

HYBRIDS BETWEEN DRAWING AND PERCEPTUAL WRITING

There is a stance. There is the material: a certain kind of paper, a certain format, one or several pens or brushes and paint that will make the gesture visible on paper. The information is necessary to comprehend the work.

Once, the agreement about drawing was that we recognize what has been drawn, that the trace on the paper repeats what has been seen - or could have been seen. We behold how, under the conditions of drawing, that which has been perceived has been represented, and how the personality of the artist and his time are expressed. The appeal of a drawing is that not everything is completely under control, that the spontaneity of sketching allows for individual impulses to come through. The search for expression is mixed with the gestural aspect of the drawing hand. In the sketched line, we can sense temporality, something of the process of drawing itself. The momentum that is translated into the line is seen, a moment of hesitation as well as the emphasis of the hand that determine the form and course of a line.

Katja Pudor's drawings are gestural. They don't imitate anything - nothing that we could identify when seeing the drawing. The impulse originates from listening, not from seeing. In more recent drawings, she refers to music as well as to texts that are important to her. She listens to both again and again before she starts to draw. From concentrated listening, she translates perception and sensations into the act of drawing. It lasts as long as the performers take. The process of translation is a mental as well as a physical process that is decisively informed by material, format, and stance. Katja Pudor specifies very precisely how, and under which conditions, a drawing was created. She shows it in photographs and videos. For her, drawing is a matter of conceptual research as well as a physical matter. Both are part of an act that involves the whole body.



Katja Pudor

Ludwig van Beethoven, Piano Sonata no. 14 (1801), stills, May 15, 2021, duration: 11 min

20 various graphite on paper, 80 x 150 cm

The Beethoven drawings were created synchronously with listening to the first eight piano sonatas and another four that were chosen more freely.¹ Just like the pianists - usually Igor Levit or Daniel Barenboim² - she used both hands. There is a work executed with both hands to go with every sonata, in a predetermined order. Initially, the artist carefully approaches the piece, lying on her back. She guides her pens over sheets in DIN A4 and DIN A3 formats that are on the floor by her right and left sides. Sitting at a table, she then works with a format of 80 x 150 cm, and in a third session, standing, with a format of 240 x 150 cm. From the first, blind sketching lying down, Pudor changes her stance. At the table, she also closes her eyes or looks beyond the paper.

The paper format in front of her corresponds roughly to the size of a grand piano. The situation of the artist mirrors the situation of the performer at her instrument. Katja Pudor listens to the music with headphones and guides the pens over the paper with both hands. The vibration of the sound triggers the movements, just as with dancing, and like a dancer, she follows both, the music and her body. She does not control or check what she does with her gaze. Hand-eye coordination is interrupted, but her hand, schooled by repetition, directs her gestures. Listening, remembering, translating - that's the point here, not a purely spontaneous improvisation.

Katja Pudor has worked before with sound, movement, paper, and color. In her performances, to which she frequently invited other artists, there was a visible exchange. While a video camera recorded the interaction between the participants, the rolled-out paper captured the performance's movement traces. For the drawings, the parameters changed. The format and length of the sheet of paper restrict the situation of the artistic action more. Reception and realization are more concentrated.

Listening and relistening offer a different path to understanding. Whereas when listening repeatedly, we learn to survey the whole of a piece more precisely, immersion into a text as a rule happens through quiet reading. Only in cultic contexts do speaking and listening become part of an act of appropriation. Cultures fixated on writing foment the fear that something might be missed by just listening. That applies especially to factual texts. This is the kind of texts the artist listens to and engages with as she listens. The visual check is therefore missing, which as rule seems indispensable for cognitive processes of the neutral perception of information. Listening to a text, however, avails itself of a different sense than the intended one. The voice comes into play. It has a timbre. It interprets the text through rhythm and emphasis. Even though at issue here are words, sentence, and meaning, this is not so different from music. Without scores and letters, we are not certain that we catch everything. Hearing happens. It is more fleeting than reading. It mixes more strongly with our sensations and emotions. That's why we are more easily distracted when listening. And yet, we retain what we have heard, and heard again, in a different way, more physically, as it were.

