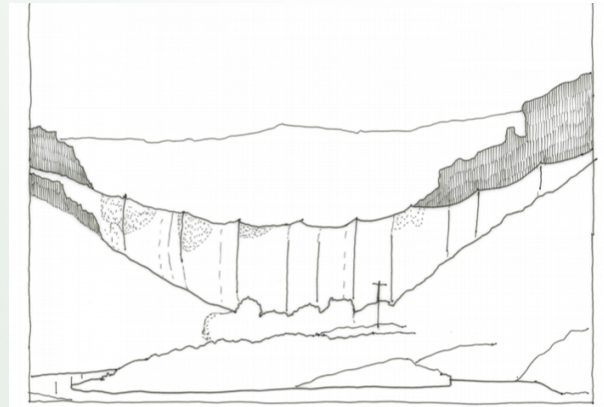


Mela Dávila Freire

Ein Raum, vielleicht nicht frei von Einbildungen



Ein Raum, vielleicht nicht frei von Einbildungen

Mela Dávila Freire

»... Wir leben nicht in einem homogenen und leeren Raum, sondern in einem Raum, der mit Qualitäten aufgeladen ist, der vielleicht auch von Phantasmen bevölkert ist. Der Raum unserer ersten Wahrnehmung, der Raum unserer Träume, der Raum unserer Leidenschaften – sie enthalten in sich gleichsam innere Qualitäten; es ist ein leichter, ätherischer, durchsichtiger Raum, oder es ist ein dunkler, steiniger, versperster Raum; es ist ein Raum der Höhe, ein Raum der Gipfel, oder es ist im Gegenteil ein Raum der Niederung, ein Raum des Schlammes; es ist ein Raum, der fließt wie das Wasser; es ist ein Raum, der fest und gefroren ist wie der Stein oder der Kristall.«

Michel Foucault, 1967

1. Ausstellen und (sich) zur Schau stellen: der Raum und die Ausstellung

Beim Ausstellen, versichert das Wörterbuch, handele es sich zunächst um eine neutrale Handlung: »Etwas präsentieren, damit es gesehen wird.«^[1] Ist jedoch der Glaube an den objektiven Blick erst einmal verloren gegangen, lässt sich auch nicht mehr an der Unschuld des Zur-Schau-Stellens festhalten. Ausstellen bedeutet nicht allein etwas zu zeigen, sondern vor allem seinen eigentlichen Sinn festzustellen, zu interpretieren, zu erklären – eine interessierte und bewusste Inszenierung, die im besten Fall den ausgestellten Objekten neue Resonanzen verleiht, bestimmte Eigenschaften hervorhebt, während andere in den Hintergrund treten.

Exponieren bedeutet auch^[2], sich, jemanden oder etwas »in eine der Aufmerksamkeit oder möglichen Angriffen, Gefahren ausgesetzte Lage, Situation [zu] bringen«, äußere Einflüsse zuzulassen, sich der Prägung auszusetzen; es wagen sich einzulassen, beeinflusst zu werden, nicht unbeschadet zu bleiben.

Im Sinn von Erklärung oder Interpretation^[3] versuchen Ausstellungen durch die Auswahl von Exponaten und die Art und Weise, wie sie miteinander in Beziehung gesetzt werden, neue Bedeutungsebenen herzustellen, jenseits der Vorstellungen, die mit den Objekten für sich genommen verknüpft sind. Die Ausstellung als Experiment zu verstehen, bedeutet wenigstens, nicht genauso herauszukommen, wie man hineingegangen ist.

In welcher Bedeutung auch immer, beim Ausstellen ist stets mitgemeint, einen Austausch in Gang zu setzen, eine Art Dialog, dessen Verlauf von den Regeln eines komplexen Dispositivs bestimmt wird: Regeln, die nicht erst seit gestern existieren, sondern sich über einen langen Zeitraum hinweg entwickelten und konsolidierten, die Sprache, Formen und Kontexte vorgeben und damit auch das Wirkungsfeld der Ausstellung abstecken, das heißt, ihren Raum festlegen.

Unser Verhältnis zum Raum ist durch die extreme Beschleunigung von Transport und Kommunikation komplexer geworden, die unser gewohntes Koordinatensystem durchkreuzen. In der Vergangenheit diente vor allem die zeitliche Dimension der Orientierung beim Versuch der Selbstverortung in der Welt, während wir uns gegenwärtig eher in einer »Epoche des Raumes« befinden. In den Worten Michel Foucaults leben wir »in der Epoche des Simultanen, [...] der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. [...] In einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes, sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das Punkte miteinander verknüpft, Gewebe produziert.« Mit dieser aus dem Jahr 1967 stammenden Beschreibung vertrat Foucault eine Sicht auf die räumliche Determination der Verhältnisse, die zum damaligen Zeitpunkt noch nicht ihr ganzes Potenzial entfaltet hatte, zum gegenwärtigen Zeitpunkt aber, im fortgeschrittenen 21. Jahrhundert, so evident und unwiderlegbar erscheint, dass es sich fast erübrigt, auf sie hinzuweisen.

In diesem Sinn umfasst der Raum nicht nur das physische Kontinuum, in dem sich das Leben abspielt, sondern auch die Netzwerke, durch welche physisch nicht aneinandergrenzende Punkte verbunden sind sowie ihre hierarchische Verortung in Zentrum und Peripherie. Dynamik und Relativität kennzeichnen die Verbindungen der Punkte untereinander – weder die Netzwerke ihrer Beziehungen noch deren hierarchische Strukturen sind stabil, sondern zeichnen sich vielmehr durch ihren ständigen Wandel und Drang zur Veränderung aus.

Zugleich existiert der Raum abseits theoretischer Erörterungen nach wie vor als eindeutiger Begriff im Sinn des physischen Umfelds, in dem sich unsere Körper bewegen. Eine Außenwelt, die unser Leben nicht nur in materieller, sondern auch in sozialer und politischer Hinsicht mitbestimmt und deren Funktionsweisen und Regeln uns unmittelbar betreffen, egal ob wir sie befolgen oder ihnen zuwiderhandeln. Eine Umgebung, deren Grenzen sich enorm geweitet zu haben schienen, bis eine weltweite Gesundheitskrise sie wieder zusammenschrumpfen ließ, und was nah und erreichbar geworden war, wieder aus unserem Bewegungsradius verschwand.

Anders gesagt, nicht nur das Netzwerk der Verknüpfungen ist in seinen dynamischen Wechselbeziehungen wandelbar, auch unsere Bewegungsfreiheit kann eingeschränkt werden. Das heißt, die Gestaltung und der Umfang des Raums, in dem unsere Körper zirkulieren und interagieren, sind nicht ausschließlich physisch bedingt, sondern auch in psychologischer, sozialer und politischer Hinsicht. Darüber hinaus können sie von einem Tag auf den anderen in einschneidender Weise manipuliert werden.

Von daher ist es vielleicht zweckmäßig, die Frage nach Bedeutung, Beschaffenheit und Potenzial der Ausstellung mit der Untersuchung eines ihrer wesentlichen Elemente zu beginnen: dem Raum in seiner Eigenschaft

als zugleich greifbarem und ungreifbarem, konkreten und abstrakten, aber immer entscheidendem Faktor.

Ohne Zweifel verlangt die Ausweitung digitaler Umgebungen auf alle Bereiche unseres Lebens eine Neuinterpretation des Raums und seines Potenzials als konstituierendem und prägendem Element jeder Ausstellung. Für Carson Chan liegt in der immer häufigeren Nutzung des Internets als Ort der Präsentation von Kunst »für Ausstellungsmacher:innen und Kurator:innen die Notwendigkeit und Chance zugleich, anstelle des Kunstwerks wieder den Raum als Grundelement der Ausstellungsgestaltung zu verstehen. Wo die Wahrnehmung, wenn nicht gar das Erleben von Kunst, nicht mehr an die Materialität gebunden ist, kann der Sinn und Zweck einer physischen Ausstellung nur in einem von den Voraussetzungen des greifbaren Raums bestimmten Erlebnisses liegen.«^[4]

Zusätzlich gehen andere Entwicklungen in dieselbe Richtung, etwa die fortschreitende und ausgiebig kommentierte Entmaterialisierung des Kunstobjekts, die neue Fragen darüber aufwirft, wie das Kunstobjekt und seine Repräsentation miteinander in Beziehung gesetzt werden können, oder der *educational turn*, der, von einem neuen Verständnis von Institutionalität geprägt, ausstellungsbegleitende Aktivitäten und Veranstaltungen gleich oder sogar höher bewertet als die Ausstellung selbst. Ein weiteres Beispiel ist der in den neunziger Jahren infolge der Neubewertung künstlerischer Produktion einsetzende *archival turn*, auf dessen zunehmende Tendenz zum Dokumentarischen Boris Groys hinweist. »Immer mehr dokumentarische Materialien werden produziert und ausgestellt, deren Zweck nicht in der Vergegenwärtigung vom vergangenen Kunsthandeln liegt. [...] Das heißt, die Dokumentation künstlerischen Handelns versucht weder ein zurückliegendes Ereignis zu aktualisieren, noch verspricht sie kommende Werke, vielmehr ist sie die einzig mögliche Referenz auf ein künstlerisches Handeln, das in keiner anderen Weise dargestellt werden kann.«^[5]

Jedoch vor diesem Hintergrund an welcher Stelle mit der Neubewertung des Raums in all seinen Facetten als potenziell aktivem und produktivem Element der Ausstellungsgestaltung beginnen? Wie so oft setzen sich nicht nur Kurator:innen und Kunsthistoriker:innen mit derartigen Fragen auseinander, sondern auch Künstler:innen sind schon länger auf der Suche nach Antworten.

