

# Ortswechsel

*One is always someplace*, man ist immer irgendwo - mit diesen Worten hat die Malerin Helen Frankenthaler zu erklären versucht, warum man bei ihren abstrakten Gemälden manchmal den Eindruck hat, dass es sich um Landschaften handelt. Der Ort, an dem man sich beim Malen aufhält, wollte sie damit sagen, wird sich mit seinen Gegebenheiten, seinen Farben, Linien und Massen irgendwie im Bild bemerkbar machen. Man ist selten wirklich irgendwo, hätte ihr vielleicht Barnett Newman geantwortet, es sei denn, es handelt sich um einen jener Orte, die das eigene Da-Sein unmittelbar fühlbar machen. Newman war nicht nur der Meinung, dass es solche ausgezeichneten Orte gibt, er glaubte sogar, dass sie sich mit Hilfe der Kunst erschaffen lassen. So waren die großformatigen Bildtafeln, die er seit dem Ende der vierziger Jahre gemalt hat, auch ein Versuch, aus dem Kunstwerk einen Ort des gesteigerten Selbstgefühls, wenn nicht gar der *Selbsterfahrung* zu machen. Dass sich Newman im Laufe der Zeit immer mehr der Plastik zugewandt und schließlich sogar eine Synagoge entworfen hat, war von daher fast schon folgerichtig.

Die von Frankenthaler gemeinte Allgegenwart des Ortes widerspricht dem aber nicht wirklich. Vielmehr bildet sich darin ziemlich genau die Doppeldeutigkeit ab, die den Ort als Bestandteil unseres Weltbewusstseins auszeichnet, seinem Alternieren zwischen Selbstverständlichkeit und Fremdheit, Allgegenwart und Absenz. Das heißt: Im Normalfall ist er das Ausgeklammerte, Vergessene, manchmal aber auch das Erträumte, Herbeigesehnte, ohne dass man immer sagen könnte, warum. Das Paradox, mit dem Augustinus sein Verhältnis zur Zeit beschreibt, ließe sich daher auch auf ihn anwenden: Solange mich niemand nach ihm fragt, weiß ich, was er ist, wenn ich ihn jemandem erklären soll, weiß ich es nicht.

Anders als die Zeit aber war der Ort lange kein Thema philosophischer Diskurse. Wo man sich dennoch mit ihm befasst hat, wurde er zumeist als etwas Sekundäres, die Ding- und Körperwelt näher Bestimmendes betrachtet. Für Aristoteles war sogar jede Stelle des Raumkontinuums, die von einem Körper eingenommen wird, ein Ort. Das heißt: Für ihn besaßen Orte weder eine unabhängige Realität noch eine eigene Qualität, sondern waren gleichbedeutend mit dem Volumen, das ein Körper aus dem Raum ausschneidet. Auch in der neuzeitlichen Erkenntnistheorie hat man eher an solche „Örter“ gedacht und weniger an den Ort als eigenständige Kategorie. Husserl spricht zwar von einem „Ortssystem“, meint damit aber lediglich die Verteilung der Gegenstände im „visuellen Feld“, sodass der Ort einmal mehr als sekundärer Aspekt des Dingbewusstseins erscheint. Erst in der Kulturphilosophie unserer Tage beginnt man, ihn als eigenständiges Phänomen zu betrachten, wohl auch deshalb, weil er mittlerweile einen prekären Status hat, weil er im Zuge der Globalisierung und Digitalisierung zu etwas Ungewissem geworden ist, das längst nicht mehr die Beständigkeit früherer Zeiten besitzt. Selten jedoch ist dieser gewandelte Status so genau beschrieben worden wie im Falle der Zeit oder hat man deutlich gemacht, welche neue Art von Orts-Bewusstsein die Krise des Ortes hervorbringt. Fast hat es daher den Anschein, als müsste man „ortskundige“ Künstler befragen - nicht nur Frankenthaler und Newman, sondern auch zeitgenössische Künstler - wenn man wissen will, was es heute heißt, an einem Ort zu sein.

Allerdings sollte man darauf gefasst sein, dass man hier nicht dieselben Antworten erhält, wie man sie von Kulturwissenschaftlern oder Philosophen gewohnt ist. Künstler gehen das Thema selten so systematisch an wie diese, da sich ihr Interesse in der Regel nur auf bestimmte Formen oder bestimmte Aspekte des Ortes richtet. Vor allem aber sind Orte für sie die Grundlage für eigene Gestaltungen, Interventionen und Experimente, sodass die „Erkenntnis“, die dabei gewonnen wird, untrennbar mit ihrer eigenen Weltsicht verbunden ist. Schon bei Robert Smithson, der zwar nicht zur Generation von Newman und Frankenthaler gehörte, immerhin

aber noch deren Zeitgenosse war, begegnet man diesem freien, fast schon spielerischen Umgang mit dem Ort. Auch er hat „seine“ Orte nicht wie ein Wissenschaftler erkundet, sondern sie zur Grundlage spekulativer Entwürfe und Gedankengebäude gemacht, die bisweilen sogar ins Phantastisch-Visionäre reichten. Ob der Dschungel von Yucatán, die Salzwüste von Utah oder die Suburbia von New Jersey - alle waren sie zunächst einmal Material, das seine Gedankenflüge zum Thema Entropie und Geschichte, Chaos und Ordnung befeuert hat, und weniger Orte mit einem sozialen oder ökologischen Profil. Und selbst für einen Künstler wie Jeff Wall, der sich ja durchaus für die kleinen und großen Dramen des Sozialen interessiert, sind solche konkreten Orte zunächst einmal Ausgangspunkte für die eigene Bildproduktion und seine persönliche Sicht der gesellschaftlichen Vorgänge. Allerdings wird bei ihm auch schon deutlich, dass Orte in erster Linie mentale Realitäten sind, das heißt, dass sie erst dadurch entstehen, dass wir sie wahrnehmen und mit bestimmten Vorstellungen und Gefühlen verbinden. Ferner: dass es nicht zuletzt auch die Medien sind, die unsere Wahrnehmung von Orten prägen, die Fotografie genauso wie die Malerei mit ihren verschiedenen Gattungen und Darstellungskonventionen. Wer einen Ort ausfindig macht und ihn vom Rest des Geländes unterscheidet, tut dies auch vor dem Hintergrund dessen, was er im Rahmen seiner Kultur über solche besonderen Stellen und Plätze gelernt hat.

