

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 : space escondido = transformierter Raum
Autor:	Echeverria, Pamela / Mende, Susanna / Page, Allan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680779

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: 15.01.2026

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

SPACE ESCONDIDO

While sitting on the terrace of a café, I called a friend to ask him how he would describe the notion of space, and whether he thought it was infinite. He—a solemn, dour man—told me that given our need to put a limit on everything, space might be understood as the determination of a given concept, object, or thing. However, he claimed he could only intuitively know its infinity. Then I asked him to feel the space around him so that he could describe it to me and he answered: “Sweet Jesus no! I’m buying paper at an OfficeMax.”

An attempt to define space would almost certainly begin with one of a series of ideas that points toward the vastest of generalizations: “The infinite extension of the three-dimensional region in which all matter exists” or in mathematics “A set of elements or points satisfying specified geometric postulates.”¹⁾ Discussions about the conceptual determination of space have always been deeply complex. Even slightly more complicated have been attempts to explain how space is understood and utilized in its existence in and relation to art. What happens when space itself is the material being used to give form to an artwork?

Artists like James Turrell, Helio Oiticica, or Carl Andre have all used space as a central element in their work, each one reaching fundamentally different conclusions. Nevertheless, they have all been uniquely effective in distinguishing and bringing to consciousness that “something” that some philosophers, like Heidegger, have considered “imperceptible to the senses” and therefore indeterminate. By directly referring to the relationship of space to art

PAMELA ECHEVERRÍA is an agent provocateur based in Mexico City.

PAMELA ECHEVERRÍA

and resigning himself to the certainty of being unable to reach a provable result, Heidegger’s analytical framework takes refuge in language and concludes that clearing liberates and opens space, making room for being-in-the-world, while allowing for something to occur.²⁾

Space is that which allows us to experience the world in its exteriority, where everything we know happens, and it is starting from this point that we may begin to speak of the work of Dominique Gonzalez-Foerster. Her body of work poses a particularly interesting problem for art criticism—namely, any attempt to account for what makes her enigmatic use of space so evocative can neither rest squarely on a predominantly conceptual inquiry into the determination of space, nor articulate it in terms of an intuitive, phenomenological experience. Rather, in Gonzalez-Foerster’s conceptual-affective landscapes we are dealing with a synthesis of the two, and it is the nature of this synthesis that I would like to address.

Gonzalez-Foerster has repeatedly used space as a central feature of her artistic practice. Her work hails from multiple places, sites, and milieus and is constructed from the storehouse of feelings that we all carry inside. It unapologetically alludes to emotional values while generating a sensible landscape within the spectator. From her vast body of work, it is specifically the environments that provoke the formation



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (*Novel of Münster / Münster Roman*),
2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.

of these mental-affective landscapes, and with which we are here concerned.

Gonzalez-Foerster began by building what she called *chambres*—a series of installations structured in such a way that subtle yet effective gestures suggest a scenario or situation that gives one the feeling that something has just occurred. These encounters—and their relational mechanics between memory, presence, and the body—set off a series of irrepressible evocations in the spectator, with unpredictable and sometimes unidentifiable results.

These gestures appear in the form of quotidian objects, and it is in their associations that they become charged with meaning: for example, an iron-

ic graffiti of the word “Tropicalisation” along the wall of a modernist building in Antwerp; a (fully functional) telephone, a couple of newspapers stacked on the floor that might have been left behind by a teenager after thumbing through them while listening to music on her headphones; or a set of white towels perfectly spread out beside a reflecting pool in a modernist setting, in a vain expression of leisure time. These elements function by staging a kind of *mise-en-scène* that immediately accentuates their spatio-architectural surroundings. It is an exquisite way of representing the contrast between an emotion that arises in the privacy of an intimate moment and one that arises from a kind of mediated control. In

reference to the Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona, Gonzalez-Foerster states: "It is a potentially structuring place because of its absolute beauty, but it is also potentially destructive, as it can increase the anxiety of imperfection."³

The capacity for transformation and interference in vast spaces makes the functioning of these constructions particularly poignant. In INTÉRIEUR/MUSÉE (1994), a hallway with high windows in a former museum in Lucerne is covered with an indigo blue carpet. On the carpet, near a standing lamp that emits a soft, warm glow, lies a white sheet that someone—who may have wrapped herself in it—dropped before entering the next room.