Warum also nicht bei den Künstlern:innen beginnen und Antworten in ihren Werken suchen?

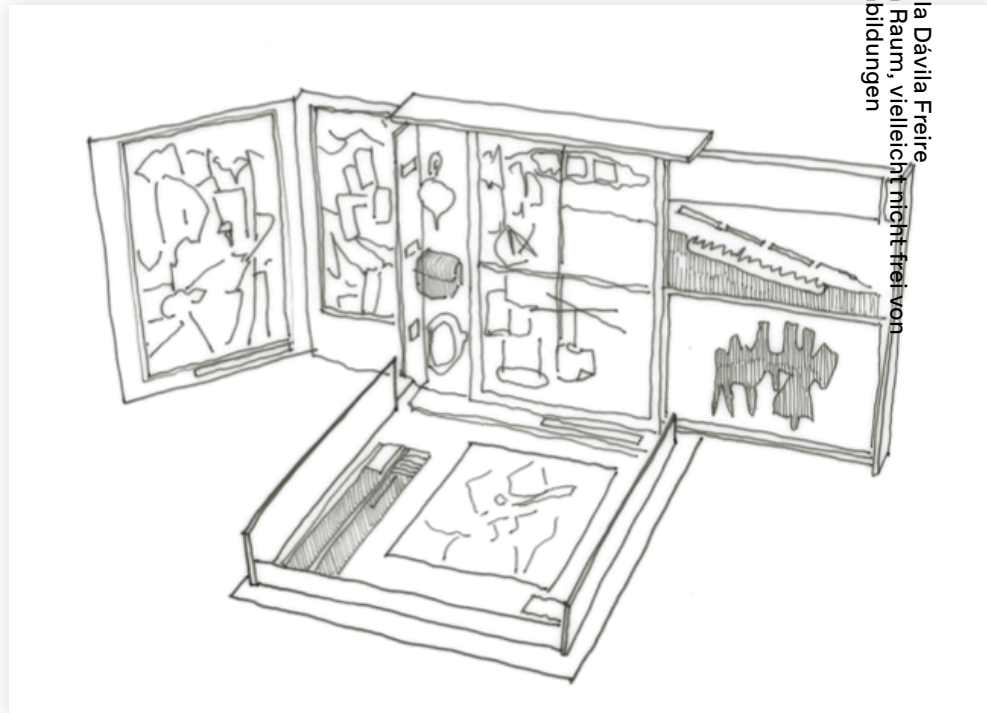
2. Künstlerpublikationen: Räume in sich

Das einmalige, originale Kunstwerk, das von einer Aura umgebene Fetisch-Objekt, bildet das Gravitationszentrum, um das die Strukturen des Kunstfeldes kreisen. Künstlerpublikationen wie Bücher, Magazine, Fanzines,

Poster, Postkarten und andere als Medium kreativer Praxis benutzte Druckformate galten noch bis vor kurzem – vielleicht nach wie vor – als Schöpfungen zweiten Ranges, als weniger relevant im Vergleich zu den singulären Kunstobjekten, obwohl, oder gerade weil sie oft in einem kritischen, Spannungen ausgesetzten Bereich zirkulieren: zwischen Original und Reproduktion, zwischen dem Ereignis des künstlerischen Akts und seiner Dokumentation. Gerade diese Position verleiht ihnen, im Verein mit ihrer peripheren, marginalen Stellung im Kunstsystem, ein hohes Maß an Flexibilität beim Ausloten der Limitierungen des kreativen Feldes und damit letztlich auch der Ausstellung als Medium.

Weiterhin schaffen Künstlerpublikationen für sich genommen durch ihre eigene körperliche Präsenz einen Raum, einen potenziell mobilen Raum, dessen Reichweite nicht von ihren Urheber:innen abhängt, der meist viel weitere Strecken zurücklegt als jede Ausstellung und dessen Zweidimensionalität auch keine ernsthafte Barriere darstellt, weder im wörtlichen noch im metaphorischen Sinn. Dergestalt bilden sie ein Genre, das auf unterschiedliche Weisen in der Lage ist, den Ausstellungsraum wiederzugeben, zu erweitern oder sogar infrage zu stellen – um nur einige ihrer Vorzüge zu erwähnen. »Künstlerpublikationen haben, insbesondere seit den 1960er Jahren bis heute, ihr Medium erprobt als einen Ort der Zurschaustellung, des Austauschs, der Kritik und subjektiver, selbsthistorisierender Kommentare, ausgestattet mit subversivem Potential für flachere Distributionsstrukturen, den Umschlag von Ideen sowie der Einbringung isolierter Narrative in größere kulturelle Zusammenhänge.«^[6]

Künstlerpublikationen ›sprechen‹ nicht nur auf unterschiedliche Weisen vom Raum, als Exponate werden sie auch Teil des Ausstellungsraums und treten mit ihm in Wechselwirkung, wovon häufig sehr naheliegende Fragestellungen provoziert werden. Ist es richtig, ein offenes Buch in einer Vitrine auszustellen, außer Reichweite der Besucher:innen, die auch seine potenziellen Leser:innen sind? Ist es sinnvoll, ein in unbegrenzten Mengen gedrucktes Flugblatt, dessen Sinn und Zweck die Übermittlung einer ausgesprochen politischen Botschaft ist, hinter Glas zu präsentieren – ihm so etwas wie eine Aura zuzuweisen mit der Begründung, dass es von eine:m:r Künstler:in gestaltet wurde? Ist es konsequent, ganz und gar vergängliche Publikationen wie eine Zeitung aus den Tiefen der Bibliotheksbestände hervorzuholen und in Ausstellungssälen zu präsentieren, wenn ihre Haltbarkeit doch auf einen Tag hin angelegt ist? Indem sie diese und andere Fragen aufwerfen, neigen Künstlerpublikationen dazu, sich nicht den Konventionen des Ausstellungsraums zu unterwerfen, Spannungen hervorzurufen, zur Neuinterpretation seiner Kodierungen anzustiften oder ihn bis in fantastische Extreme hin zu erweitern. Und so lenken sie zielstrebig die Aufmerksamkeit auf eben diesen Raum, entlarven ihn und machen ihn wieder sichtbar, sodass der anspruchsvolle Mechanismus, der die Ausstellung trägt, in Teilen freigelegt und den Blicken der Besucher:innen präsentiert, ausgestellt wird.



Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935–1941
Der 42 x 28 x 10 cm große Kasten enthält 80 Nachbildungen und
Miniaturreproduktionen von Werken Duchamps. Auflagen unterschiedlicher
Höhe erschienen zwischen 1935 und 1966.
Abbildung: Lolita Carrasco.

3. Publizierter Raum und räumliche Publikationen

Das Provozieren von Verfremdungen, Störungen oder das Spielen mit der Wahrnehmung des Raums durch die Betrachter:innen wurde in Künstlerpublikationen bereits seit den Anfängen der Moderne auf unterschiedlichen Wegen verfolgt. Die *Boîte-en-valise* (1935–1940) von Marcel Duchamp nimmt unter den maßgeblichen Vorläufern eine besondere Stellung ein. Eine Art ›tragbare Ausstellung‹, für die Duchamp einige seiner früheren Werke auswählte, die in verkleinerter Wiedergabe in der namensgebenden Transportschachtel enthalten sind. Die Schachtel wurden von Duchamp als das, was heute *multiple* genannt wird, vertrieben, einem damals noch unbekannten Konzept. Die *Boîte-en-valise* ist jedoch mehr als ein bloßes Behältnis; in geöffnetem Zustand verwandelt sie sich in das Ausstellungsvehikel der in ihr enthaltenen Werkminiaturen, in einen Schaukasten, in dem einige der Werke ausgestellt werden, wie etwa das *Fountain* betitelte Urinal oder der *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2*.