Unter den zeitgenössischen Künstlern ist der Franzose Jean-Marc Bustamante einer der wenigen, der in seinen Arbeiten beide Aspekte thematisiert. Das heißt: der sich sowohl mit der bildhaften Seite des Ortes, seiner Rolle als kulturell geprägtem Motiv beschäftigt, als auch mit seiner phänomenologischen Bedeutung als Erfahrungs- und Vorstellungsraum. Wie man sich denken kann, sind diese unterschiedlichen Aspekte bei ihm aber nicht von Anfang an präsent, sondern kristallisieren sich erst allmählich, im Zuge einer wechselvollen Werkgenese heraus. Hinzu kommt, dass sich sein Interesse für das Thema stets mit anderen Fragestellungen vermischt; was vor allem bedeutet, dass er die Orte nicht von jenen unterscheidet, die sich dort aufhalten, die sie besiedeln und an Ort und Stelle ihre besonderen Erfahrungen machen.

Zwischen 1978 - 1982 bereist der Franzose die Gegend um Barcelona, um mittels einer Plattenkamera Aufnahmen von der dortigen Landschaft zu machen. Allerdings geht es ihm damals weniger um die konkreten Orte und ihre Besonderheiten als um eine bestimmte Art von Bildern. Das zeigt sich bereits daran, dass er vergleichsweise wenig fotografiert - häufig nur ein einziges Motiv am Tag - und dass er seine Objekte fast immer in der gleichen Weise ablichtet. Alle Fotos werden um die Mittagszeit aufgenommen, sodass keine Schatten entstehen, die das Ganze unnötig dramatisieren würden; genauso wie jedesmal dieselbe, mittlere Distanz gewählt wird, die verhindert, dass sich im Bild eine hierarchische Gliederung nach Vorder- und Hintergrund ergibt. Und schließlich sorgt auch der Gebrauch der Plattenkamera dafür, dass die verschiedenen Bestandteile des Motivs hinsichtlich Schärfe und Ausleuchtung nahezu gleich behandelt werden und dass sie für den Betrachter praktisch auf einer Ebene zusammenrücken.

Der Titel der Serie unterstreicht das Programmatische dieser Vorgehensweise und gibt bereits einen Hinweis darauf, um welche Art von Bildlichkeit es sich handelt: Bustamante bezeichnet die entstandenen Fotos als *Tableaux* und wählt damit einen Begriff, der bis dato eigentlich für gemalte Bilder reserviert war. Was er anstrebt, sind künstlerisch anspruchsvolle Aufnahmen, und die Fotografie, die für ihn die „primäre“ Kunst des 20. Jahrhunderts ist, soll ihm diese liefern. Gleichzeitig signalisiert er dem Publikum damit aber auch, dass es sich bei den Aufnahmen nicht um die Darstellung einer besonderen, lokal oder regional begrenzten Realität handelt, sondern dass sie die Wirklichkeit als Ganzes verkörpern. „Tableaux“ ließe sich nämlich auch so verstehen, dass in den Bildern wie auf einem Tisch (*table*) ein Stück Realität ausgebreitet ist, oder, um es mit dem Titel von Bustamantes Wolfsburger Ausstellung zu sagen, *A World at a Time*, eine kleine, in sich geschlossene Welt zu einem bestimmten Zeitpunkt.

Trotzdem sind die Bilder, die auf diese Weise entstehen, nicht besonders „kunstvoll“, jedenfalls nicht in dem

Sinne, wie man es von den Landschaftsaufnahmen eines Ansel Adams oder Edward Weston sagen würde. Vor allem handelt es sich nicht um Aufnahmen, die dem Betrachter etwas Außergewöhnliches oder besonders Pittoreskes zeigen. Vielmehr erscheinen die Ansichten, die Bustamante auf seinen Reisen festhält, eher durchschnittlich und unspektakulär. Es sind Allerweltsmotive, wie man sie in der spanischen Küstenregion fast überall finden kann, insbesondere dort, wo Stadt und Hinterland aufeinandertreffen - im Bau befindliche Wohnhäuser, halbfertige Straßen, die ins Nirgendwo führen, sowie Brachland mit der typischen, mediterranen Vegetation. Smithson hätte dieses langsam vor sich hin wuchernde *borderland* wahrscheinlich als Ausdruck der allgemeinen Entropie, des allmählichen Strukturverlustes gedeutet. Auch für Bustamante haben die Landschaften etwas Zeichenhaftes; allerdings mehr in dem Sinne, dass sie uns etwas über den Menschen und seine Art zu leben verraten.[1] Was uns die Bilder zeigen, sind die Ergebnisse einer Sedimentation, durch die sich die Landschaft allmählich in etwas Künstliches verwandelt. Oder anders: Was sich in ihnen spiegelt, ist der Prozess der Zivilisation, der allmählichen Umwandlung der Natur in die verschiedenen Formen der menschlichen Kultur.