Just a colored carpet, a lamp, and a piece of fabric are enough to fill a long, cold, echoing museum hallway with warmth and sensuality, to dislocate its function, accentuating and restructuring its spatial and architectural qualities.

As interventions in the space of an exhibition, these constructions articulate a poetics of habitation. In other words, the displacement of a given space is what makes the habitation of this space possible.

"Familiarity and intimacy are produced as a gentleness that spreads over the face of things," observes Emmanuel Lévinas when referring to the act of constructing a dwelling place that separates one being from Others. He goes on to claim that hospitality, intimacy, and sheltering are best represented in the feminine space, in that Other.⁴

It is, then, in the construction of a disposition, specifically a maternal disposition, that Gonzalez-Foerster generously offers the possibility of interaction with one's surroundings. The character of the spaces she structures, and the manner in which she orders extraneous elements makes us feel identified/sheltered, since we are dealing with a similar space in which we also take refuge and abandon ourselves to enclosure and enjoyment.

This gentle spatial interaction of elements like furniture, light, or color then gives place to other, new, enveloping spaces. But the need to experiment with the different surroundings in which we move, limits them, forcing them to free themselves and move to the exterior. Like matryoshka dolls, these installations situate themselves within another, larger

space. However, any kind of architectural space capable of containing the *chambres* turns out to be insufficient, paving the way for a new spatial condition: open space.

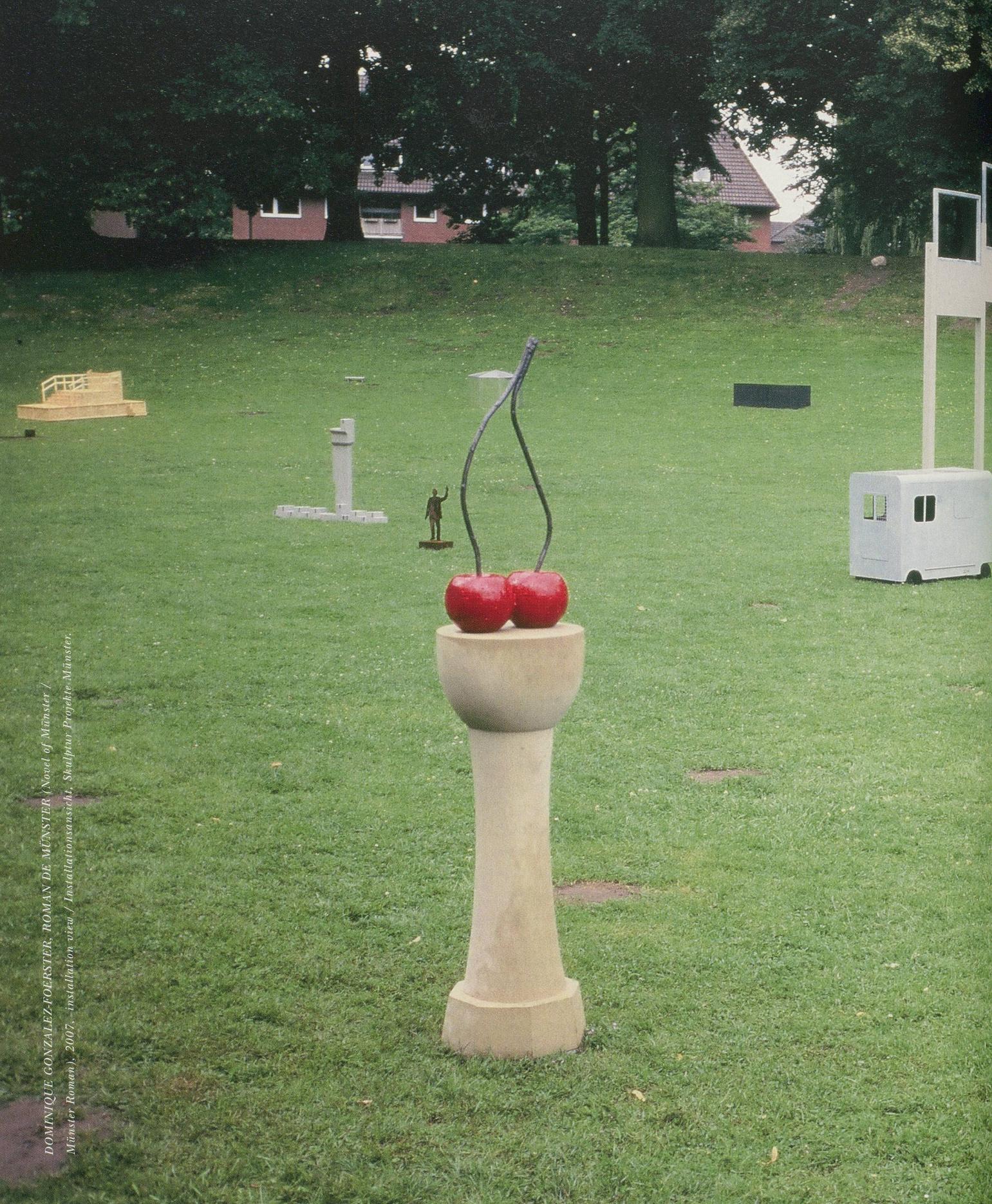
Since the outside cannot be controlled, yet another element appears in Gonzalez-Foerster's work. In constructing her environments, she incorporates the randomness and unpredictability of nature, thus allowing for the possibility of experimenting with a similar, but now incalculable disposition of elements. That is to say, by situating the artwork in spaces where its limits are not clearly defined, Gonzalez-Foerster explores the boundless and accidental nature of the surroundings themselves: inside and out, sunlight and cloud-face, day and night.