Das heißt, Duchamps Transportkiste birgt einen stark reduzierten Raum in sich, der jedes Mal neu entsteht, wenn die Kiste geöffnet wird und sich in einen puppenstubenartigen Ausstellungsraum verwandelt, und darüber hinaus auch als eine Art ›Dokumentation‹ der Entwicklung des Künstlers fungiert, indem eine Auswahl seiner Arbeiten in miniaturisierter Form präsentiert wird. Somit wies die *Boîte-en-valise* bereits einige der Merkmale auf, die später in den 1960er Jahren charakteristisch werden sollten, als

Künstlerpublikationen Verbreitung fanden und Dokumentationen künstlerischer Arbeit im *white cube* Fuß zu fassen begannen.

Die *Boîte-en-valise* sollte nicht das einzige schachtelartige Projekt bleiben; zweifellos wurden einige fast zeitgleiche Arbeiten von ihr inspiriert, wie etwa die Arbeit *Duchamp* (1942–1953) von Joseph Cornell. In diesem Fall handelt es sich um ein Unikat, eine Schachtel aus Karton, die Zeichnungen, kleinere Objekte, Journale, Flugblätter, Ausstellungseinladungen, Kinokarten und ähnliches enthält.^[7] Später, allerdings erst mit etwa 20 Jahren Abstand, erschienen einige Zeitschriften in Form »ungewöhnlicher Behältnisse für experimentelle Kunst, tragbaren Museen oder ausgelagerten Galerien vergleichbar«.^[8] Aspen, »die Zeitschrift in einer Schachtel«, nimmt unter den Projekten dieser Art eine besondere Rolle ein. Zwischen 1965 und 1971 erschienen, kann sie als eines der ersten wirklich multimedialen Magazine gelten. Fast alle Ausgaben fungierten als Sammelbehälter in Form von Mappen oder Schachteln, gefüllt mit Beiträgen von Künstler:innen, Schriftsteller:innen, Musiker:innen, Philosoph:innen etc. in unterschiedlichen Formaten wie Postkarten, Zeichnungen, Audioaufnahmen (auf Magnetband), Filmaufnahmen (auf Super 8 Filmspulen), Fotografien, Texten [...]. Jede Ausgabe wurde inhaltlich von eine:m:r anderen Redakteur:in in Zusammenarbeit mit Künstler:innen und Autor:innen wie J. G. Ballard, Roland Barthes, Peter Blake, William S. Burroughs, John Cage, Ossie Clark, Marcel Duchamp, David Hockney, John Lennon, Yoko Ono, Lou Reed, Susan Sontag und anderen betreut.

In dem Maße wie *Multiples* und andere in Serie produzierte Formate aufhörten, etwas Besonderes zu sein, verlagerte sich das Interesse bei der Publikation multimedialer Konvolute zunehmend auf andere Aspekte des Herausgebens von Sammelbehältnissen. So wurde etwa *Take Away. Exposicions per emportar* (*Take Away. Ausstellungen zum Mitnehmen*) 2002 in Barcelona von dem Kurator Martí Manen in Form eines Kartons herausgebracht, offensichtlich inspiriert von den im Pizzaservice verwendeten Schachteln als Inbegriff des für die fortgeschrittenen Konsumgesellschaften so typischen Fastfoods. In Manens Worten »stellt *Take Away* Fertigpräparate für Ausstellungen zur Verfügung. Ausgehend von der Notwendigkeit, anstelle von Einzelausstellungen individuell einstellbare Formate zu entwickeln, soll es bei *Take Away* dem:r »Nutzer:in« überlassen bleiben, in welcher Form er:sie mit den präsentierten Arbeiten interagieren möchte.« Das heißt, der Ausstellungskarton mit Arbeiten von Óscar Abril Ascaso, Alku, Fifty-Fifty, Oriol Font, Sònia López, Carolina Masó und Job Ramos soll aus der Kunstaussstellung ein individuell optimiertes Erlebnis in den eigenen vier Wänden machen. Die Zutaten werden geliefert, den Ort und die Form der Präsentation zu finden, bleibt Aufgabe jeder und jedes einzelnen.



Marti Manen, *Take Away. Exposicions per emportar*, 2002.
Mit Arbeiten von Oscar Abril Ascaso, Alku, Fifty-Fifty, Oriol Font, Sònia López, Carolina Masó und Job Ramos, die Schachtel (25,5 auf 24 cm) enthält eine Tonbandkassette (mit Kassettenhülle, 11 auf 7 cm); zwei Blätter; drei Heftchen (3, 8 und 2 Seiten, 21 auf 21 cm); 6 Compact Discs (Mit Hüllen, 13 auf 13 cm); eine Schallplatte (17,5 cm Durchmesser) mit Hülle (18 auf 18 cm); ein Poster (in Farbdruck, 100 auf 60 cm), die Höhe der Auflage ist unbekannt. Foto mit freundlicher Genehmigung von Marti Manen.

Parque Nacional (Nationalpark), eine Publikation noch jüngeren Datums, wurde ebenfalls in Form einer Schachtel veröffentlicht. In diesem Fall handelt es sich um ein komplexes Publikationsvorhaben, das mit verschiedenen Ordnungsebenen arbeitet. Die Autorinnen und Verlegerinnen Noe Lavado und Helena Rovira setzten sich zum Ziel, die 15 derzeit in Spanien existierenden Nationalparks zu dokumentieren und widmeten jedem Park eines der in *Parque Nacional* enthaltenen Fanzines mit

fotografischen Arbeiten. Ab 2014 als unabhängige Publikationen erschienen, wurden die Hefte 2018, nach Erscheinen des letzten Exemplars, nachgedruckt und als vollständige Serie in einer Kartonschachtel veröffentlicht.



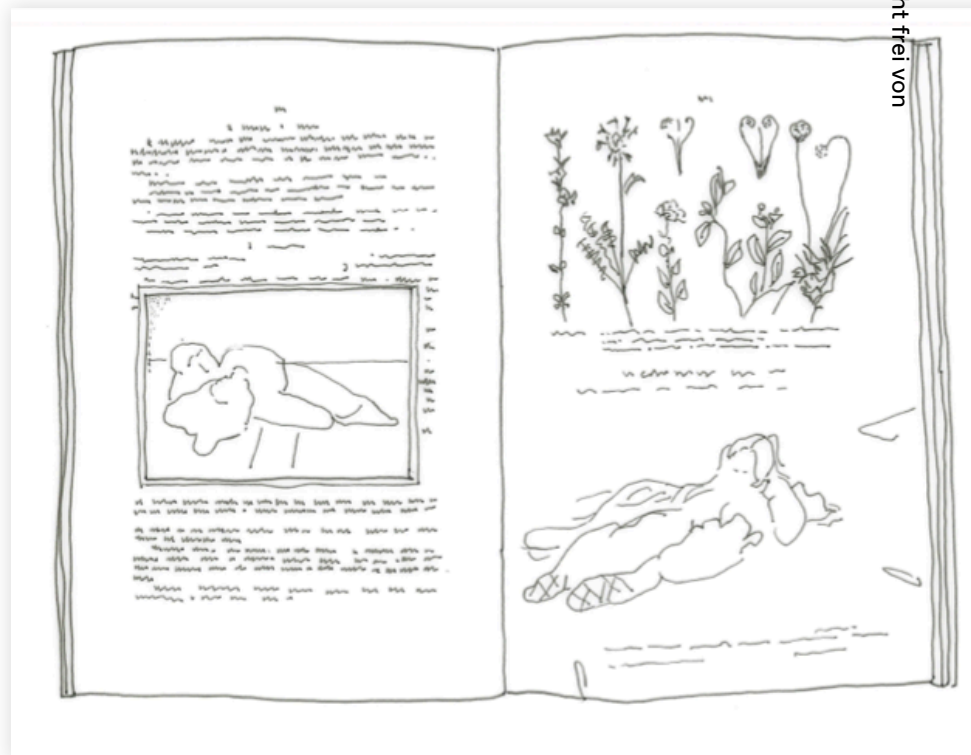
Noe Lavado und Helena Rovira, *Parque Nacional*.
Barcelona: Lindero Libros, 2014-2018. 15 Hefte in einer Schachtel aus Karton.
Laserdruck in Schwarz-Weiß, geheftet, jeweils 28 Seiten, jeweils 18,5 auf 12,7 cm,
limitierte Auflage von 30 Exemplaren. Foto mit freundlicher Genehmigung von
Lindero Libros.