Katja Pudor steps out of the passive stance of hearing and makes it visible. Unlike with music, where the impulses are translated into freely swinging lines, she transforms the heard text into writing. But this writing is far removed from dictation. The movement of writing and overwriting is in the foreground. The literal remains recognizable in the translation, but without the text appearing. Writing and drawing are linked, and not only in calligraphy. A momentum is revealed in the line that makes it more than would be necessary for a recording, a rendition. The artist yields to it and directs it. In some works, the horizontal direction of the writing collides with a vertical one. Fields of overwriting emerge that form dark shapes on the paper. It is noticeable that the edge of the paper is respected. The format determines what the field of showing will be. At issue are not just gestures of expression, but also the very concrete conditions of their realization. When Katja Pudor draws by ear, questions like these arise: What is the sound, the rhythm like? What happens out of the inner understanding and retracing of what has been heard? How does the movement over the paper feel, the pressure and counter-pressure of the material, from different positions? But also: What will be seen? The stance she assumes when drawing often keeps her from checking by looking at what she is drawing. Visual control has to do with distance, with wanting to stay on top of things. Seeing as a rational sense was privileged by modernity. One confronts the world, rather than feeling part of it. Desisting from seeing is an attempt to gain a different closeness to the independence of things and processes.

In the *Blind Time Drawings* (1973) Robert Morris also wanted to make the process of movement visible without controlling it. He pushed powdered graphite and linseed oil with both hands over the paper, blindly. It is possible to see the course of the intermittent trace on the paper. The *Blind Time Drawings* each include Morris' instructions to himself as to how the drawings are to be executed: "With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motion in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds," is written in small writing on the bottom right of *Blind Time Drawing I*, (powdered graphite and linseed oil on paper, 89 x 117 cm).

As similar as the approach seems to be - information about the basic conditions, eyes closed, two-handed execution, fixed duration - the drawings are quite different. In Morris' works, the artist and the beholder can check how precisely the set task was executed, where there are deviations because the concept was executed while blindfolded. For Pudor, however, the issue is foregoing visual control and letting the process of translation triggered by listening flow through the body. The repetition of listening leads to an intensification.

She describes the first blind drawings on the sonatas, done lying down, as a process of “feeling her way” into the works. The transformation from perception to representation becomes an increasingly more conscious process from one work to the next. The threshold between expressing and showing becomes more tangible. The hands can explore and touch what the eyes do not see. This is why the lines in the blind drawings do not run over the edge of the paper. The body, its stance, and the reach of the gestures determine how the limited area, the site of the manifestation, will be. Because at issue is not just expression, but also the desire to show.

Next to the two-handed blind drawings executed in a recumbent position are the large brush drawings in the format 230 x 150 cm. With brushes with long handles in both hands, the artist moves within the drawing. The scribbly density of the two-handed blind drawing is replaced by a more generous distribution of brushstrokes on the paper. Even when the artist observes her actions and controls the translation process, during the painting process she cannot view the whole work at once. She is within the work, observes how her hands and brushes move, checks the color saturation, dips the brushes and applies them to the paper. With the same music and same duration, everything changes. There is no notion of comparing the results with one another.

The reference to what has been heard, which creates the connection, is produced under different conditions - and at the same time erased. This is even more clear in the writing and overwriting. The desire to understand when listening and listening again is not articulated as legible information, but rather in the intensity of condensation. Writing and drawing, as a structure of lines, share a space. As a rule, the drawings based on texts are smaller (29.7 x 21 cm or 50 x 70 cm) than those on the sonatas. It is possible to make out the direction of the writing, and the swinging up and down of the line. In *About*

Resistance (Karski Bericht) the sheet was turned, and as a consequence the horizontal writing lines are positioned at different angles to each other, they cross or form patterns. Here and there, words are legible if we engage with the cadences of the handwriting, and then a scribble is layered into frayed condensation.



Katja Pudor

Ludwig van Beethoven, Piano Sonata no. 2 (1795), February 11, 2021, duration: 22 min
ballpoint pen on paper, 240 x 150 cm

The gaps allow us to recognize graphemes that give the appearance of writing. In *Über Zeichnung*, writing and drawing are brought together even more closely, both theoretically and practically. In the white under the overwritings, words like “Form,” four lines below “Fläche” [area], and three lines below that “Grundgegensatz zum Malerischen” [basic opposition to the painterly] are legible.⁴ Overwritings interrupt the context; perhaps the continued or repeated listening led to that, because the process of recording takes place synchronously to hearing, but not in a linear fashion. It is clear that the transmission of textual information is not the point here. The layerings lend depth to writing as drawing, not to the message.