Typisch für Bustamante ist allerdings, dass er ungeachtet dieser besonderen Thematik darauf verzichtet, dem Betrachter irgendwelche konkreten Betrachtungsweisen naheulegen. Das heißt: Er ist kein Künstler, der das Sichtbare für uns interpretiert, indem er besonders eklatante Beispiele der Naturzerstörung auswählt oder uns aus der souveränen Position des erfahrenen Beobachters zeigt, wo sich im Bild das Wichtige oder das besonders Typische befindet. Selbst bei den Motiven, die ein bestimmtes Detail fokussieren - ein Ferienhaus, ein Schwimmbecken, ein Stück Buschwerk oder dergleichen - geht es ihm offenbar nicht um dessen Zurschaustellung. Da die betreffenden Objekte fast alle leicht aus der Bildmitte verschoben sind, wirken sie weniger wie ein Untersuchungsgegenstand als wie eine Sperre, die den Raum des Bildes gegen neugierige Blicke verschließen soll. Bustamantes *Tableaux* haben deshalb auch nichts mit jener „topographischen“ Schule der Fotografie zu tun, die fast zeitgleich in Europa und den Vereinigten Staaten entsteht.[2] Während diese mit ihrem Blick auf die anonymen Randzonen der Kulturlandschaft fast immer auch ein kritisches Anliegen verbindet, interessiert sich Bustamante für andere, eher pikurale Sachverhalte. Was er bei seinen Streifzügen sucht, sind Motive „ohne Eigenschaften“, Landschaften, die keine auffälligen Details aufweisen, die aber dennoch genügend Informationen enthalten, um ein ausgewogenes, strukturiertes Bild zu ergeben. Nur als solche nämlich sind sie geeignet, um ein „mentales Objekt“[3] zu werden, eine Summe von Beziehungen, die sich der Betrachter selbständig erschließen kann und die ihm die Möglichkeit gibt, das Gesehene mit der eigenen Vorstellungswelt zu verbinden.

Ende der achtziger Jahre, nachdem er eine Zeit lang mit dem Konzeptkünstler Bernard Bazile zusammengearbeitet hat (BAZILEBUSTAMANTE, 1983-87), kehrt Bustamante wieder zur Fotografie zurück. Allerdings wirkt die Serie der *Lumieres*, die in den darauf folgenden Jahren entsteht, eher wie ein bewusst konstruierter Gegensatz zu den *Tableaux*. Nicht nur, weil es sich durchweg um Schwarz-Weiß-Aufnahmen handelt und die Motive Fundstücke sind - Abbildungen, die Bustamante alten Architektur- und Designbüchern entnommen hat - sondern weil diesen Fotos eine gänzlich andere Bildauffassung zugrundeliegt. Was sie dem Betrachter zeigen, sind Bilder von Innenräumen, gelegentlich auch von Fassaden, die ganz offensichtlich darauf angelegt sind, die Illusion eines Tiefenraums zu erzeugen. Fast alle sind perspektivisch konstruiert und machen darüber hinaus von der Möglichkeit Gebrauch, über die gezielte Modulation des Lichts eine gestufte Räumlichkeit herzustellen. Hinzu kommt, dass hier auch Menschen vorkommen, während sie in den *Tableaux* eigentlich nur durch die Spuren anwesend sind, die sie in der Landschaft hinterlassen.

Was diesen Eindruck relativiert und das Gezeigte gleichzeitig in ein anderes Licht rückt, ist die Art und Weise der Präsentation: Bustamante vergrößert die meist nur postkartengroßen Vorlagen um ein Vielfaches und lässt sie anschließend im Siebdruckverfahren auf Plexiglasscheiben drucken. Da die Bildplatten überdies noch mit Abstand an die Wand montiert werden, entsteht der Eindruck eines schwebenden Bildkörpers, was den Motiven etwas Unwirkliches, geradezu Traumartiges verleiht. Vor allem aber hat diese Art der Präsentation zur Folge, dass die vertraute Darstellungsfunktion des Bildes erschüttert wird. Schließlich erscheint das Foto

damit nicht mehr als wahrheitsgetreues Abbild eines realen Sachverhalts, sondern gibt sich als Augentäuschung zu erkennen. Der Betrachter, der den Bildkörper aus der Nähe betrachtet, erkennt, dass das Bild kein Fenster auf einen dahinter liegenden Raum ist, sondern dass sich jenseits der Bildfläche eine Wand befindet. Mehr noch: Er begreift, dass es letztlich diese Wand ist, die das Bild hervorbringt, indem sie das Licht reflektiert und die unterschiedlichen Grauwerte entstehen lässt. Genauso wie ihm die extreme Vergrößerung vor Augen führt, dass selbst ein fotografisches Bild im Grunde nichts anderes ist als eine bestimmte Verteilung von Farbflächen.

Den meisten anderen Künstlern hätten diese beiden Bildkonzepte wahrscheinlich genügt, um daraus ein ganzes Oeuvre zu machen: Die Fotografie als Form der Wirklichkeitskonstruktion, als Apparatur oder Architektur des Imaginären; das Foto als eine Art Filter oder Schirm, der ein Bild der Wirklichkeit produziert, indem er das einfallende Licht auf unterschiedliche Weise modifiziert. Nicht so Bustamante: Zwar kehrt auch er danach wieder auf das vertraute Terrain zurück und erweitert vor allem das Spektrum der *Tableaux*, indem er andere Orte aufsucht - Großstädte wie Buenos Aires, Tel Aviv oder Miami (*Something is Missing*, 1995-97), aber auch gänzlich anders „geschichtete“ Regionen wie die Schweiz (*Long Playing*, 2000) und Japan (*Private Crossing*, 2002). Doch auch hier gerät ihm diese Recherche nicht zu einer Demonstration; vor allem aber wird sie dabei nicht zu einer Position, die sich in bestimmte Diskurszusammenhänge einfügen ließe, weder im Sinne einer expliziten Medienreflexion noch als quasi-anthropologische Untersuchung über das Wesen der menschlichen Zivilisation. Was aber noch bemerkenswerter ist, weil es selbst in der medial vernetzten Kunstwelt unserer Tage vergleichsweise selten vorkommt: Bustamante erweitert sein Ausdrucksrepertoire, indem er die fotografische Erkundung des Ortes auf den dreidimensionalen Raum der Skulptur ausdehnt.

