Brasilia zu sehen waren – ein Paradebeispiel der tropischen Moderne, auf die Gonzalez-Foerster gerne zurückgreift.

Doch welches sind die Arbeiten, die Gonzalez-Foerster weltweit bekannt gemacht haben? Auf die Bitte, ihr Open-Air-Projekt für die Documenta 11, 2002, zu beschreiben, zählt die Künstlerin einige der Elemente auf, die im Schatten der grossen Bäume südlich der Orangerie in Kassel ausgestellt waren, wo erschöpfte Besucher auf dem Rasen vor sich hindösteten: «Es ist ein Park; es ist ein Fluchtplan; da ist ein gigantischer Lavagesteinsbrocken, der aus Mexiko stammt und auf der grünen Wiese gelandet ist; da ist eine blaue Telefonzelle aus Rio de Janeiro; da ist ein Pavillon in Schmetterlingsform, in dem ein Film gezeigt wird, der durch den phantastischen Roman *Morels Erfindung* von Adolfo Bioy Casares angeregt wurde; da ist ein Rosenbäumchen aus Chandigarh; es ist ein Aussen, das aus aller Welt zusammenkommt.»²⁾ Wenn man diese Aufzählung scheinbar unzusammenhängender Elemente hört – die aus ihren ursprünglichen Kontexten entfernt wurden, jedoch in subtiler Spannung zueinander angeordnet sind –, so spürt man, dass es sich dabei weniger um ein Werk handelt, das sein Medium auslotet, sondern um einen atmosphärischen Raum, der den einzelnen Elementen die ihnen innewohnende Melancholie entlockt. Wenn es überhaupt ein Medium gibt, so ist es der Raum selbst.

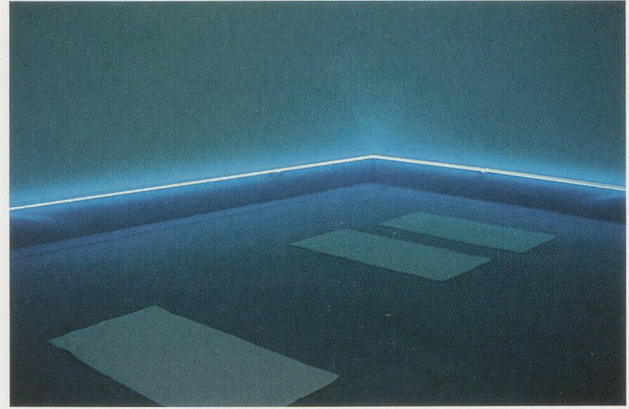
Gonzalez-Foerster schafft gewissermassen Ausstellungen (sie nennt es vielleicht lieber «Environments» oder «Momente») anstelle von Werken, und das verbindet sie mit etlichen Künstlern ihrer eigenen Generation, in erster Linie mit Philippe Parreno, der gern die Bedeutung von Jean-François Lyotards Ausstellung «Les Immatériaux» als Inspirationsquelle hervorhebt. Der französische Philosoph hat diese Ausstellung 1985, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, im Centre Pompidou in Paris präsentiert. Diese Schau ist vielleicht der einzige und wichtigste gemeinsame Bezugspunkt der Künstlergeneration, zu der Gonzalez-Foerster gehört, ob das den einzelnen Künstlern nun bewusst ist oder nicht. In zahlreichen Interviews hat Lyotard seine Gedanken zur Krise des Buches als Instrument der Verbreitung von Ideen dargelegt und über die sich für Philosophen heute aufdrängende Notwendigkeit der Verwendung anderer Formate gesprochen. – Daher auch das Auftauchen «des Philosophen, der es sich zur Aufgabe macht, uns etwas zum Anschauen zu bieten».³⁾ Die Ausstellung, die Künstler wie Daniel Buren und Philosophen wie Jacques Derrida umfasste, schloss alle Arten von expressionistischen Gesten, die in der Malerei jener Zeit überaus präsent waren, aus und suchte stattdessen nach einer neuen Sensibilität der Verständigung. Photographien der Ausstellung vermitteln ein ziemlich «trockenes» Bild, etwas schwer verständlich, doch die Berichte von Leuten, welche die Ausstellung besuchten, darunter auch Parreno, klingen mehr als begeistert: «Die Ausstellung selbst überraschte vollkommen, sowohl durch die Wahl der gezeigten Werke als auch durch die Art, wie Dinge und Erfahrungen angeordnet waren. Es gab keinen Text, und doch bewegte man sich durch einen explizit aufgezeichneten narrativen Zusammenhang. Es war eine wunderbare Leseerfahrung.»⁴⁾ Wie muss man sich die Ausstellung im Einzelnen vorstellen? Parreno spricht diese Schwierigkeit an: «Doch wenn man die Ausstellung nicht gesehen hat, ist es schwierig, sie zu beschreiben. Wenn ich dir sage, wie es war, wird es sich wie ein Traum anhören.»