In one of the gardens surrounding the exhibition spaces at Documenta 11, Gonzalez-Foerster staged a playful yet disorienting project: PARK/PLAN D'ÉVASION (2002). Various elements from different parts of the world were placed on a vast stretch of green grass. Set against the backdrop of mid-summer, the piece offered a long and delightful stroll along which the spectator came upon a series of objects: a fully functioning phone booth from Rio de Janeiro (should you want to call someone you miss), a small beach with sand from Copacabana (should your feet need refreshing), a large chunk of volcanic rock from Mexico (which children found especially good for climbing), or a small butterfly-shaped pavilion inspired by modernist Brazilian architecture and with a projected film.

The limits are no longer clear in this work. Inside and outside are no longer demarcated and the surroundings keep changing; the eventuality of coming across a park is different from intentionally searching for one; there is no control over what one might encounter first; there is neither an entrance nor an exit. This piece was built to be experienced in its free "tropicality" and its expansiveness, like that of the universe.

We are faced with an artistic praxis that flows from the general to the particular and back—one that is practiced daily by Gonzalez-Foerster, who lives between Paris and Rio de Janeiro, usually avoids elevators and escalators, goes for picnics at least once a week, and leaves her shoes at the door when entering

Dominique Gonzalez-Foerster, Roman de Münster (Novel of Münster / Münster Roman), 2007, installation view / Installationsansicht, Skulpturen Projekte Münster





her apartment and stepping onto her own TAPIS DE LECTURE (2000).

There is a particular feature of Gonzalez-Foerster's work that summons the poetic imagination and the association of signifiers: emptiness. Usually, the elements used in the piece are placed in wide spaces, with considerable distance between them, confronting the spectator with the introspective challenge of situating herself as spectator within a field of materialized and foreign signifiers. Here, where everything is visible, emptiness is not nothing; it is something that counts. Here, the spaces that coexist are not only physical, but also virtual, sonorous, psychological, and signifying. And the way they relate

makes space receptive to the possibility of memory, new experiences, and myriad emotions that will most likely remain unidentified.

It is not surprising that critics have referred to Gonzalez-Foerster's work as a time machine. Her environments are capable of eliciting not only time travel but a moving through space like that of a futuristic tele-transporter. This is palpable in both PARK/PLAN D'ÉVASION and in UNE CHAMBRE EN VILLE (1996). In the former, one comes across dissimilar objects that belong to diverse, remote regions; in the latter, the television, the newspaper, and the telephone grant us access to different exteriors. All the spaces are interconnected, opening up

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (*Novel of Münster / Münster Roman*), 2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.





infinite possibilities. The spaces, thus joined together are condensed into a single entity, as if they were the product of a science fiction novel.

The Gonzalez-Foerster Experience is ultimately a gift of inhabiting openness while wandering through an interior, running, walking, becoming absorbed by perception in a moment of moments, within an introspective, psycho-spatial symbolic environment, as free as the tropics, even when you close your eyes, summoning it from inside an OfficeMax.