Wer nach den Gründen dieses „Fachwechsels“ sucht, trifft, wie so oft in solchen Fällen, auf zwei Arten der Erklärung. Zunächst einmal ist es die des Künstlers, der seine Entscheidung aus dem Arbeitsprozess ableitet, insbesondere aus seinem Wunsch, sich mit dem neuen Medium zusätzliche Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen.[4] Dann aber auch auf jene, die von den Interpreten seiner Kunst abgegeben werden und die in der Regel eher systemischer oder biografischer Natur sind. Das heißt: bei denen nach verborgenen Beziehungen gesucht wird, vielleicht sogar nach einer Entwicklung, die bereits in den früheren Arbeiten angelegt ist. So, wie es auch bei Ulrich Look, Bustamantes langjährigem Wegbegleiter der Fall ist, der den *Tableaux* einen „paradigmatischen Charakter“ zuschreibt und vom Oeuvre des Franzosen sogar ganz generell sagt, dass es eine „fotografische Konstitution“[5] besitze. Mit dem gleichen Recht könnte man allerdings auch behaupten, dass die frühen Arbeiten Bustamantes neben ihrer fotografischen auch eine plastische Seite haben - Stichwort „Tableau“ - so dass ihnen das Skulpturale in gewisser Weise bereits eingeschrieben ist.

Der Sachverhalt, dem sich kein Interpret entziehen kann, gleich, welchem Aspekt des Werkes er sich nun zuwendet, ist jedoch noch um einiges konkreter, greifbarer: Es ist die Tatsache, dass sich zwischen den Arbeiten Bustamantes ein Netz von Ähnlichkeiten und Entsprechungen aufspannt. Und zwar nicht nur in thematischer oder ikonografischer Hinsicht, sondern gerade auch was die dabei verwendeten Formen, Materialien und Farben angeht. Wer sich die Arbeiten lange genug ansieht, kann diese Korrespondenzen schwerlich übersehen: Gegenstände, die auf den Fotos zu sehen sind, tauchen als plastische Elemente in den Skulpturen wieder auf oder nehmen als autonome, für sich stehende Objekte eine plastische Form an. Einige dieser Elemente scheinen sogar wieder in die Fotografie „zurückzuwandern“, indem sie den Blick des Fotografen auf Motive lenken, in denen ähnliche Formen vorkommen. So, wie im Falle des Fotos Nr. VII aus der Schweizer Serie (*Long Playing*, 2000), in dem sich die Form des Sandkastens aus *Bac à Sable* (1990) wiederholt, welche wiederum im *Tableaux* Nr. 20 aus dem Jahre 1980 ihr „Vorbild“ hat. Am deutlichsten ist dieses Korrespondenzprinzip jedoch am *Blauen Glas* zu erkennen (*La verre bleu*, 1988), einer Bodenskulptur, in der sich, wie bei einem optischen Nachbild, die Form eines Swimmingpools wiederholt, den Bustamante wenige Jahre zuvor in Spanien fotografiert hatte.[6]

Beispiele wie diese können allerdings darüber hinwegtäuschen, dass die Korrespondenzen, mit denen

Bustamante arbeitet, nicht immer so klar und eindeutig ausfallen. Ähnlichkeiten und Anspielungen sind hier weitaus häufiger zu beobachten als einfache Wiederholungen. Selbst immaterielle Phänomene, wie die Linie, die ein Vogel im Flug beschreibt, können zum Ausgangspunkt einer neuen Arbeit werden oder sich in realen, lebendigen Vögeln wiederverkörpern (Cage, 1997). Was der Franzose mit seinen Werken erzeugt, ist eben keine Morphologie, die es gestatten würde, ein Motiv aus dem anderen abzuleiten, sondern ein vergleichsweise lockeres Geflecht von Qualitäten und Beziehungen, das seine eigenen, schwer zu durchschauenden Regeln hat. Dessen Logik ist auch nicht die eines Programms, sondern die Logik des menschlichen Bewusstseins, in dem es ja immer wieder zu spontanen Verknüpfungen kommt, in dem andererseits aber auch nur wenig verloren geht, weil das Gedächtnis, als gleichsam „subterrane“ Formation, nahezu alles in irgendeiner Form festhält.

Zufällig oder gar beliebig sind diese Korrespondenzen aber keineswegs. Zwar dürften sie auch Bustamante nicht in jedem Fall bewusst sein, doch besteht kein Zweifel, dass sie bei seinen Entscheidungen für oder gegen bestimmte Motive eine wichtige Rolle spielen. Dafür spricht auch, dass er seine Ausstellungen ausdrücklich dazu benutzt, um bestimmte Werke miteinander zu konfrontieren, um sie gewissermaßen einen Dialog führen zu lassen. So, wie es auch in der erwähnten Wolfsburger Ausstellung der Fall war, wo er die *Tableaux* aus der *Cyprès*-Serie mit drei großen Bodenplastiken (*Site I/II/III*, 1991-92) und den *Arbres de Noël* (1994) kombinierte, um auf diese Weise ein subtiles Spiel zwischen horizontal und vertikal, natürlich und artifiziell, transparent und opak in Gang zu setzen (womit nur die auffälligsten Beziehungen genannt sind). Ein Spiel, das diese Gegensätze aber nicht einfach nur bestätigte, sondern sie durch die besondere Art der Präsentation gleichzeitig verlebendigte und verflüssigte. Denn obwohl die Ausstellung ganz offensichtlich auf ein bestimmtes Rezeptionsverhalten abzielte, blieb sie ein vergleichsweise offenes Feld, das dem Betrachter die Möglichkeit gab, den Blick schweifen zu lassen und sich das komplexe Geflecht der Beziehungen nach seinen eigenen Dispositionen zu erschließen.