Obschon die Parks zu unterschiedlichen Zeitpunkten fotografiert wurden, folgt ihre fotografische Darstellung in den Fanzines einem vorab genau festgelegten Schema. Auf dem Titelbild sind immer Gebäude zu sehen, ein Unterstand oder eine Hütte, während die Rückseite stets eine Landkarte des jeweiligen Parks wiedergibt. Siebzehn weitere Fotografien zeigen Eindrücke aus dem Park, sowohl Ansichten von Wegen, Hütten oder Kornspeichern, als auch Nahaufnahmen von Kies, Steinen und Wegemalen. In einer an den strengen Bildaufbau Bernd und Hilla Bechers, Hanna Darbovens und anderer Konzeptkünstler:innen erinnernden Arbeit haben Noe Lavado und Helena Rovira eine, die Monumentalität ihres Vorhabens kontrastierende, ruhige, minimalistische Bildsprache entwickelt. Die einfache Ausführung und das kleine Format der Kartonschachtel entsprechen der gewollten Nüchternheit des Projekts ebenso wie die Vervielfältigung in Form von Schwarz-Weiß-Kopien.

In diesem Fall wird mit der Veröffentlichung in Schachtelform jedoch nicht die Nachbildung eines Ausstellungsraums bezweckt. Im Gegenteil, was *Parque Nacional* enthält, ist ein Fragment des Außenraums im Naturpark – 15 Fragmente, um genau zu sein, deren systematische Dokumentation die Repräsentation dieses Raums abgibt, der sich nicht zur Gänze einfangen lässt. Seinen Autorinnen zufolge handelt es sich bei *Parque Nacional* »um ein zugleich fotografisches, geografisches sowie umweltpolitisches Bekenntnis«.

Die Umwelt ist auch das immanente Thema von *True Patriot Love*, einem Künstlerbuch und einer Art von Katalog *sui generis* zur gleichnamigen Ausstellung, welche die kanadische Künstlerin Joyce Wieland 1971 für die National Gallery of Canada (Ottawa) gestaltete.



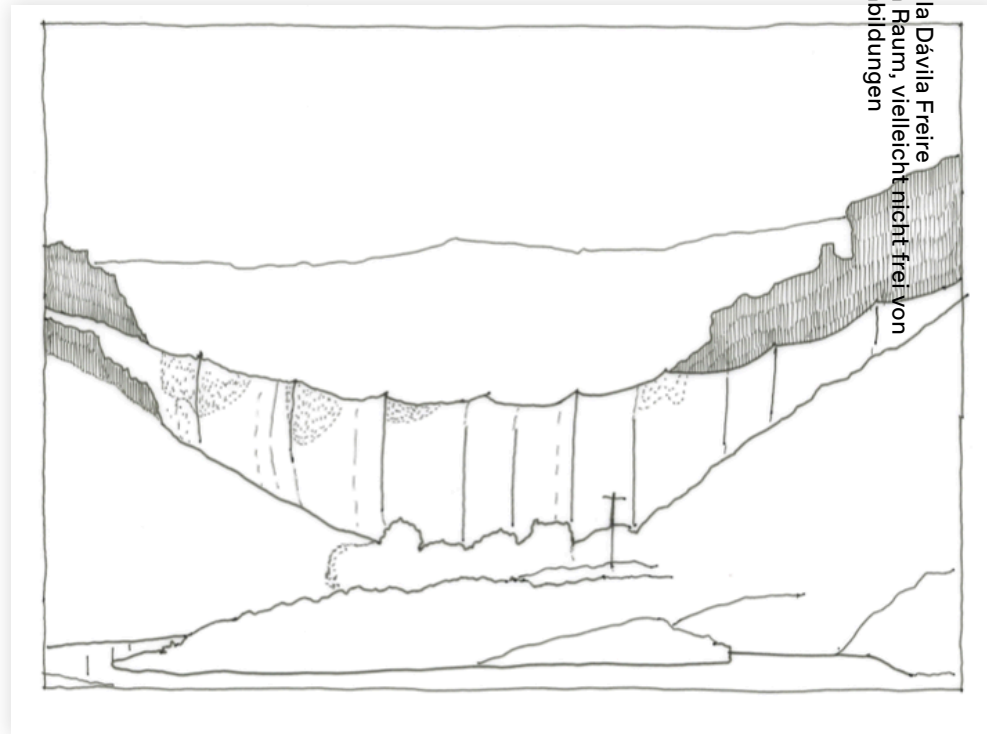
Joyce Wieland, *True Patriot Love*, 1971.
Ottawa: National Gallery of Canada, 1971. Offsetdruck auf Papier, gebunden, 218
S., 25 auf 17 cm, die Höhe der Auflage ist unbekannt.
Abbildung: Lolita Carrasco.

Die Ausstellung war als Retrospektive der künstlerischen Arbeit Wielands angelegt, die neben anderen Formaten Filme, gewebte oder gestickte Arbeiten, Teppiche, Zeichnungen und Fotografien umfasste. Teil der Retrospektive wurde auch das von der Künstlerin entworfene Buch, das sie anhand eines Bandes über die Blumen der Arktis als eine aus zahlreichen Elementen zusammengesetzte Collage gestaltete. »Schriftfragmente, gedruckt oder handgeschrieben, tauchen auf und verschwinden wieder; diese Texte sind in mehreren Sprachen verfasst: Englisch, Französisch, Inuktitut und Gälisch. Bei den Schriftstücken handelt es sich um Zeitungsausschnitte, Lieder und historische Informationen sowie Teile eines Drehbuchs, das Wieland über Tom Thomson (1877–1917) geschrieben hatte. (Aus diesen Drehbuchfragmenten sollte schließlich 1976 Wielands Spielfilm *The Far Shore* entstehen). Die in das Buch gehefteten oder genähten Fotografien zeigen Landschaften, das Muster der Spuren von Schneeschuhen, verschiedene Reproduktionen von Thomsons Gemälde *The West Wind*, 1916–17, sowie Bilder von Wieland, wie sie Laura Secords heroischen Marsch während des Krieges von 1812 nachläuft.«^[9] Diese Vielfalt unterschiedlicher, in den botanischen Band integrierter Materialien

ergänzten schließlich noch einige von Wieland direkt auf die Seiten des Buches gestickte Bilder.

Nach Fertigstellung der Collage wurde das von Wieland bearbeitete Exemplar abfotografiert, um als faksimilierte Ausgabe den Begleitband der Ausstellung zu bilden. An das herkömmliche Modell eines Ausstellungskataloges machte die Künstlerin dabei nur wenige Konzessionen, etwa eine Auflistung der ausgestellten Werke, die sich in einem an den rückseitigen Einband geklebten Umschlag befindet, der neben einer schwarz-weiß gedruckten Landkarte Kanadas auch noch ein Interview des Kunsthistorikers Pierre Théberge mit Wieland enthält. Das auf einem ungewöhnlich großformatigen Blatt gelayoutete Interview wurde gleichzeitig auf französisch und englisch geführt, was vom Text auch so wiedergegeben wird, einschließlich der Dolmetscherarbeit Michael Snows, des damaligen Ehemanns der Künstlerin.

Entstanden ist eine in Schwarz-Weiß gedruckte Publikation, in der sich Elemente aus der Tradition des konzeptuellen Künstlerbuchs mit persönlichen Merkmalen von Wielands Werk verbinden. *True Patriot Love* konfrontiert den:die Leser:in mit einer Art vielstimmigem Chor, der sich sowohl sprachlich als auch grafisch verschiedener Ausdrucksweisen zu bedienen scheint, ohne klare oder eindeutige Botschaften zu übermitteln. Feminismus und Ökologie, zwei der großen Themen, die Wielands Werk in weiten Teilen durchziehen, kreuzen sich in diesem Buch mit so etwas wie Liebe zu Kanada, die, weit entfernt von nationalistischer Engstirnigkeit, in ihrer Äußerung grundlegenderen Bedürfnissen zu entsprechen scheint in Form von assoziierten Naturerscheinungen wie etwa Blumen, Schnee oder der Landschaft etc. »Ohne nationale Befindlichkeiten zu feiern, verlangte *True Patriot Love* von den Besucher:innen, die Grundlagen der Identifikation mit ihrem Land zu überdenken und setzte absichtlich die sozialen Verhältnisse Kanadas in Kontrast zu den Vereinigten Staaten.«^[10]



Christo und Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1972.
Poster aus einer Serie von 4 Motiven, Fotografie von Harry Shunk, Offsetdruck
auf Papier, 63 auf 99 cm, die Höhe der Auflage ist unbekannt.
Abbildung: Lolita Carrasco.