(Translation from the Spanish: Allan Page)

- 1) The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition Copyright © 2007, 2000 by Houghton Mifflin Company. Updated in 2007. Published by Houghton Mifflin Company. All rights reserved. See ‘space’ on Answers.com. <http://query.nytimes.com/search/query?query=space&srchst=ref&submit.x=0&submit.y=0&submit=submit>
- 2) See Martin Heidegger, “Art and Space,” transl. Charles H. Seibert, in *Man and World* (vol. 6, no. 1, February 1973), pp. 3–8.
- 3) Dominique Gonzalez-Foerster and Jens Hoffmann, *Tropicale Modernité* (Barcelona: Fundación Mies van der Rohe/ Zurich: jrp/ringier, 1999), p. 26.
- 4) Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity*, transl. Alphonso Lingis (Pittsburg: Duquesne University Press, 1969), p. 155.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN
DE MÜNSTER (*Novel of Münster / Münster Roman*), 2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster

TRANSFORMIERTER RAUM

Von der Terrasse eines Cafés aus rief ich einen Freund an, um ihn zu fragen, ob er erklären könne, was Raum sei und ob er glaube, dieser sei unendlich. Er – ein grüblicher und übellauniger Typ – erwiederte, dass aufgrund des Bedürfnisses der Menschen, alles einzugrenzen, man Raum als Begrenzung jedweden Konzepts, Gegenstandes oder jedweder Sache verstehen könne. Seine Unendlichkeit aber könne man nur erahnen. Daraufhin bat ich ihn, den Raum zu fühlen, in dem er sich befand, um ihn mir zu beschreiben, und er erwiederte: «Bitte nicht! Ich kaufe gerade Papier in einem OfficeMax.» Was das in raumästhetischer Hinsicht bedeutet, wissen wir alle.

Wenn jemand wirklich erklären wollte, was Raum ist, würde er wahrscheinlich mit ein paar Definitionen beginnen, die einige ganz allgemeine Eigenschaften zu fassen versuchen: «Eine subjektive Anschaungsform, die uns die Erfahrung äusserer Dinge ermöglicht und nicht wegdenkbar ist», oder mathematisch ausgedrückt: «Bezeichnung für [ein] dreidimensionales (Länge, Breite, Höhe) Ordnungssystem», um zwei Beispiele aus einem Lexikon zu zitieren.¹⁾ Der Versuch, Raum zu definieren, hat im Laufe der Zeit zu komplexen Diskussionen geführt. Als noch komplexer erwies sich der Versuch zu erklären, wie man den Raum in der Kunst verstehen und nutzen soll und was passiert, wenn der Raum selbst das «Material» ist, mit dem man arbeitet, um einem Werk Gestalt zu geben.

Künstler wie James Turrell, Helio Oiticica oder Carl Andre haben den Raum als zentrales Element in ihrer Arbeit verwendet, jeweils mit ganz unterschied-

PAMELA ECHEVERRÍA

lichen Ergebnissen. Allerdings haben sie uns deutlich dieses «etwas» bewusst gemacht und vor Augen geführt, was Philosophen wie Heidegger als «sinnlich nicht wahrnehmbar» und somit als ambivalent aufgefasst haben, sich trotzdem aber zu einer Stellungnahme aufgefordert fühlten. Als Heidegger direkt Bezug auf den Raum in der Kunst nahm, musste er feststellen, dass es kein beweisbares Ergebnis gibt, er griff auf eine Analyse zurück, mit der er sich in die Sprache flüchtete, und kam zum Schluss, dass das *Räumen* den Raum frei mache und die Voraussetzung dafür schaffe, dass etwas geschehe.²⁾

Der Raum erlaubt uns, das Äusserliche der Welt zu erfahren, in ihm findet alles uns Vertraute statt, auf dieser Grundlage wollen wir über die Arbeit von Dominique Gonzalez-Foerster sprechen, auch wenn es am Ende die Intuition, die Erfahrung oder das phänomenologische Erleben ist, das es uns ermöglicht, eine Erklärung dafür zu finden, wie ihre Arbeiten funktionieren: Die unterschiedlichen Lesarten und die verschiedenartigen Eindrücke, die man in der Interaktion mit ihnen erfährt.