Das erinnert mich an die Probleme, welche sich stellen, wenn man das Erlebnis der Ausstellungen von Gonzalez-Foerster in Worte fassen will. Sie belebt den Raum und durchsetzt ihn auch mit ihrer unverkennbaren Art von Leere. Unabhängig von der Technik bewegen sich Gonzalez-Foerstes Ausstellungen immer in der Nähe jener Erzeugung von Leere, die

Roland Barthes – in seinem Buch über ein fiktives Japan, *Das Reich der Zeichen* – dem Schreiben zuordnet und mit dem Zen-Erlebnis, in Verbindung brachte: «Und eine solche Leere konstituiert auch die Schrift; von dieser Leere gehen die Züge aus, in denen der Zen in völliger Sinnbefreiung die Gärten, Gesten, Häuser, Blumengebinde, Gesichter und die Gewalt schreibt.»⁵⁾ In diesem Sinn s c h r e i b t Gonzalez-Foerster Gärten, Blumengebinde, ja, ganze Städte und überträgt dabei oft filmische Elemente in die urbane Landschaft – egal, ob es sich um einen üppigen deutschen Park handelt oder um eine Kunsthalle am Stadtrand von Stockholm.⁶⁾ Dieses Erzeugen eines faszinierend unausgefüllten Raums ist eine besondere Art der Ausstellungsgestaltung, eine kuratorische Praxis, die vielleicht in der Tradition von Lyotards Centre-Pompidou-Experiment zu sehen ist. Gonzalez-Foerster, Parreno und ihre Generation sind Immaterialisten.

Kann eine Ausstellung manifest gewordene Philosophie sein? Kann sie ein fruchtbares Medium des Denkens sein und nicht nur eine Art pädagogische Illustration bestehender Ideen? Zweifellos hat es literarische, künstlerische und musikalische Werke gegeben, die genau diesen grossartigen Anspruch hatten, und es hat Philosophen gegeben, die versuchten, die grosse Philosophie, sagen wir, des Romans (Georg Lukács), der modernen Musik (Theodor W. Adorno) oder des Films (Gilles Deleuze) zu formulieren. Jean-François Lyotard ist, darauf möchte ich bestehen, der Philosoph der Ausstellung und soweit ich weiss, der einzige bedeutende Denker, der versucht hat, seine dringendsten theoretischen Anliegen statt in einem weiteren Text durch ein physisches Auslegen zu untersuchen. Worum ging es dabei? Wie man wohl bereits vermutet, um nichts Geringeres, als um das Ende der Moderne und die mögliche Entstehung von etwas vollkommen Neuem, das noch immer nur als Fragezeichen oder als etwas Fehlendes, ein Gefühl von Abwesenheit, erkennbar war: «Ich sage mir tatsächlich immer wieder, dass man die gesamte Ausstellung als ein Zeichen verstehen könnte, das auf ein fehlendes Signifikat verweist.» Dieses fehlende Etwas, das auftauchen könnte, hat zu tun mit «dem Verdruss, der das Ende der Moderne umgibt, aber auch mit der freudigen Erregung, die man mit der Erscheinung von etwas Neuem verbindet».⁷⁾ Am Ende könnte die Fragestellung gewaltiger nicht sein: Was sind diese materiellen und immateriellen Dinge, die uns heute umgeben? Neben der ultimativen Frage: Was sind wir?