For Katja Pudor, the issue is always approximating intensities that result from the transformation of perception to reproduction. The text-based drawings thus inform more about the intensity of perception that is translated from the space of listening, understanding, and feeling into the movement of writing, than about the text. In the writing without letters in the untitled works from 2019, it seems to be reduced to its energetic core. While Hanne Darboven obsessively filled sheet after sheet with endless rows of writing curves that stand out regularly and clearly from the background, Pudor’s scribbly sign-making seems more seismic. Her path from the performance to the drawing keeps the physical act of drawing present in her writing works. They make the relationship to texts as textuality visible. Through the space of listening, perception, and bodies, something shifts vis-à-vis thought based on writing. For the same reason, the drawings based on Beethoven’s sonatas seem hybrids between drawing and perceptual writing.

Dr. Ines Lindner, 2021

¹ Beethoven, Piano Sonatas Nos. 32, 26, 25, 14

² For comparison, the artist also consulted performances by Alfred Brendel, Mauricio Pollini, and Glenn Gould.

³ https://www.deutschlandfunkkultur.de/wie-ein-widerstandskaempfer-die-kzs-dokumentierte-die-reise.3682.de.html?dram:article_id=486837, last accessed May 26, 2021.

⁴ Matthias Bleyl, “Zeichnung – Was ist das eigentlich? Oder: Warum die Linie nicht wesentlich ist,” *Kunstforum International* 196, 73–79.

HYBRIDE ZWISCHEN ZEICHNUNG UND WAHRNEHMUNGSSCHRIFT

Es gibt eine Haltung. Es gibt das Material: eine bestimmte Sorte von Papier, ein bestimmtes Format, einen oder mehrere Stifte oder Pinsel und Farbe, die die Geste auf dem Papier sichtbar machen werden. Die Angaben gehören zur Erfassung. Die Verabredung für die Zeichnung war einmal, dass wir wiedererkennen, was gezeichnet worden ist, dass die Spur auf dem Papier wiederholt, was man selbst gesehen hat - oder haben könnte. Man betrachtet, wie unter den Bedingungen der Zeichnung das Wahrgenommene wiedergegeben worden ist und wie darin die Persönlichkeit des Künstlers und seine Zeit zum Ausdruck kommen. Der Reiz der Zeichnung ist, dass nicht alles vollständig unter Kontrolle ist, dass durch die Spontaneität des Skizzierens individuelle Regungen aufscheinen. Die Suche nach Ausdruck mischt sich mit dem Gestischen der zeichnenden Hand. In der skizzierten Linie wird Zeitlichkeit spürbar, etwas vom Prozess des Zeichnens selbst. Man sieht den Schwung, der sich in die Linie überträgt, ein Zögern ebenso wie den Nachdruck der Hand, die Form und Verlauf einer Linie bestimmen.

Katja Pudors Zeichnungen sind gestisch. Sie ahmen nichts nach - nichts, was wir anhand der Zeichnungen identifizieren könnten. Der Impuls geht vom Hören aus, nicht vom Sehen. In neueren Zeichnungen bezieht sie sich sowohl auf Musik als auch auf ihr wichtige Texte. Sie hört beides wieder und wieder, bevor sie zu zeichnen beginnt. Aus dem konzentrierten Zuhören übersetzt sie Wahrnehmung und Empfindung in zeichnerisches Handeln. Es dauert so lange, wie die Interpreten brauchen. Der Übersetzungsvorgang ist ein mentaler wie physischer Prozess, der von Material, Format und Haltung entscheidend geprägt wird. Katja Pudor macht genaue Angaben dazu, wie und unter welchen Umständen eine Zeichnung zustande gekommen ist. Sie zeigt es in Fotos und Videos. Zeichnen ist für sie eine konzeptionell forschende wie physische Angelegenheit. Beides ist Teil eines den ganzen Körper einbegreifenden Akts.