Dominique Gonzalez-Foerster hat wiederholt den Raum als Hauptelement in ihrer künstlerischen Arbeit benutzt. Diese basiert auf einer Vielzahl von Plätzen, Orten und Umgebungen. Dieser Raum wird ausgehend von einer Ansammlung von Erfahrungen

PAMELA ECHEVERRÍA ist ein Agent Provocateur und lebt in Mexico City.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (*Novel of Münster / Münster Roman*),
2007, installation view / *Installationsansicht*, Skulptur Projekte Münster.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (*Novel of Münster / Münster Roman*), 2007,
installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.

konstruiert, die wir alle in uns tragen, und keine Sekunde zeigt sie Hemmungen, auf diese emotionalen Eigenschaften des Betrachters anzuspielen und in ihm eine Gefühlslandschaft entstehen zu lassen. In ihrem umfangreichen Werk sind es vor allem die *environments*, die geistig-emotionale Landschaften in uns evozieren.

Ihre künstlerische Laufbahn begann Dominique mit ihren sogenannten «Chambres» – einer Serie von Installationen, die so strukturiert sind, dass subtile aber wahrnehmbare Gesten eine Situation oder ein Szenarium suggerieren, was den Eindruck erweckt, als wäre gerade etwas geschehen. Diese Konfrontation – die Beziehungsmechanik zwischen Gedächtnis, Gegenwart und Körper – löst im Betrachter einen unkontrollierbaren Assoziationschub aus, der unvorhersehbare und manchmal nicht abgeschlossene und undefinierbare Ergebnisse zeitigt.

Diese Gesten materialisieren sich in Alltagsobjekten, die mit Bedeutung aufgeladen werden. Zum Beispiel das ironische Graffiti «Tropicalisation» auf der Wand eines modernen Gebäudes in Amberg, ein (funktionsniedriges) Telefon, ein Stapel Zeitungen auf dem Fußboden, die vielleicht ein Jugendlicher liegen liess, nachdem er sie durchgeblättert hatte, während er Musik hörte, oder ein paar weisse Handtücher, die irgendjemand – perfekt drapiert – in einem modernistischen Umfeld neben eine Wasserfläche gelegt hat, um eine schöne Zeit zu verbringen. Diese Elemente schaffen eine Art *Mises en scène*, die unmittelbar das architektonische Umfeld betonen, in dem sie arrangiert worden sind. Eine raffinierte Art, den dabei entstehenden Gefühlskontrast zwischen der Privatheit eines intimen Moments und, im Gegensatz dazu, der kontrollierten Emotion, ausgelöst durch eine gedachte Umgebung, zu demonstrieren. Mit direktem Bezug auf den Pavillon von Mies van

der Rohe in Barcelona bemerkte Gonzalez-Foerster: «Wegen seiner absoluten Schönheit ist es ein strukturierender Ort, er kann aber auch zerstörerisch wirken, da er die Angst vor der Unvollkommenheit weckt».³⁾

Die Fähigkeit zur Transformation eines grösseren Raumes – und somit zur Einflussnahme – bewirkt, dass diese Gebilde auf eine ganz bestimmte Weise funktionieren. In INTÉRIEUR/MUSÉE (1994) liess sie entlang eines Flurs mit hohen Fenstern, in einem heute nicht mehr existierenden Museum in Luzern, einen indigoblauen Teppich ausgelegen, der den gesamten Fussboden bedeckte. In der Nähe einer Stehlampe, die ein gedämpftes und warmes Licht ausstrahlte, lag ein weisses Laken, das jemand – der vielleicht darin eingehüllt war – hatte fallen lassen, bevor er das nächste Zimmer betrat.

Ein schlichter farbiger Teppich, eine Lampe und ein Stück Stoff genügten, um einen langen, kalten und hallenden Museumssaal mit Wärme und Sinnlichkeit zu füllen, um seine Funktion auszuhebeln