Die Philosophie, so scheint es, geht in regelmässigen Abständen ins Exil. Sie braucht ein anderes diskursives Feld, um ihre Ideen zu entwickeln und produktiv werden zu lassen. Lyotard spricht in diesem Zusammenhang von einer «Diaspora» des Denkens, das in anderen Wissensgebieten umherstreift. In den 60er Jahren war diese externe Sphäre zweifellos in erster Linie die Gesellschaft selbst und ein grosser Teil der Philosophie fand in unmittelbarer Nachbarschaft zur Soziologie statt. In den 70er Jahren kamen neue Auffassungen von Text und Textualität so sehr in Mode, dass die Philosophie mit einer neuen Art von spekulativer Literaturkritik zu verschmelzen schien. In den 80er Jahren machten Ideen über die Simulakren der Medien den Dialog mit der Kunst und der Welt der Bilder zum verlorenen, lebendigen Ausgangspunkt der philosophischen Forschung. Und was geschah danach? Durch welche neuen Gebiete streifte die Philosophie seither? Die Technologie, die Stadt, die Architektur, Formen der Globalisierung? Ja gewiss, alle diese Dinge, und vielleicht auch durch die Ausstellung als Medium des Denkens und Experimentierens. Diese «kuratorische Wende» des radikalen Denkens, die ich mehr oder weniger mit dem Schreiben dieser Zeilen erfinde, nahm zum ersten Mal in Lyotards «Les Immatériaux» konkrete Gestalt an, einer Ausstellung, die 1985 zwei Jahrzehnte hektischer Ausstellungstätigkeit rund um den Globus vorwegnahm. Es war ein riesiges Experiment über virtuelle Realität und über die Ausstellung



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, RE-PULSE BAY, 1999, installation view / Installationsansicht, Galerie Jennifer Flay, Paris.

als eine Art Kunstwerk. Dies – und Lyotard war sich dessen vollkommen bewusst – war für manche eine Provokation. Er wollte die Ausstellung selbst als Kunstwerk verstanden wissen.

Gonzalez-Foersters Kunst ist eine Art Zwischenraum. Sie konzipiert Ausstellungen, die Kunstwerke sind. Diese räumliche Leere im Zentrum ihrer Arbeiten scheint mir nur ein weiterer Hinweis auf dasselbe zu sein, was die meisten Arbeiten auf der Bedeutungsebene, oder genauer, durch ihren bewussten Mangel an Bedeutung, zum Ausdruck bringen. «Insgesamt ist die Schrift auf ihre Weise ein Satori», meint Roland Barthes, «ein mehr oder weniger starkes [...] Erdbeben, das die Erkenntnis, das Subjekt ins Wanken bringt: Es bewirkt eine Leere in der Sprache.»⁸⁾ Diese verzaubernde Leere bildet die produktive Kraft in Gonzalez-Foersters Ausstellungsgestaltung. Sie schafft es, die Räume mit verlockenden Formen von Nichts zu erfüllen. Die Künstlerin hat Bedeutungslücken an so fernen Orten wie Brasilien, China und Japan eingefangen und festgehalten, doch man begegnet ihnen auch direkt im Zentrum unserer alltäglichen Erfahrung. Jetzt, nachdem sie sie mir gezeigt hat, treffe ich überall auf diese Leere. Die Konstruktion der urbanen Atmosphäre, ja der Stadt selbst, findet «im Innern des Betrachters» statt, sagt Gonzalez-Foerster. Sie erinnert uns an das Aussen, das wir in uns tragen. Ihre Arbeiten ereignen sich immer in diesem Raum, sie sind dieser Raum. Dominique Gonzalez-Foerster ist die weltweit überragendste Ausstellungsmacherin.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Dominique Gonzalez-Foerster, *Moment Ginza: une proposition*, in Zusammenarbeit mit Angela Bulloch, Färgfabriken Stockholm und Magasin Grenoble, 1997 (schwed., engl. und franz.), S. 79. Auch alle folgenden Zitate der Künstlerin stammen, sofern nicht anders vermerkt, aus diesem Katalog. (Zitate aus dem Engl. übers.)

2) Dominique Gonzalez-Foerster über ihr Projekt in Kassel, persönliche Korrespondenz mit dem Autor. (Zitat aus dem Engl. übers.)

3) Alle Zitate von Lyotard stammen aus dem Interview mit Bernard Blistène aus dem Jahr 1985. Deutsche Übersetzung in: Lyotard, Jean-François et. al., *Immaterialität und Postmoderne*, Merve, Berlin 1985, S. 55–74.