Die Beethoven-Zeichnungen entstanden synchron zum Hören der Klaviersonaten 1-8 und vier weiterer, die freier gewählt wurden.¹ Wie beim Pianisten, meist Igor Levit oder Daniel Barenboim², kamen dabei beide Hände zum Einsatz. Zu jeder Sonate gibt es beidhändig ausgeführte Arbeiten in einer festgelegten Reihenfolge. Zuerst tastet die Künstlerin sich auf dem Rücken liegend an das Stück heran. Dabei führt sie Stifte über DIN-A4- oder DIN-A3-Blätter, die links und rechts neben ihrem Körper liegen. Am Tisch sitzend arbeitet sie dann in einem Format von 80 x 150 cm und in einem dritten Gang stehend im Format von

240 x 150 cm. Vom ersten, blinden Skizzieren im Liegen wechselt Pudor die Haltung. Auch am Tisch schließt sie die Augen oder schaut über das Blatt hinweg. Das Papierformat vor ihr entspricht ungefähr der Größe eines Flügels. Die Situation der Zeichnerin spiegelt die Situation des Interpreten an seinem Instrument. Katja Pudor hört die Musik über Kopfhörer und führt mit beiden Händen die Stifte über das Papier. Die Schwingung des Klangs stößt die Bewegungen an wie beim Tanz, wie eine Tänzerin folgt sie beidem, der Musik und ihrem Körper. Sie kontrolliert, was sie tut, nicht mit dem Blick. Die Hand-Auge-Koordination ist unterbrochen, doch steuert die durch Wiederholung geschulte Hand ihre Gesten. Hören, Erinnern, Übersetzen - darum geht es - nicht um eine rein spontane Improvisation.

Katja Pudor hat früher schon mit Klang, Bewegung, Papier und Farbe gearbeitet. In ihren Performances, zu denen sie oft andere KünstlerInnen einlud, gab es einen sichtbaren Austausch. Während eine Videokamera die Interaktion der Beteiligten aufzeichnete, hielten die Papierbahnen die Bewegungsspuren der Performance fest. Für die Zeichnungen ändern sich die Parameter. Format und Lage des Blatts grenzen die Situation des künstlerischen Handelns stärker ein. Aufnehmen und Umsetzen sind konzentrierter.

Hören und Wiederhören öffnet einen anderen Weg zum Verstehen. Während wir im Wiederhören das Ganze eines Stücks genauer zu überblicken lernen, läuft die Vertiefung in einen Text in der Regel durch stilles Lesen. Nur in kulturellen Zusammenhängen wird das wiederholte Sprechen und Hören Teil einer Aneignung. Schriftfixierte Kulturen schüren die Angst, dass einem im Hören etwas entgeht. Das gilt besonders für

Sachtexte. Dieser Textsorte gehören die Texte an, mit denen sich die Künstlerin zuhörend auseinandersetzt. Es fehlt also die visuelle Kontrolle, die in der Regel für kognitive Prozesse neutraler Informationsaufnahme unabdingbar scheint. Einen Text zu hören öffnet aber einen anderen als den vorgeschriebenen Sinn. Die Stimme kommt ins Spiel. Sie hat ein Timbre. Sie interpretiert den Text durch Rhythmus und Betonung.

Obwohl es um Wörter, Sätze und Sinn geht, ist das nicht so anders als mit Musik. Ohne Noten und Buchstaben sind wir nicht sicher, ob wir alles mitbekommen. Hören ereignet sich. Es ist flüchtiger als Lesen. Es mischt sich stärker mit unseren Empfindungen. Deswegen schweifen wir im Hören auch eher ab.

Und doch behalten wir Gehörtes und Wiedergehörtes auf andere Weise, physischer gewissermaßen.

Katja Pudor tritt aus der passiven Haltung des Hörens heraus und lässt es sichtbar werden. Anders als bei der Musik, wo die Impulse in frei schwingende Linien übergehen, verwandelt sie den gehörten Text in Schrift. Doch ist dieses Schreiben weit weg vom Diktat. Im Vordergrund steht die Bewegung des Schreibens und Überschreibens. Buchstäbliches bleibt in der Übersetzung erkennbar, ohne dass der Text als Text zum Vorschein käme.