Was man in Wolfsburg sehen konnte, war darüber hinaus, dass Bustamante in seinen Ausstellungen nicht nur mit formalen Qualitäten sondern auch mit inhaltlichen und ikonografischen Bezügen arbeitet. So war keines der dort gezeigten Werke eine reine, nur dem Seh- oder Tastsinn zugängliche Form; vielmehr waren sie alle in der einen oder anderen Weise mit Referenzen gesättigt oder ließen sich mit solchen Referenzen verbinden, seien sie nun privater oder kunsthistorischer Art. Letztlich sogar mit dem Museum und seinem urbanen Kontext, die ihre Entstehung ja in gewisser Weise auch der Erfindung neuer Materialien und Techniken verdanken. All das machte aus *A World at a Time* zwar noch keine „ortsspezifische“ Präsentation, verlieh ihr aber durchaus den Charakter eines Ortes: sowohl im Sinne einer „poetischen“ Situation, die aus einer singulären, nie dagewesenen Verbindung von Formen und Bedeutungen bestand, als auch im Sinne einer besonderen Erfahrung, die nur an diesem Ort zu machen war.

Was den Ausstellungen Bustamantes zugrunde liegt, ist daher nicht nur ein bestimmtes Ideal von Stimmigkeit und Präzision, sondern auch eine Vorstellung davon, was dabei zwischen dem Betrachter und den Arbeiten stattfinden sollte. Eine besondere Art der „relationalen“ Ästhetik, könnte man fast sagen, die in diesem Fall aber einen ausgesprochen privaten, um nicht zu sagen intimen Charakter hat. Wichtig ist jedenfalls, dass sie den Betrachter nicht nur als Adressaten des Werkes versteht, sondern ihn geradezu verantwortlich für die Erscheinung des Werkes macht.<sup>[7]</sup> Was Bustamantes Ausstellungen heraufbeschwören und durch ihre Dramaturgie auch ein Stück weit zu steuern versuchen, ist schließlich nichts anderes als jenes elementare Subjekt-Objekt-Verhältnis, das entsteht, wenn ein Besucher einen Ausstellungsraum betritt und Kontakt zu den Werken aufnimmt. Das heißt: wenn er sich zwischen den Exponaten umherbewegt, eine bestimmte Distanz zu ihnen herstellt, sich ihnen zuwendet und sie mit seinen Blicken abtastet. Nicht zuletzt sind es aber auch die Widerstände und Irritationen, die er empfindet, wenn er einem solchen Gefüge aus heterogenen Objekten gegenübersteht. Denn das heißt in diesem Fall ja: wenn er mit Arbeiten konfrontiert wird, die sich offenbar an ihn wenden, die sich ihm aber auch wieder entziehen, wenn er versucht, sich ihnen ohne die entsprechende Einstellung zu nähern.

Trotzdem hat diese Zuspitzung der Rezeptionssituation nur wenig mit der existenziellen Dramatik zu tun, wie wir sie von den Klassikern der Moderne kennen. Selbst die erwähnten *Sites* sind nicht mit den emphatischen Inszenierungen des Ortes vergleichbar, wie sie uns Barnett Newman oder Dani Karavan mit ihren Werken vorgeführt haben, auch wenn es dabei in formaler Hinsicht gewisse Ähnlichkeiten gibt. Nicht, weil Bustamante mit ihnen keine vergleichbare Präsenz erzeugen könnte, sondern weil es schlichtweg nicht seine Absicht ist. Der Betrachterbezug, der dem Franzosen vorschwebt, zielt eben nicht auf das Erhabene, nicht auf ein Gefühl von Verlorenheit oder ähnlich extreme Befindlichkeiten ab. Zwar rechnet er durchaus damit, dass der Betrachter beim Gang durch die Ausstellung eine gewisse Orientierungslosigkeit empfindet, doch geht er auch davon aus, dass dieser sein Gleichgewicht irgendwann wiederfindet. Abgesehen davon deutet er diese Irritation eher als ein Zeichen der inneren Anspannung, die für ihn sogar notwendig ist, wenn die Arbeiten ihre verschiedenen Schichten und Aspekte enthüllen sollen. Das heißt: Bustamante siedelt seine Kunst von vornherein auf einer anderen Ebene an - „näher bei den Menschen als bei den Göttern“<sup>[8]</sup>, wie er es einmal formuliert hat - weil er überzeugt ist, dass sie ihre Wirkung vor allem dort entfaltet, wo es um die elementaren Belange des menschlichen Lebens geht.

So gesehen ist die Realität, die der Franzose in seinen Werken heraufbeschwört, eine vergleichsweise alltägliche und in gewisser Weise sogar unvollkommene Welt. Eine Welt, die uns gewöhnlich entgeht, weil sich unsere Aufmerksamkeit normalerweise eher auf das Außergewöhnliche, das Neue oder besonders Perfekte richtet. Nicht zufällig tauchen bei Bustamante immer wieder Formen auf, die an die vertrauten Gegenstände des Alltags erinnern oder die in diesen Gegenständen sogar ihr Vorbild haben - eine Wiege, ein Sandkasten, aber auch so profane Dinge wie ein Lüftungsgitter oder ein Stahlträger. Und, was besonders auf die stilisierten Weihnachtsbäume in Wolfsburg zutrifft: die mit Erinnerungen gesättigt sind, mit Geschichten und Bildern, wie sie jeder in der einen oder anderen Form in sich trägt. Daneben ist es aber auch der menschliche Körper, der diese Alltäglichkeit in die Arbeiten einfließen lässt. Nicht, indem er dargestellt wird, sondern als mitgedachter oder implizierter Körper, den der Betrachter zwar nicht direkt sehen, den er aber dennoch wahrnehmen kann. Viele der Skulpturen, die Bustamante über die Jahre hinweg produziert hat, sind im Grunde nichts anderes als „Gefäße für den abwesenden Körper“<sup>[9]</sup>, räumliche Umgebungen, in die er buchstäblich inkorporiert ist. Andere lassen ihn dagegen in der Gestalt des - ebenfalls mitzudenkenden - Produzenten anwesend sein. Sprich: des Arbeiters, der den Stahl schneidet, der den Beton gießt oder die Rostschutzfarbe aufträgt und dabei seine Spuren im Material hinterlässt. „Fini agricole“<sup>[10]</sup> nennt der Franzose diese besondere Art von Faktur, die bei Designobjekten als Mangel gelten würde, bei Werkzeugen, wie man sie in der Arbeitswelt benutzt, aber vollkommen ausreichend ist.