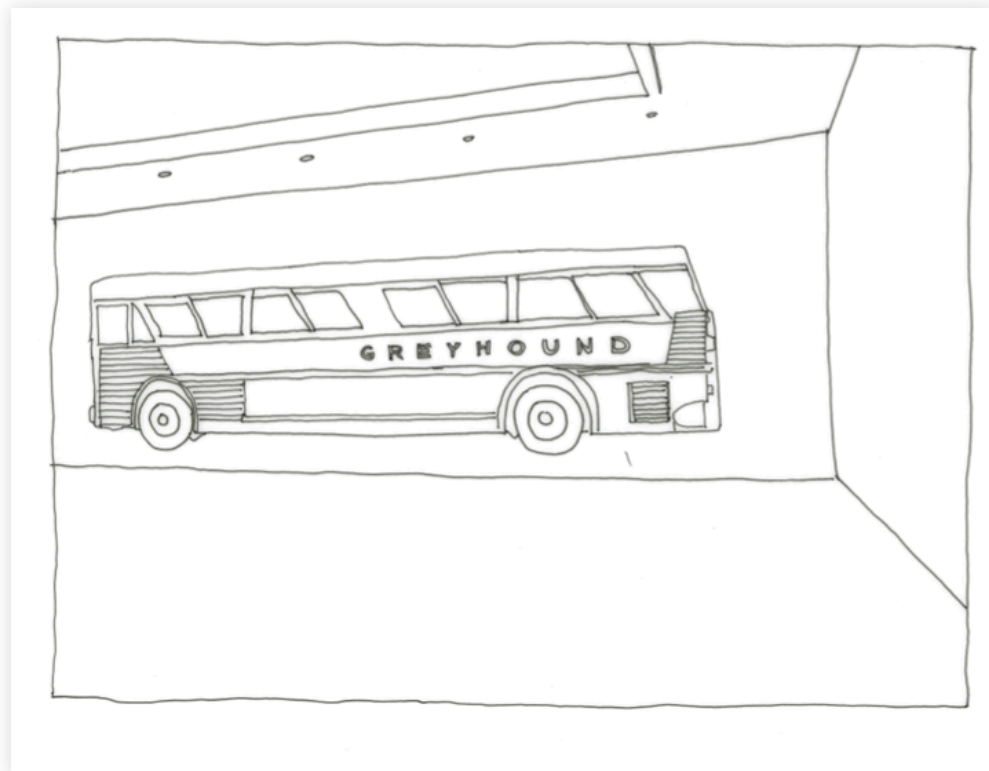
Noch bestimmender erscheint die Bindung einer Publikation an die Umgebung einer Landschaft, auch in ästhetischer Hinsicht, in den zur Dokumentation der Arbeit *Valley Curtain* von Christo und Jeanne-Claude veröffentlichten Materialien. Wie auch in anderen Arbeiten des Künstlerpaars bildet der Naturraum ein unentbehrliches Element von *Valley Curtain* in Gestalt eines idyllischen Orts im Bundesstaat Colorado, an dem ein gigantischer Vorhang zwischen Hügeln aufgehängt ist. *Valley Curtain* kann nur an genau diesem Ort existieren, von dem das Kunstwerk schlechterdings untrennbar ist. Dementsprechend erscheint der Landschaftsausschnitt als konstitutives Element auf den Fotografien Shunk-Kenders, der die Realisierung der Arbeit dokumentierte, wie auch auf den als Begleitmaterialien veröffentlichten vier Postern, einer Postkarte sowie einigen Heftchen zur Ankündigung weiterer Präsentationen der Arbeit in Museen und Galerien.

In der von dem Künstlerpaar herausgegebenen Pressemitteilung wurde die Umsetzung von *Valley Curtain* auf folgende Weise beschrieben:

»Am 10. August 1972, um 11 Uhr vormittags, zurrte eine Gruppe von 35 Bauarbeitern und 64 Aushilfskräften, Kunstschülern, Studenten und Wanderarbeitern in Rifle, Colorado, zwischen Grand Junction und Glenwood Springs in der Grand Hogback Mountain Range, das letzte von 27 Seilen fest, mit denen der 18.600 Quadratmeter große, orangefarbene Vorhang am Rifle Gap, 11 km nördlich von Rifle über dem Highway 325 befestigt wurde. Manche hatten gesagt: »es ist nicht zu schaffen«. Aber das Werk wurde in perfekter Teamarbeit, Hand in Hand von hartgesottenen Arbeitern und

langmähnigen Studenten vollendet. Als die Arbeit getan war, wurde Christo von den Arbeitern auf ihre Schultern gehoben und traditionsgemäß in das Wasser des Rifle Creek geworfen, während eine Gruppe Fallschirmspringer aus Denver mit bunten Fallschirmen den Gap hinuntersprang und Autos und Pferde um die Ehre wetteiferten, als erste die sieben Meter breite bogenförmige Öffnung im Vorhang zu durchqueren. Als am 10. Oktober 1971 der unglückselige Vorhang in Stücke gerissen war, hatte Christo versprochen, sein Projekt zu Ende zu bringen, und nun, zehn Monate später, konnte er sein Versprechen einlösen. [...] Am 11. August, 28 Stunden nach der erfolgreichen Fertigstellung des *Valley Curtain*, zwang die Vorhersage eines Sturms mit Windgeschwindigkeiten von schätzungsweise über 90 km/h dazu, mit dem Abbau des Vorhangs zu beginnen [...].«

Valley Curtain, eine Landschaftsintervention, deren enorme Größenordnung fast ihre Umsetzung unmöglich gemacht hätte, verwandelt die Szenerie des umliegenden Geländes in einen Raum für die Kunst, während gleichzeitig ihre Betrachter:innen in eine ungewohnte Position versetzt werden, indem ihnen die eigene Größenordnung nachdrücklich zu Bewusstsein gebracht wird. Auch andere künstlerische Experimente haben versucht, durch Veränderung des Maßstabs derartige Verfremdungseffekte im Raum zu erzielen, darunter die schlicht *Bus* betitelte 1967 von Mason Williams veröffentlichte Arbeit.



Mason Williams, *Bus*, 1967.
Siebdruck, 313 auf 1102 cm (entfaltet), in einer Schachtel, 38 auf 44 auf 13 cm,
limitierte Auflage von 200 Exemplaren. Abbildung: Lolita Carrasco.

Obgleich viel bekannter als Gitarrist und Drehbuchschreiber für das Fernsehen, studierte Mason Williams, wie auch sein Jugendfreund Ed

Ruscha, zuerst Kunst und begann seine Karriere als bildender Künstler. Beide verließen 1956 Oklahoma und gingen zum Studium nach Los Angeles, wo sie an zahlreichen Projekten zusammenarbeiteten. So lieferte Ruscha unter anderem die Fotografie für das Cover von Williams erstem Buch *Bicyclists Dismount* (1964), während Williams zusammen mit Ruscha an der Aufnahme *Double Standard* (1969) arbeitete. Aus einem zusammen unternommenen *road trip* sollte das gemeinsam verfasste Buch *Royal Road Test* (1967) entstehen, in dem die Auswirkungen des Aufschlags auf eine während der Fahrt aus dem Fenster geworfenen Schreibmaschine der Marke Royal dokumentiert wird. (Mit Ruscha in der Rolle des Fahrers und Williams als »Werfendem«). Ruschas Buch *Crackers* (1969) und der Film *Premium* (1971) wurden von einer Geschichte Williams inspiriert, der wiederum sein Buch *Williams Reading Matter* (1969) »Ed Ruscha, der mir die Augen öffnete« gewidmet hat. Sinn für Humor, die Vorliebe für Pop-Ikonografie und das Interesse an der Gegenüberstellung von realem Raum und dem von einer Publikation erzeugten symbolischem Raum sind Aspekte, die sowohl bei Williams wie auch Ruscha in den 1960er Jahren großes Interesse weckten.