Schreiben und Zeichnen haben nicht nur in der Kalligrafie etwas miteinander zu tun. Der Linie teilt sich ein Schwung mit, die sie mehr sein lässt, als für eine Aufzeichnung, für eine Wiedergabe nötig wäre. Die Künstlerin gibt ihm nach und lenkt ihn. Man kann erkennen, dass die horizontale Schreibrichtung in manchen Blättern auf eine vertikale stößt. Es bilden sich Felder der Überschreibung, die dunkle Formen auf dem Blatt bilden. Auffällig ist, dass der Rand des Papiers respektiert wird. Das Format bestimmt, was das Feld des Zeigens sein wird.

Es geht nicht allein um Ausdrucksgesten, sondern um die ganz konkreten Bedingungen der Umsetzung. Wenn Katja Pudor nach Gehör zeichnet, stellen sich Fragen: Wie ist der Klang, wie ist der Rhythmus? Was ereignet sich aus dem inneren Nachvollzug des Gehörten heraus? Wie fühlt sich die Bewegung über das Papier, der Druck und Gegendruck des Materials aus unterschiedlichen Positionen heraus an? Aber auch: Was wird zu sehen sein? Durch die Haltung, die sie beim Zeichnen einnimmt wird häufig verhindert, dass sie mit dem Blick kontrolliert, was sie zeichnet. Visuelle Kontrolle hat mit Distanz zu tun, den Überblick behalten zu wollen. Das Sehen ist als rationaler Sinn von der Moderne privilegiert worden. Man befindet sich der Welt gegenüber statt sich als Teil von ihr zu fühlen. Vom Sehen absehen verdankt sich dem Versuch, eine andere Nähe zu der Eigenständigkeit von Dingen und Verläufen zu gewinnen.

In den Blind Time Drawings (1973) ging es Robert Morris auch darum, den Prozess der Bewegung sichtbar zu machen, ohne ihn zu kontrollieren. Er schob Farbe mit beiden Händen blind über das Papier. Man kann den Verlauf in der intermittierenden Spur auf dem Blatt erkennen. Zu den Blind Time Drawings gehören jeweils die Selbstanweisungen, wie die Zeichnungen ausgeführt werden sollten. „With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motion in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds“, steht in kleiner Schrift rechts unten auf dem Blatt Blind Time Drawing I (Graphitpulver und Leinöl auf Papier, 89 x 117 cm). So ähnlich der Ansatz zu sein scheint - Angabe über die Ausgangsbedingungen, geschlossene Augen, beidhändige Ausführung, festgelegte Dauer - so verschieden sind die Zeichnungen doch. Bei Morris kann der Künstler wie der Betrachtende überprüfen, wie genau die gestellte Aufgabe gelöst worden ist, wo es Abweichungen gibt, weil die Umsetzung des Konzepts blind erfolgte. Bei Pudor aber geht es um den Verzicht auf visuelle Kontrolle, darum, den vom Hören ausgelösten Übersetzungsprozess durch den Körper fließen zu lassen.

Die Wiederholung im Hören führt zu einer Intensivierung. Die ersten im Liegen ausgeführten Blindzeichnungen zu den Sonaten beschreibt sie als „Einspüren“. Die Transformation vom Wahrnehmen zum Wiedergeben wird von Arbeit zu Arbeit ein bewussterer Prozess. Die Schwelle zwischen Ausdrücken und Zeigen wird durch die Beschränkungen fühlbarer. Die Hände ertasten, was die Augen nicht sehen. So laufen die Linien in den Blindzeichnungen nicht über den Rand des Papiers. Vom Körper, seiner Haltung und der Reichweite der Gesten bestimmt sich, wie die begrenzte Fläche, der Ort des In-Erscheinung-Tretens sein wird. Denn es geht nicht bloß um Ausdruck, sondern auch immer um das Zeigenwollen.

Neben den beidhändigen Blindzeichnungen im Liegen und am Tisch stehen die großen Pinselzeichnungen im Format 230 x 150 cm. Mit landschaftigen Pinseln in beiden Händen bewegt sich die Künstlerin in der Zeichnung. Die kritzelige Dichte der beidhändigen Blindzeichnung weicht der großzügigeren Verteilung der Pinselstriche auf dem Papier. Auch wenn die Künstlerin ihr Tun beobachtet und den Übersetzungsprozess steuert, hat sie im Malprozess nicht das Ganze im Blick. Sie ist in der Arbeit, beobachtet wie Hände und Pinsel sich bewegen, kontrolliert die Farbsättigung, taucht die Pinsel ein und setzt wieder an. Bei gleicher Musik, gleicher Dauer ändert sich alles. Keine Idee, die Ergebnisse miteinander zu vergleichen.