Doch ist diese Welt der einfachen Dinge trotzdem nicht die Welt, in der wir uns normalerweise bewegen. Ihre Bestandteile sind nicht die simplen Gebrauchsgegenstände, die wir gedankenlos benutzen, um sie danach wieder beiseite zu legen. Vielmehr haben sich diese Gegenstände durch die besondere Art der Bearbeitung und Präsentation vom bloßen „Zeug“ in „Dinge“ verwandelt, die uns auf rätselhafte Weise fremd und schweigend gegenüberstehen. Indem sie von Bustamante fotografiert und nachgebaut werden, werden sie aus dem Kontinuum des Alltäglichen herausgelöst und ganz ausdrücklich dem Blick des Betrachters ausgesetzt. Überdies haben diese Dinge die Eigenschaft, ihre Identität zu verändern, indem sie in der erwähnten Weise mit den übrigen Exponaten kommunizieren und ihrer Erscheinung damit immer neue Facetten hinzufügen. Was auf diese Weise entsteht, ist das Bild einer instabilen, in Bewegung befindlichen Welt, die uns gleichzeitig vertraut und fremd ist, scheinbar in sich ruhend und bestimmt, aber doch stets im Begriff, eine andere Erscheinung anzunehmen. Oder anders: Was uns in den Werken Bustamantes begegnet, ist eine Passagenwelt,<sup>[11]</sup> in der es keine festen Grenzen gibt und in der die Dinge stets im Begriff sind, sich in etwas anderes zu verwandeln.

Auf den ersten Blick hat die Beschäftigung mit solchen Phänomenen natürlich etwas Antizyklisches, Verspätetes. Man erinnert sich, wie sie in den achtziger Jahren ins Blickfeld gerieten, als man glaubte, die Sinnlichkeit des Rezipienten gegen die vermeintliche Intellektualisierung der Kunst ausspielen zu müssen. Besonders in Deutschland war dieser Drang zu spüren und hat neben den entsprechenden Theorien auch eine ganze Reihe von Künstlern hervorgebracht, die sich der Sensibilisierung des Betrachters, dem Kult der Farbe oder der Feier der einfachen Form verschrieben haben. Doch zeigt bereits ein oberflächlicher Vergleich, dass Bustamantes Kunst mit solchen reduktiven und zum Teil sogar tendenziösen Positionen nur wenig zu tun hat. Dafür spricht allein schon die Tatsache, dass das Erlebnis eines Kunstwerks für ihn nicht nur eine Sache des Sehens ist, sondern auch vom Gedächtnis oder den Mustern der Gegenstandswahrnehmung beeinflusst wird. Das heißt: Was der Franzose bei seiner Arbeit voraussetzt, ist ein differenzierteres Bild des Bewusstseins, eines, das seinen komplexen Vorgängen und hybriden Erscheinungsformen näher ist. Möglich ist aber auch, dass ihm dieses Bild noch gar nicht klar vor Augen steht, sondern dass es in der Beschäftigung mit den konkreten Phänomenen erst seine Konturen gewinnen soll.

Antizyklisch ist die Beschäftigung mit solchen Fragestellungen aber dennoch. Schließlich folgt sie weder dem Diktat des Neuen noch reiht sie sich in das Register des Spektakulären, Großdimensionierten ein, mit dem gerade heute wieder Geschäfte gemacht und Karrieren geschmiedet werden. Außerdem fehlt ihr nahezu jeder Bezug zu den aktuellen Diskursfeldern und - sieht man einmal von den *Lumieres* ab, die nach der Jahrtausendwende entstanden sind - zur Realität der neuen Medien. Eher schon entspricht sie dem Modell der geduldigen Recherche, die besonders solchen Fragen nachgeht, für die man bisher noch keine überzeugenden Antworten gefunden hat. Und für Bustamante heißt das vor allem: für die die paradigmatischen Positionen der Moderne - die Phänomenologie etwa oder die Diskurse um die Minimal und Concept Art - keine wirklich befriedigende Deutung geliefert haben. Für den Franzosen gehören dazu besonders jene Phänomene, die mit der Selbstwahrnehmung des Rezipienten, seinem Körpergefühl und seiner Gedächtnistätigkeit zu tun haben. Diese Fragen wach zu halten, sie zu einer dauerhaften *Fragestellung* zu machen, kennzeichnet sein Selbstverständnis und weist ihn als Künstler aus, dem Genauigkeit wichtiger ist als die leichte Konsumierbarkeit seiner Werke.