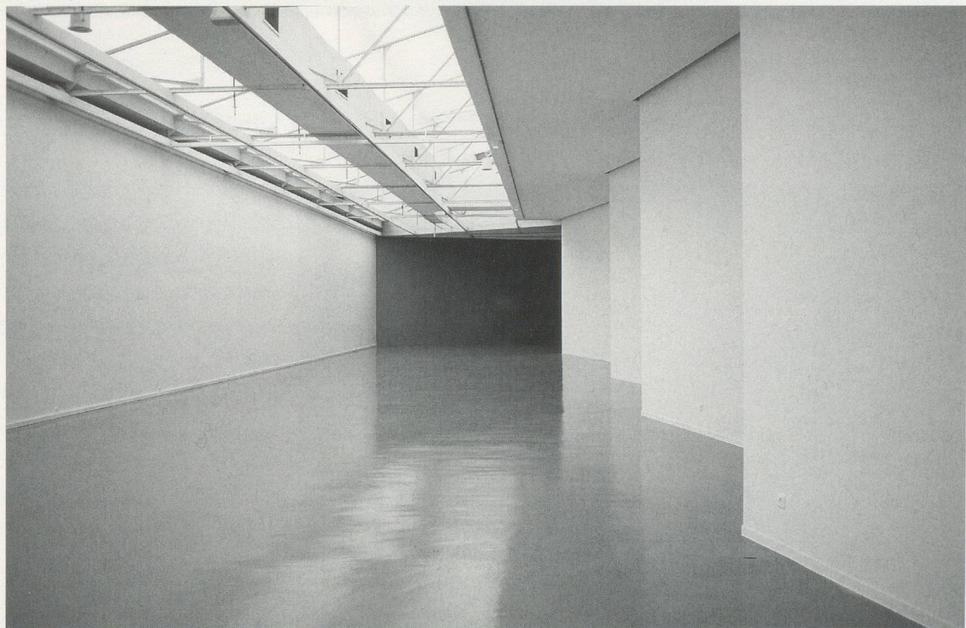
und seine Architektur und seine räumlichen Eigenschaften sichtbar zu machen.

Hinsichtlich der Intervention in einem Ausstellungsraum entwickeln solche Konstruktionen eine Poetik des Raums. Das also, was vonstatten geht, wenn das Gefüge sich verschiebt und der Raum zu einem bewohnbaren wird.

«Vertrautheit und Intimität entstehen wie etwas Liebliches, das sich auf dem Gesicht der Dinge ausbreitet», zeigt Lévinas in Bezug auf die Handlung des Innehaltens, welche die Trennung des Seins von den Anderen erlaubt und behauptet, dass es die Frau sei, das Weibliche, die jenes andere, das Gastlichkeit, Intimität und Geborgenheit einschliesst, zulässt.⁴⁾

Es ist die Herstellung einer Disposition, die vom Weiblichen ausgeht, von dort, wo Dominique grosszügig eine Interaktion mit der Umgebung anbietet. Ihre räumlichen Charakteristika und die Anordnung der einzelnen Elemente geben uns ein Gefühl von Identifikation und Beschütztsein, da es sich um ähnliche Räume handelt, wie die, in die wir uns flüchten,

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PROMENADE, 2007, with Christophe Van Huffel, exhibition view / Ausstellungsansicht, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.





DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PARK,
PLAN D'ÉVASION (*Park, Plan for Escape / Fluchtplan*), 2002, installation view / Installationsansicht, Documenta 11, Kassel. (PHOTO: COURTESY GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



um uns der Geborgenheit und dem Müsiggang zu überlassen.

Diese dezenten räumliche Interaktion der Elemente wie Möblierung, Licht, Farbe oder Musik öffnet den Raum für neue sich darin befindliche Räumlichkeiten. Aber die Notwendigkeit des Experimentierens, mit den Umgebungen, in denen wir uns bewegen, begrenzt diese auch und zwingt sie, sichtbar zu werden. Ähnlich wie bei den Matuschka-Puppen, die im Grunde Installationen sind, die sich innerhalb eines anderen grösseren Raumes befinden. Allerdings ist jede Konstruktion, die ein *chambres* enthalten kann, nicht ausreichend, wenn es um eine neue Situation geht: den offenen Raum.

Da der Außenraum nicht kontrolliert werden kann, taucht ein neues Element in ihren Arbeiten

auf. Gonzalez-Foerster nahm intuitiv das Schicksalhafte und Unvorhersagbare der Natur mit in ihre Projekte hinein, wodurch es ihr gelang, unberechenbare Elemente in derselben Weise erfahrbar zu machen. Das heisst, indem sie die Arbeit in einer Umgebung platziert, wo die Grenzen nicht klar definiert sind, spielt sie mit dem Grenzenlosen und Zufälligen der Umgebung selbst: dem Drinnen und Draussen, den Wolken und der Sonne, dem Tag und der Nacht.