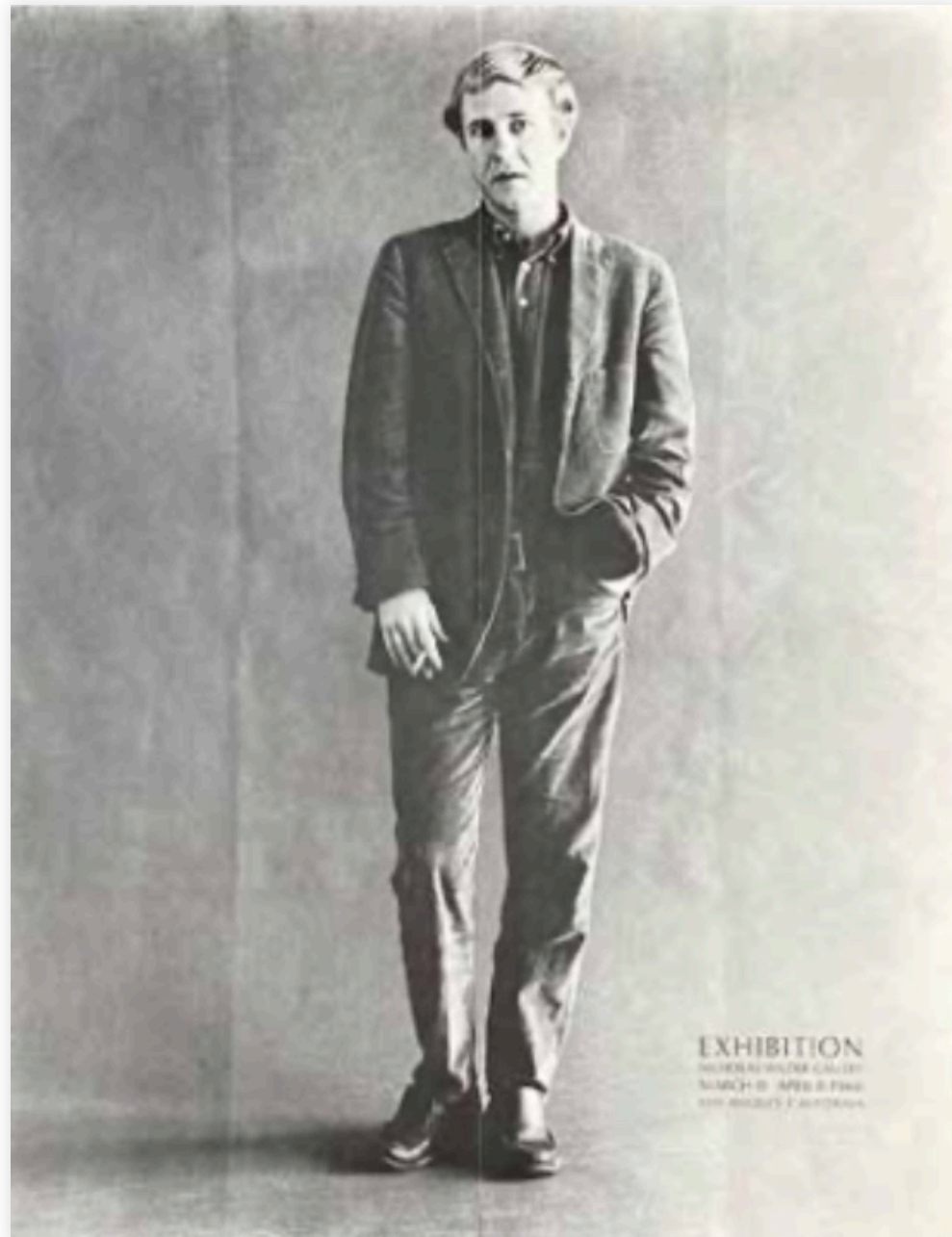
Bus besteht aus einer Kartonschachtel, in der sich, sorgsam zusammengefaltete, die in Schwarz-Weiß gedruckte Fotografie eines Greyhoundbusses befindet. Um den großformatigen Siebdruck zu realisieren, wurde ein Fotonegativ in 16 stark vergrößerte Einzelsegmente unterteilt, für deren Montage – dem Begleittext zufolge – 3,5 m Klebeband und 9 Arbeitsstunden pro Exemplar benötigt wurden. Das Zusammenfalten und Verstauen der Auflage von 200 Exemplaren erforderte den Einsatz von Händen und Füßen mehrerer Personen. Auseinandergefaltet ergeben die 16 aneinander montierten Einzelsegmente das 3 x 11 Meter große Bild eines Autobusses in Originalgröße.

In *Bus* wird die direkte Entsprechung als Mittel der zweidimensionalen Wiedergabe eines dreidimensionalen Objekts verwendet und, durch Kombination der Exaktheit des fotografischen Abzugs mit der Präzision des natürlichen Maßstabs, bis an ihre Grenzen ausgereizt.

Ironischerweise wird *Bus* durch eben diese Akkuratessse praktisch entwertet als Dokument einer jenseits seiner symbolischen Ebene liegenden Wirklichkeit. Nicht wirklich handhabbar, geschweige denn zur Gänze erfassbar, wird *Bus* zur vollkommenen und zugleich missglückten Kopie einer Satire auf die im Streben nach höchster dokumentarischer Genauigkeit lauenden Risiken und zum handfestem Beispiel für die zwischen Original und Kopie klaffende Lücke, die sich mit zunehmender Präzision der Reproduktionsmittel weiter zu öffnen scheint.

Während die zur Dokumentation von *Valley Curtain* veröffentlichten Materialien den Naturraum als Bestandteil der Arbeit zeigen, kommt *Bus* ohne diese Einbettung aus; vielmehr ist die Assoziation eines Außenraums jenseits der Ausstellungsräumlichkeiten bereits in der fotografischen Wiedergabe der Arbeit im Originalmaßstab angelegt. Der von der Arbeit

evozierte Außenraum ist in diesem Fall nicht der als Natur wahrgenommenen Raum, sondern, im Gegenteil, die zeitgenössische Großstadt, zu deren unverwechselbaren Attributen der Autobus zählt, dessen Zusammentreffen mit dem Ausstellungsraum eine Reihe wirkungsvoller Resonanzen entfaltet. So deplatziert, wie seine unerwartete Erscheinung im Ausstellungsraum wirkt, ermöglicht sie es, zwei einander konträre Raumvorstellungen symbolisch auf einen physischen Ort zu projizieren.



Joe Goode, Poster der Ausstellung *Exhibition*, Nicholas Wider Gallery, Los Angeles, 1966.

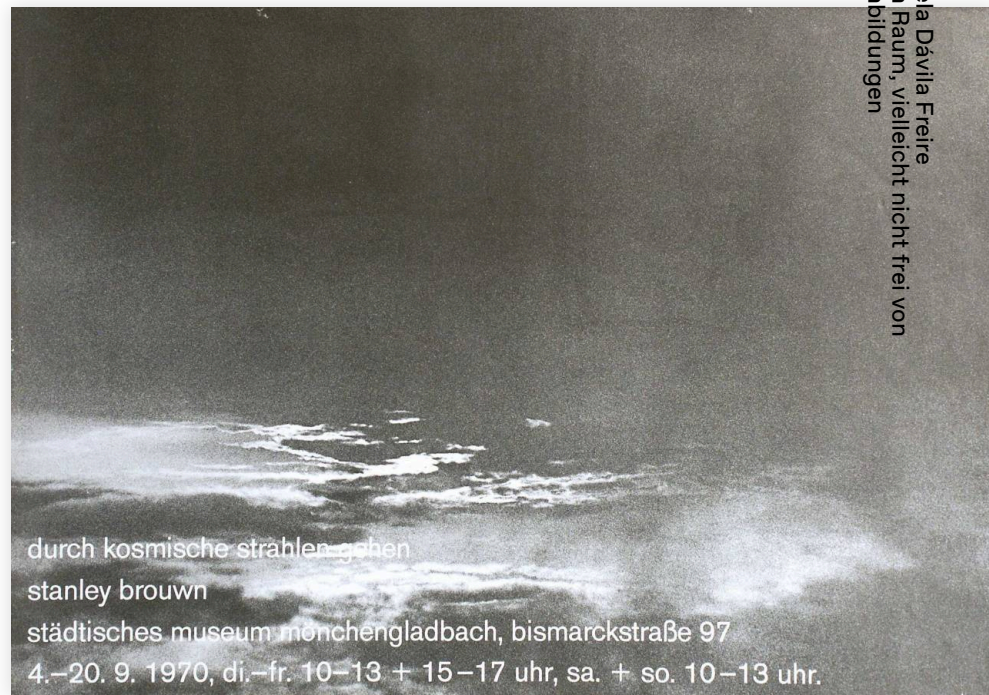
Plakat im Offsetdruck, 48 auf 37 cm, die Höhe der Auflage ist unbekannt.

Auch das Plakat *Exhibition* (1966) anlässlich der ersten Einzelausstellung des Malers Joe Goode setzt auf das Mittel der räumlichen Entfremdung und bedient sich wie *Bus* eines spiegelbildlichen Übertragungsmechanismus.

Die symbolische Entsprechung zwischen Plakat und Ausstellung gestaltet sich in diesem Fall allerdings etwas komplizierter, wie ein Blick auf das Plakat deutlich macht, dessen Abbildung nichts mit dem zu tun hat, was in der von ihm angekündigte Ausstellung gezeigt werden sollte. Goode, ein Freund und Kommilitone von Ruscha und Williams, malte Alltagsgegenstände des häuslichen Gebrauchs, besonders Milchflaschen. Er wird für gewöhnlich der amerikanischen Pop Art zugerechnet, an einer deren ersten Ausstellungen, *New Painting of Common Objects* (1962), er zusammen mit Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jim Dine, Ed Ruscha und anderen beteiligt war.