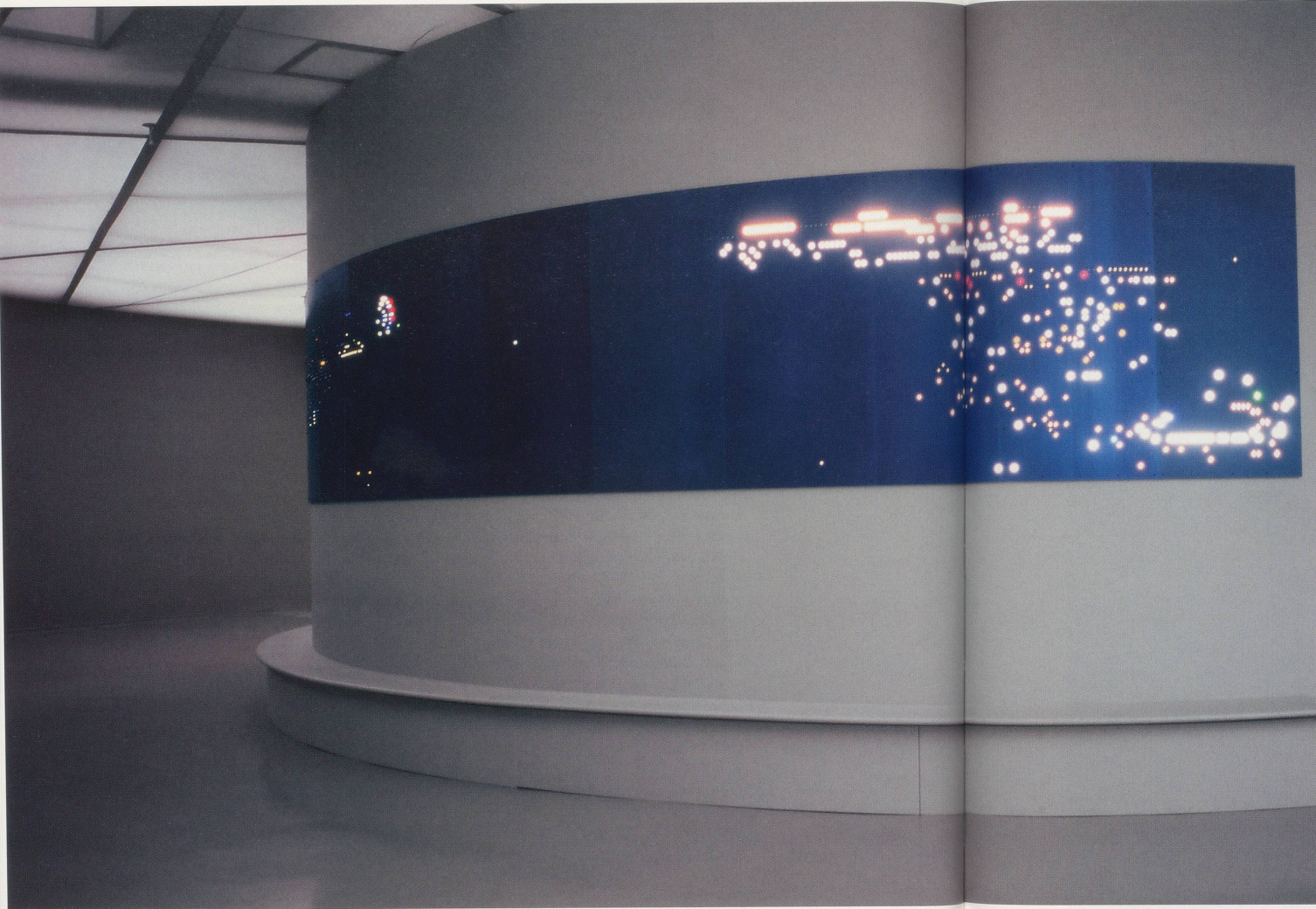
4) Die Aussagen von Philippe Parreno stammen aus einem Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: Dirk Fleischmann et. al., *Gasthof*, Städelschule, Frankfurt 2002 (in engl. Sprache). (Zitat aus dem Engl. übers.)

5) Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, S. 16.

6) Zur Diskussion der filmischen Aspekte im Werk von Dominique Gonzalez-Foerster, siehe Daniel Birnbaum, *Chronology*, Sternberg Press, New York 2007.

7) Lyotard, op.cit., S. 74.

8) Roland Barthes, op.cit., S. 16.



Are there possibilities
for a
in a
in a

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PANORAMA,
2007, with Benoit Laloz and Martial Galfione, exhibition
view / Ausstellungsansicht, ARC-Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris.