Nicht zufällig sind deshalb in Bustamantes Arbeit nahezu alle Themenfelder präsent, die sich in der Geschichte der modernen Kunst herauskristallisiert haben und ihren Rang als besondere Form der gedanklichen Auseinandersetzung begründen: die Frage nach dem Subjekt und seinem Körper oder nach dem Status des Objekts in der zeitgenössischen Dingwelt, vor allem aber, nach der Bedeutung des Ortes als Erfahrungsraum, der dem Subjekt ein gesteigertes Selbstgefühl ermöglicht. Anwesend sind sie hier aber nicht nur als Hintergrundthemen oder als inhaltliche Bezugfelder, sondern vor allem in Gestalt von prototypischen Objekten, Genres und Stilen. Wer sich Bustamantes Oeuvre unter diesem Gesichtspunkt ansieht, findet zahllose Beispiele für die Aneignung von Motiven und Werkformen, die bei der Bearbeitung dieser Fragen eine zentrale Rolle gespielt haben. Das beginnt bei der Gattung des fotografischen Essays, reicht über das minimalistische Objekt, die Installation bis hin zu den eher ortsspezifischen Arbeiten der letzten Jahre. Manchmal sind es aber auch ganz konkrete Formen, wie die bereits erwähnten *Arbres de Noël*, die ihre Vorbilder in bestimmten Werken der neueren Kunstgeschichte haben.<sup>[12]</sup> Entscheidend ist dabei, dass diese Geschichte für Bustamante nicht nur ein Motivrepertoire darstellt, aus dem sich nach Belieben zitieren lässt, sondern dass ihre Muster und Werkformen im Zuge dieser Aneignung einer gezielten Transformation unterzogen werden. Was sich bereits in der Betitelung der verschiedenen Werkgruppen andeutet, die bewusste Durchkreuzung von Unterscheidungsgewohnheiten, setzt sich im Umgang mit den Medien und Formaten fort: Es entstehen Bilder, die zugleich plastische Objekte sind und Plastiken, die neben ihrem Volumen auch eine malerisch wirkende Oberfläche besitzen. Manche Arbeiten fallen sogar derart hybrid und vielschichtig aus, dass sich im Grunde gar nicht mehr entscheiden lässt, welchem Genre sie eigentlich angehören.

All diese, mehr oder weniger dekonstruktiven Gesten zeugen von einem Verlangen, die bestehenden Kategorien in Frage zu stellen und sie in Gestalt der eigenen Werke praktisch zu widerlegen. Der dieses Verlangen verspürt und beharrlich die ausgetretenen Wege seiner Vorgänger umgeht, sieht seine Aufgabe als Künstler allerdings nicht darin, um jeden Preis etwas Neues hervorzubringen. Wie so viele Künstler seiner Generation, die sich weder mit dem modernistischen Ideal des Formschaffenden noch mit dem postmodernen Rollenbild des virtuosen Jongleurs anfreunden können, hat sich Bustamante für die Strategie der Verschiebung (*displacement*) entschieden. Das heißt: für eine Position, bei der der Künstler zunächst einmal das Vorhandene sondiert, um es anschließend - sofern ihm daran etwas Besonderes auffällt - auf signifikante Weise zu verändern oder es in einen anderen Kontext zu versetzen. Und wie die meisten, die sich diese Strategie zu Eigen machen, gilt sein Augenmerk dabei den unauffälligen Prägungen und Formatierungen, die für unseren Alltag bestimmend sind. Das lässt seine Kunst auf den ersten Blick eher unspektakulär und emotionslos erscheinen, ist aber lediglich Ausdruck der Erkenntnis, dass diese alltäglichen Muster letztlich das Entscheidende sind, das, was unser Leben beherrscht, weil wir es buchstäblich verinnerlicht haben.

Hinzu kommt der Wunsch, die eigene, ganz persönliche Sicht der Dinge vor einer Vereinnahmung durch den Kunstbetrieb zu schützen. Bustamante spricht an dieser Stelle von der „Vision“ des Künstlers oder, noch allgemeiner, seinem „Universum“ oder seiner „Welt“. Wenn es in seinem Schaffen so etwas gibt wie eine Maxime, die in jeder Arbeit wirksam ist, dann besteht sie darin, diese Vision herauszuarbeiten, die sich bei ihm, wie er selbst einräumt, „durch wenige fundamentale Obsessionen mitteilt.“<sup>[13]</sup> Für die Herausbildung dieser Vision sind nach Bustamantes Überzeugung aber nicht allein die inhaltlichen Aspekte, nicht die Sujets oder Fragestellungen entscheidend, so interessant sie im Einzelfall auch sein mögen. Vielmehr ist es die Art und Weise, wie sich der Künstler zur Realität verhält, wie er etwas auswählt, wie er es durch die eigene Arbeit gleichsam wiedererschafft und das Ganze anschließend in eine kohärente Erscheinung bringt. Also das, was man den *modus operandi*, den „Handlungsstil“ des Künstlers nennen könnte, aber auch, im Sinne der hier vorgeschlagenen Terminologie, seinen persönlichen Modus der Aneignung. Dabei ist es für Bustamante gerade die weniger perfekte Seite dieses Handelns, das geduldige Sich-Abarbeiten an bestimmten Fragestellungen, was dieser Vision Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft verleiht. Mehr als alle ambitionierten Konzepte zeuge es vom Willen des Künstlers, die Welt anders betrachten und die eigenen Intuitionen gegen die herrschenden Gewohnheiten verteidigen zu wollen.

Eine solche Vision herauszuarbeiten, bedeutet andererseits nicht, dass es hier nur eine begrenzte Zahl von bereits bekannten Aspekten gäbe, die man lediglich sichtbar zu machen hätte. Auch die Welt des Künstlers befindet sich in Bewegung und ist daher stets im Begriff, sich in etwas anderes zu verwandeln, sei es durch immanente Klärungsprozesse oder durch neue Eindrücke, die von außen an sie herangetragen werden. So gesehen hat der Begriff der „Passage“ hier fast noch mehr Berechtigung als alle Strukturbegriffe, da er sich auch auf die mentalen und emotionalen Verschiebungen beziehen lässt, die im Verhältnis des Künstlers zu seiner Erfahrungswelt stattfinden. Ein Mensch, so wissen wir, durchlebt im Laufe seiner Biografie eine ganze Reihe solcher Passagen, wobei er in gewisser Weise sogar ein anderer wird. Und wie uns gerade die neuere Kunstgeschichte gelehrt hat, ist die Arbeit des Künstlers ein exemplarisches Beispiel für diese fortgesetzte Identitätsverschiebung. Künstlerisch tätig zu sein, heißt unter den Vorzeichen der Moderne in der Regel auch, die eigene Arbeit als eine Recherche, als Erkundung mit offenem Ausgang zu betrachten. Dergestalt etwa, dass man sich auf die Suche nach den prägenden Bildern begibt, die man in sich trägt oder dass man die Fragen rekonstruiert, die das eigene Handeln antreiben und ihm seine Richtung geben.