Für seine erste Ausstellung wählte Goode nicht nur den ungewöhnlich generischen Titel *Ausstellung* ohne jede weitere individuelle Kennzeichnung, sondern verzichtete auch darauf, seine Arbeiten oder sich selbst auf dem Poster zu zeigen, um stattdessen das ganzfigürliche Fotoporträt eines Mannes mittleren Alters vor neutralem Hintergrund auf dem Poster abzudrucken.^[11] Gezeigt wird nicht das Werk oder der Künstler, auch nicht der Raum der Ausstellungsinstallation, sondern Nicolas Widors, der Galerist als der eigentliche Ausrichter der Veranstaltung. Entgegen der Diskretion, mit der seine Rolle im kommerziellen Getriebe, das die Galerie ausmacht, gewöhnlich bedacht wird, platziert das Plakat den Galeristen in den Mittelpunkt, wo er metonymisch für den symbolischen Raum der Ausstellung steht, den er in all seinen Elementen vertritt, von den Ausstellungsräumen über die ausgestellten Werke und den Künstler bis hin zum Kunstmarkt.

Ein symbolischer Raum, losgelöst von seiner Repräsentation in einem konkreten materiellen Kontext, ist auch Thema von Stanley Brouwns Plakat *Durch kosmische Strahlen gehen*, das er 1970 für seine Einzelausstellung im *Städtischen Museum Mönchengladbach* gestaltete. Der Direktor des Museums, Johannes Cladders, vertrat eine Museumskonzeption, die den Raum in den Mittelpunkt rückt als zentrales Element sowohl in der Arbeit der Kurator:innen als auch der Künstler:innen. »Das Anti im Antimuseum«, so hatte Cladders 1967 geschrieben, »muss verstanden werden als ein Niederreißen der vier Wände und Aufbau eines geistigen Gebäudes.«^[12]

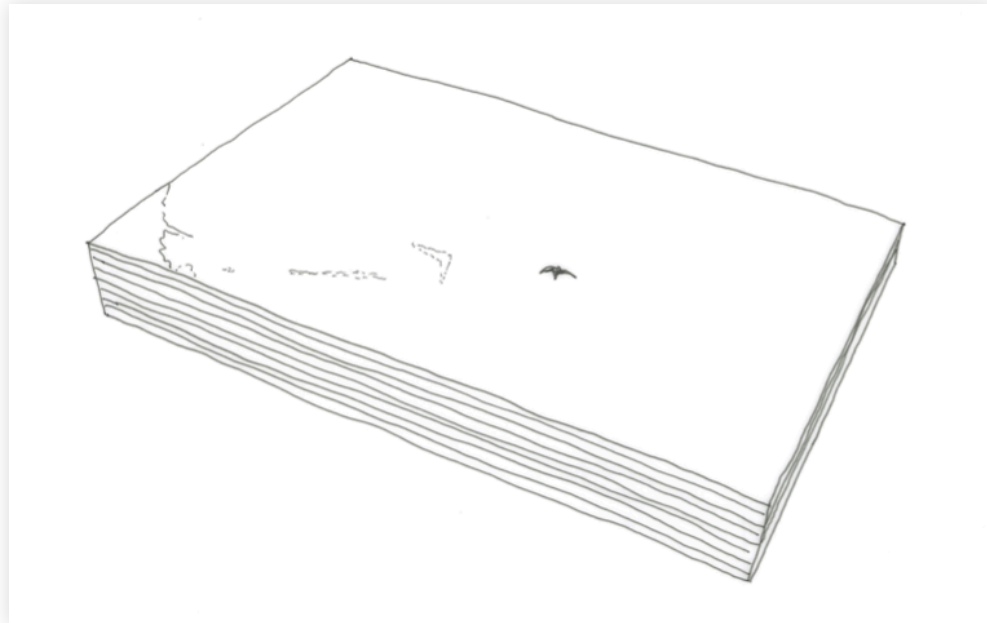


stanley brouwn, *Durch kosmische Strahlen gehen*, 1970.
Plakat im Offsetdruck, 53 auf 72,8 cm, die Höhe der Auflage ist unbekannt.

stanley brouwns Ausstellung war Teil einer Reihe von Einzelausstellungen, an der unter anderem auch Hanne Darboven, Panamarenko, Bernd und Hilla Becher, Daniel Buren und Marcel Broodthaers teilnahmen. Für sein Vorhaben, den »ausgestellten Raum« nicht länger in Ausstellungsräumen einzuhegen, ihn auf alle weiteren Bereiche des Museums als institutionellen Raum auszudehnen, hatte Johannes Cladders entschieden, anstelle gewöhnlicher Kataloge Kartonschachteln herauszugeben, die in einer Auflage von 200 bis 300 Exemplaren verlegt wurden. Jede:r der ausstellenden Künstler:innen füllte oder modifizierte die Schachtel nach eigenem Ermessen, bis auf stanley brouwn, der anstelle der Schachtel ein Plakat als einzig greifbares Resultat seiner Arbeit für die Ausstellung veröffentlichte, welche die Räume des Museums völlig leer beließ. »die räume erscheinen uns leer, obwohl sie ausgefüllt sind«, erklärte Cladders zur Ausstellungseröffnung, »stanley brouwn verweist und weist nicht vor [...] nicht mit der leere und nicht mit den räumen hat es diese ausstellung zu tun, sondern mit dem, was in den räumen ist [...], was sie nicht zeigen kann und letztlich nicht zeigen will«.

Eine sicherlich radikale Idee, die aber nicht in jeder Hinsicht neu war, hatte doch Yves Klein bereits 1958 für seine Ausstellung *Le Vide* (Die Leere) die Galerie Clert in Paris komplett leergeräumt und die Ausstellungsräume fast zur Gänze weiß gestrichen. »Dieser unsichtbare malerische Zustand im Raum der Galerie sollte dem gleichkommen, was die besten Definitionen des Malerischen bislang ergeben haben – in anderen Worten, es handelte sich um die Erzeugung reinsten, nicht sichtbarer, nicht fassbarer Strahlkraft. Bei gelungener künstlerischer Umsetzung musste diese Entmaterialisierung des Bildes auf die Transformatoren oder aufnahmefähigen Körper der Ausstellungsbesucher:innen eine viel effizientere Wirkung entfalten als die

üblichen sichtbaren, gewöhnlichen und repräsentativen Gemälde, möge es sich nun um gegenständliche, ungegenständliche oder selbst monochrome Bilder handeln.«^[13] Wie die Ausführung Kleins deutlich macht, verfolgte er allerdings andere Ziele als brouwn, dem es keinesfalls darum ging, durch Abstreifen der Materie einen Zustand der ›Strahlkraft‹ in der Malerei zu erreichen. brouwn versuchte, durch das Leerlassen der Ausstellungsräume den Raum der Ausstellung sichtbar werden zu lassen. Nicht die Malerei, noch irgendein anderes Genre beschäftigten brouwn, sondern der Raum selbst; in seiner doppelten Eigenschaft als materieller und mystischer Raum sollte er ins Zentrum der Wahrnehmung rücken.

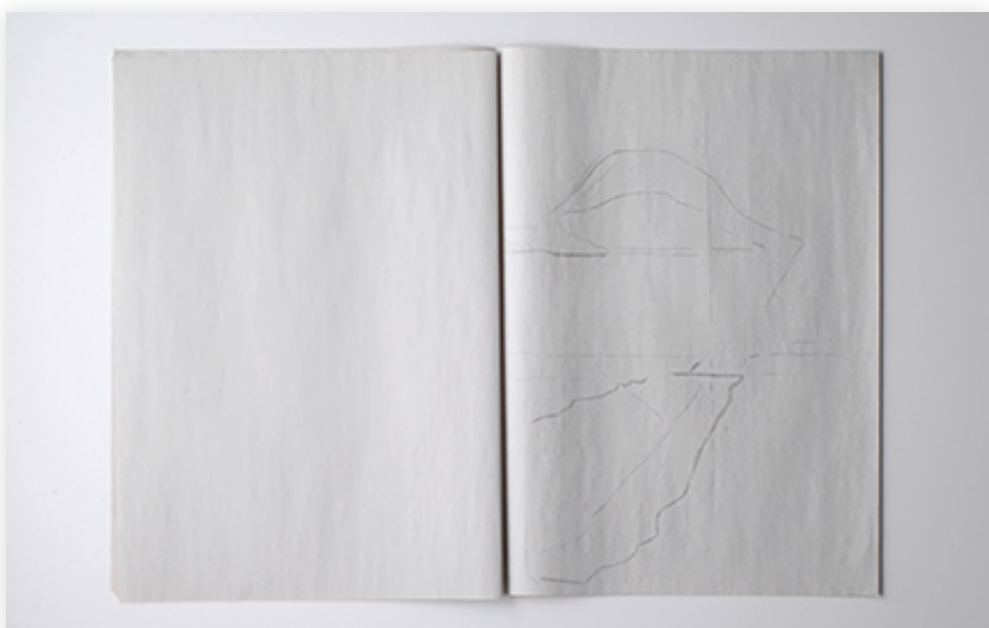


Felix Gonzalez-Torres, *Ohne Titel*, 1992-1993.
Poster, Offsetdruck, 49 auf 34 cm, unbegrenzte Auflage.
Abbildung: Lolita Carrasco.