Für die Documenta 11 realisierte sie entlang eines Parks, am Rande der Ausstellungsfläche ein heiteres Projekt: PARK/PLAN D'ÉVASION (2002). Auf einer grossen Rasenfläche wurden Gegenstände platziert, die aus verschiedenen Weltregionen stammten. Auf einer langen und bunten Ausstellungsfläche traf der



Besucher auf eine Reihe von Objekten. Eine Telefonkabine aus Rio de Janeiro (falls man zufällig jemanden anrufen wollte, den man vermisste), ein kleiner Strand mit dem Sand der Copacabana (falls ein erfrischendes Fussbad gewünscht war), ein grosser Lavastein aus Mexiko und ein kleiner Pavillon, dessen Schmetterlingsform von der modernistischen brasiliianischen Architektur beeinflusst war, aus dessen Innerem Bilder nach aussen projiziert wurden.

Klare Grenzlinien gab es nicht mehr, kein genau umrissenes Innen und Aussen, die Umgebung änderte sich, die Möglichkeit, zufällig auf den Park zu treffen, war etwas anderes, als wenn man ihn absichtlich aufsuchte. Man konnte nicht kontrollieren, welches Objekt man als erstes entdeckte, es gab keinen definierten Eingang oder Ausgang; ein Objekt, das konzipiert war, um seine freie «Tropikalität» und seine Ausdehnung zu entfalten, wie die eines Universums.

Es handelt sich also um eine künstlerische Übung, die sich zwischen dem Allgemeinen und Spezifischen bewegt, eine, die täglich von Dominique Gonzalez-Foerster praktiziert wird – die ausser in

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
"Expodrome," 2007, exhibition /
Ausstellung ARC-Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris.

Paris auch in Rio de Janeiro lebt, normalerweise weder Fahrstühle noch Rolltreppen benutzt und mindestens einmal die Woche picknickt und ihren eigenen TAPIS DE LECTURE (2000) nur mit blossen Füssen betritt.

In ihren Arbeiten gibt es eine grundlegende Besonderheit, die, ausgehend von der Verknüpfung der Bedeutungen, die poetische Vorstellungskraft in Gang setzt: die Leere. Üblicherweise werden die Objekte mit grossem Abstand voneinander und auf weitläufigen Flächen platziert, was für den Betrachter die Herausforderung birgt, in einem ganz bestimmten Moment der Introspektion mit sich selbst konfrontiert zu werden. Hier, wo Leere nicht

«Nichts» ist, wo alles sichtbar wird, sind die jetzt koexistierenden Räume nicht nur physisch, sondern auch virtuell, sind sie Klang, Schrift, Psychologie und vieles mehr. Ihre Beziehung untereinander schafft Raum für die Erinnerung, neue Erfahrungen und tausend noch nicht gelebte Gefühle.

Es ist nicht verwunderlich, dass von Gonzalez Foersters Arbeit bereits als von einer Zeitmaschine gesprochen wurde. Ähnlich wie bei dieser sind ihre environments dazu in der Lage, das Beamen (im übertragenen Sinne) zu suggerieren, das einer Teleportationsmaschine in der Zukunft irgendwann einmal gelingen könnte. Sowohl in PARK/PLAN D'ÉVASION als auch in UNE CHAMBRE EN VILLE (1996) ist das spürbar. Bei Ersterem trifft man auf völlig verscheidenartige Objekte aus unterschiedlichen Weltgegenden; beim Zweiten ermöglichen uns Fernsehen, Zeitung und Telefon den Zugang zu anderen, ausserhalb liegenden Orten. Sämtliche Räume stehen miteinander in Verbindung, wobei sie unendliche Möglichkeiten eröffnen und all diese verdichteten Orte in einer einzigen Intention verbinden, wie als Folge eines Science-Fiction-Romans.

Die Dominique Gonzalez-Foerster-experience ist ein Geschenk, eine Erfahrung der Offenheit, auf einem Spaziergang im Innern, bei dem man, schnell oder langsam gehend, sich versenkt, um aufzutauchen in einer symbolischen psycho-räumlichen Umgebung – die frei ist wie die Tropen –, sogar bei geschlossenen Augen in einem OfficeMax.

(Übersetzung aus dem Spanischen: Susanna Mende)

- 1) Knaurs Lexikon A–Z, München, Droemer Knaur, 1969, S. 705.
- 2) Siehe Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker Verlag, S. 3–8.
- 3) Dominique Gonzalez-Foerster and Jens Hoffmann, *Tropicale Modernité*, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona / Zürich, jrp/ringier, S. 26.
- 4) Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit, Versuch über die Exteriorität*, übersetzt von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg i.Br. / München: Karl Alber, 2003. S. 23.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
SOLARIUM, 2007, with Nicolas
Ghesquière, exhibition view / Ausstellungsansicht, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