Die Referenz auf das Gehörte, die die Verbindung herstellt, wird unter jeweils anderen Bedingungen hergestellt – und zugleich gelöscht. Im Schreiben und Überschreiben ist das noch deutlicher. Das Verstehenwollen im Hören und Wiederhören teilt sich nicht als lesbare Information mit, sondern in der Intensität der Verdichtung. Schreiben und Zeichnen teilen als Liniengefüge einen Raum. Die Schriftbilder sind in der Regel kleiner (29,7 x 21 cm oder 50 x 70 cm) als die zu den Sonaten. Man kann die Schreibrichtung und das Ausschwingen der Linie nach oben und unten erkennen.

In About Resistance (Karski Bericht)³ stehen durch Drehung des Blatts die horizontalen Schreiblinien in unterschiedlichen Winkeln zueinander, überkreuzen sich und bilden Muster. Hier und da sind Wörter lesbar, wenn man sich auf den handschriftlichen Duktus einlässt, dann wieder schichtet sich ein Gekritzelt zu fransigen Verdichtungen. Durch die Art der Zwischenräume erkennt man Grapheme, die es als Schrift erscheinen lassen.

In Über Zeichnung wird Schreiben und Zeichnen theoretisch wie praktisch noch enger geführt. Aus dem Weiß heraus unter den Übersreibungen werden Worte wie „Form“, vier Zeilen darunter „Fläche“ und drei Zeilen darunter „Grundgegensatz zum Malerischen“ lesbar. ⁴ Übersreibungen unterbrechen den Zusammenhang, sei es, dass das Weiter- oder das Wiederhören dazu geführt hat, denn der Aufzeichnungsverlauf verhält sich zwar synchron zum Hören, aber nicht linear. Sichtlich geht es nicht um die Übermittlung der Textinformation. Die Schichtungen geben dem Schreiben als Zeichnung Tiefe, nicht der Botschaft.

Bei Katja Pudor geht es immer um Annäherungen an Intensitäten, die bei der Umspannung von Wahrnehmen und Wiedergeben entstehen. So geben die Schrift-Zeichnungen vielmehr Auskunft über die Intensität der Wahrnehmung, die sich aus dem Raum des Hörens, Verstehens und Empfindens in die Schreibbewegung übersetzt, als über den Text. In der buchstabenlosen Schrift der O.T.s von 2019 wirkt sie auf ihren energetischen Kern reduziert. Während Hanne Darboven obsessiv Bogen auf Bogen mit unendlichen Reihen von Schreibbögen gefüllt hat, die sich gleichmäßig und klar vom Untergrund abheben, wirkt Pudors kritzelnendes Zeichengeben hier eher seismisch. Ihr Weg von der Performance zur Zeichnung hält den physischen Akt des Zeichnens präsent in ihren Schreibbildern. Sie machen das Verhältnis zu Texten als Textualität sichtbar. Über den Raum des Hörens, Wahrnehmung und Körper verschiebt sich etwas gegenüber einem Denken von der Schrift her. Aus demselben Grund scheinen die Zeichnungen nach den Beethovenschen Sonaten auch aus dem physischen Prozess heraus entstandene Hybride zwischen Zeichnung und Wahrnehmungsschrift zu sein.

Dr. Ines Lindner, 2021

¹ Beethoven, Klaviersonaten Nr. 32, 26, 25, 14.

² Zum Vergleich zog die Künstlerin auch Interpretationen von Alfred Brendel, Mauricio Pollini und Glenn Gould heran.

³ https://www.deutschlandfunkkultur.de/wie-ein-widerstandskampfer-die-kzs-dokumentierte-die-reise.3682.de.html?dram:article_id=486837, abgerufen am 26.5.2021.

⁴ Matthias Bleyl, „Zeichnung – Was ist das eigentlich? Oder: Warum die Linie nicht wesentlich ist“, in: Kunstforum international, Bd. 196, 2009, S. 73-79.