Im weiteren Prozess der Ablösung des Raums von der Realität entwerfen Arbeiten wie *Ohne Titel*, 1992–1993, von Felix Gonzalez-Torres einen zunehmend poetischen, geistigen Raum, dessen materielle Anbindung abstrakter wird und sich ins Metaphorische auflöst; eine Arbeit, bestehend aus einem Stapel Papier, auf dessen schwarz-weiß bedruckten Blättern ein schemenhafter Himmel mit einem Vogel im Flug als einzig auszumachendem Anhaltspunkt zu erkennen ist. Während das Bild völlig vage und unkonkret bleibt, bildet der Papierstapel in der Ausstellung ein Objekt nahezu skulpturaler Präsenz, dessen Form und Volumen sich nach und nach verändern, so wie die Besucher:innen die am Boden aufgestapelten Blätter Stück für Stück mitnehmen.

Zuletzt ist der poetische Raum auch mentaler Raum, ein dynamischer und wechselhafter Raum, gegebenenfalls inspiriert von einem materiellen Gegenstück, das er aber nicht unbedingt getreu wiedergibt. Patricia Dauders Zeichnungen enthaltendes Buch *Insulana* (2019) bildet als grafische Repräsentation in Form einer Art Landkarte die Wiedergabe eines

solchen mentalen Raums ab, in diesem Fall inspiriert durch die Orographie der Azoren, auf denen die Künstlerin 2017 einige Zeit verbrachte. Der auf der Rückseite des Buchs erscheinende Text gibt einige zusätzliche Anhaltspunkte über seinen Inhalt: »Die ersten Beschreibungen der Inseln berichten davon, welche Schwierigkeit es den ersten Siedler:innen bereitete, den Raum mental zu erfassen.«^[14] In diesem Sinn übersetzt *Insulana* eine abstrakte Raumkonfiguration zurück in die Materialität der grafischen Darstellung, verwandelt eine Idee in ihre materielle Wiedergabe, die hier in Form eines Künstlerbuches gestaltet ist.



4. Epilog: Körper im Raum

Die in dieser Auswahl einiger Publikationen und Materialien exemplarisch gezeigte Abfolge verschiedener Begriffsweisen des Raums und seiner Wiedergabe zeichnet eine Entwicklungslinie, die vom konkreten und körperlichen Raum der Galerie bis zum rein mentalen Raum und seiner Repräsentation führt. Doch nicht nur die Beschäftigung mit dem Raum als konstitutives Element charakterisiert die angeführten Beispiele, diese projizieren ebenfalls verschiedene Konfigurationen des Raums, verschiedener Räume auf die Vorstellung des Ausstellungsraums als Galerie, machen aus ihr, in den Worten Foucaults, eine ›Heterotopie‹. »Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind. So läßt das Theater auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orten aufeinander folgen; so ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht [...].«^[15]

Jedoch muss der Ausstellungsraum von interessierten Akteur:innen, Eindringlingen in Besitz genommen werden, die der Heterotopie einen Sinn zu geben versuchen. Zwei ausgesprochen performative Arbeiten illustrieren auf radikale Art und Weise diese Inklusion der Besucher:innen in den ausgestellten Raum.



Graciela Carnevale, *Acción del encierro*, 1968. Fotos mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Anlässlich des Ciclo de Arte Experimental in Rosario, Argentinien, sperrte Graciela Carnevale 1968 in ihrer *Acción del encierro* (*Einsperrungsaktion*) das Publikum wortwörtlich ein. Carnevale hatte zur Vernissage in eine Galerie eingeladen, sperrte, als diese sich mit Gästen gefüllt hatte, den Eingang mit einem Vorhängeschloss ab und verließ den Ort. Das Happening endete, nachdem es den so unfreiwillig wie unwissentlich Mitwirkenden gelungen war, einen Passanten davon zu überzeugen, die Scheibe der Eingangstür einzuschlagen, somit die Tür öffnen und entkommen zu können. Im damaligen von Diktatur und Polizeigewalt geprägten sozialen Kontext Argentiniens versuchte *Acción del encierro* institutionelle Gewalt mit den Mitteln der Performance abzubilden und letzten Endes den Teilnehmenden bewusst werden zu lassen.



Luz Broto, *Ensayo_02. Ocupar la totalidad del espacio, en un día no laborable, superando el aforo máximo cifrado por la Licencia Municipal de Funcionamiento*, 2007.

Fotos mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

2007, vier Jahrzehnte später, realisierte Luz Broto in der Madrider Bar La Piola das Happening *Ensayo02. Ocupar la totalidad del espacio, en un día no laborable, superando el aforo máximo cifrado por la Licencia Municipal de Funcionamiento* (Test02. Vollständige Raumaussnutzung an einem arbeitsfreien Tag bei Überschreitung der Personenhöchstzahl laut Gaststättenbetriebserlaubnis). Motivation und Ablauf des Happenings werden von der Künstlerin wie folgt beschrieben: »Die Vorschrift zur Regelung der maximalen Personenzahl von Geschäftslokalen dient als Grundlage des Happenings, welches es sich zur Aufgabe macht, selbige Vorschrift durch ungewöhnliche Raumbelegung zu unterlaufen. Zu diesem Zweck wird eine Anleitung erstellt und einige Tage vorher im Bezirk verteilt. In ihr werden die Bewegungsfiguren des Eintritts, Aufenthalts und Abgangs bestimmt ohne Angabe der Dauer ihres Ablaufs.«

Aus dem Spanischen von Maximilian Peitzsch, mit der Unterstützung des Instituts Ramon Llull, Barcelona.

Dieser Text wurde erstmals auf Spanisch in der Online-Reihe »Cordada«, León: Fundación Cerezales, 2022, veröffentlicht, online unter: www.fundacioncerezalesantoninoycinia.org/cordada/cordada-1-fcayc-mela-davila/

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23. Auflage, Online-Fassung 23.6.
<https://dle.rae.es>
(Dez. 2021). ↵

,
Anm. d. Übers.: »exponer« bedeutet im Spanischen sowohl
»ausstellen« als auch »(sich) aussetzen« oder »erklären«. ↵

,
Siehe Fußnote 2. ↵

,
Carson Chan, »Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material«, in: *Fillip*, Nr. 13, 2001, S. 28-37. ↵

,
Boris Groys, »Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Documentation«, in: *Art Power*-London: The MIT Press, 2008, S. 52-64.
↵

,
Sarita Hunn und James McAnally, »To Make a Public: Artists' Publications as Partisan Positions«, in: *To Make Art Public: Temporary Art Review, 2011-2016*. Seattle: Institute for New Connotative Action INCA, 2016, S. 32. ↵

,
Seit 1942, als Duchamp, um dem Krieg zu entgehen, nach New York zurückkehrte, half Cornell mit bei der Herstellung der Auflage von *Boîte-en-valise*. ↵

,
Pepe Murciego. »NSMBLDS. Revistas ensambladas en el Estado español«, in: *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Madrid: Seacex, 2009. ↵

,
Johanne Sloan, »Joyce Wieland: Life and Work«, online unter:
www.aci-iac.ca/art-books/joyce-wieland/key-works/true-patriot-love/
↵

,
Johanne Sloan, Ibid. Wieland hatte einige Zeit in den Vereinigten Staaten gelebt, kehrte aber schließlich, enttäuscht von der politischen Entwicklung, die das Land genommen hatte, nach Kanada zurück. ↵

,
Die Aufnahme machte der Fotograf Jerry McMillan, damals Kunststudent und enger Freund von Goode, Ruscha und Williams. ↵

,
J. Cladders, »Das Antimuseum«, in: *Beleg. Kunstwerke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Besitz der Stadt Mönchengladbach*. Mönchengladbach: Städtisches Museum, 1968, online unter:
www.rheinische-art.de/cms/topics/staedtisches-museum-moenchengladbach.-von-da-an.-cladders-und-der-erweiterte-kunstbegriff.php
↵

,
Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris: Beaux-Arts de Paris, 2003. Zitiert nach: Yves Klein, »La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée - exposition dite du »Vide««, online unter:
www.yvesklein.com/en/ressources/#/fr/ressources/view/artwork/642/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-exposition-dite-du-vide ↵

,

Ausschnitt des portugiesischen Textes auf dem Einband von *Insulana*. ↵

,
Michel Foucault, »Andere Räume«, in Karlheinz Barck u.a (Hg.),
Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig,
1992, S. 37-38. (Übersetzt von Walter Seitter). ↵

Mela Dávila Freire