Dass solche internen Verschiebungen auch bei Bustamante stattfinden, davon konnte man sich im Sommer 2003 überzeugen, als der Künstler sein Heimatland in Venedig vertrat. Zwar gab es bei dieser Gelegenheit auch bereits Bekanntes zu sehen - Arbeiten, die er schon früher gezeigt hatte, wie die leeren Vogelkäfige (*Suspension*, 1997) oder das vertraute Format der Plexiglasarbeiten - doch überwog am Ende der Eindruck, dass sich der Franzose hier auf ein völlig neues Terrain begeben hatte, dass er mit etwas experimentierte,



das in den bisherigen Ausstellungen noch nicht oder nur latent vorhanden war.

Für diesen Eindruck sorgten vor allem die bildhaften Elemente, die Bustamante in die Ausstellung eingebaut hatte, namentlich die neuen *Tableaux* und *Lumieres*. Während die schnell gezeichneten Papageien im *Salle des Perroquets* noch im Register der figürlichen Andeutungen blieben, mit denen Bustamante auch schon früher gearbeitet hatte, wirkten die Fotoarbeiten wie ein Bruch mit den bisherigen Verfahren. Schließlich stand hier zum ersten Mal die menschliche Figur im Vordergrund - heroisch vereinzelt Frauengestalten, die den Betrachter auf eindringliche Weise fixierten, Jugendliche, die ihm aus einem undefinierbaren Schattenreich entgegenblickten. Bemerkenswert war aber nicht nur das bloße Faktum ihres Auftretens, sondern auch die Wirkung, die von ihnen ausging: Anders als bei den früheren Arbeiten sah man sich hier mit einer vergleichsweise direkten Ansprache konfrontiert, die den Bildern eine besondere, emotionale Dringlichkeit verlieh. Hinzu kam, dass die Ausstellung in Venedig weitaus stärker durchkonstruiert war als die früheren Präsentationen, so dass man in diesem Fall wohl eher von einem Parcours als von einem „Möglichkeitsfeld“ sprechen sollte. So deutlich spürbar war dieses konstruktive Element, dass man sogar den Eindruck hatte, das Fotografische, Pikturale sei hier nicht mehr Thema, sondern lediglich Mittel zum Zweck. Das heißt: dass es bei der Herstellung der Arbeiten zwar noch eine gewisse Rolle gespielt hat, dass die Ausstellung selbst aber um ganz andere Sachverhalte kreiste, die über das Ästhetische, Kunstspezifische weit hinausgingen.

Bustamante hat bestätigt, dass Venedig für ihn etwas Besonderes war; einmal wegen der Möglichkeit, bestimmte Aspekte seines Schaffens noch einmal Revue passieren zu lassen und sie damit einer Synthese näher zu bringen, dann aber auch wegen der besonderen Ausstellungssituation. Schließlich sei der nationale Pavillon in den Giardini kein beliebiger Präsentationsraum, sondern ein mit Geschichte gesättigter Ort. Von daher sei es naheliegend gewesen, etwas Besonderes für ihn zu entwickeln, das, dem Anlass entsprechend, gleichermaßen vielschichtig und eindrucksvoll zu sein hatte. Und für Bustamante hieß das konkret: Eine Ausstellung, die den Besucher einerseits mit bestimmten Aspekten des Realen konfrontieren würde, die andererseits aber auch so inszeniert sein musste, dass dieses Reale damit in eine mysteriöses, traumähnliches Licht getaucht würde. So suggestiv, aber auch so kohärent, dass sich die Besucher des Pavillons buchstäblich in eine andere Welt versetzt sähen, eine Welt, die vor allem von einem Gefühl der Spiritualität (*sentiment de spiritualité*)[14] erfüllt sein würde. Schließlich, so gab der Künstler zu bedenken, entspreche der Pavillon mit seinen drei Sälen, die sich um das geräumige Atrium gruppieren, dem Grundriss einer Basilika.

„Spiritualität“ klingt natürlich seltsam aus dem Mund eines Künstlers, dessen Werke sich bis dahin vor allem durch ihre lakonische Sachlichkeit und Lebensnähe ausgezeichnet hatten. Doch wie soll man das nennen, was in Venedig spürbar wurde und was sich dem Besucher tatsächlich eher als eine besondere Stimmung mitteilte? Weniger spirituell vielleicht, als „epiphänomenale“ Qualität, die bei den neuen *Lumieres* etwas mit Ferne und Entrücktheit, bei den anderen Arbeiten dagegen mit einem Gefühl von Isolation und Vereinzelung zu tun hatte? Was man sagen kann, ist, dass diese Ausstellung tatsächlich geeignet war, diese besonderen, schwer greifbaren Stimmungswerte erfahrbar zu machen, als „Wahrheit“ des Zivilisationsprozesses, die keine soziologische Untersuchung vermitteln kann, weil ihre Wahrnehmung eher von sinnlichen Evidenzen abhängig ist. So, wie es auch schon in den frühen Fotoserien der Fall war, wo sich diese Evidenzen dem Betrachter als Melancholie der Landschaften und Städte mitteilten. Man kann darüber streiten, ob sich solche Erfahrungen bei einem hektischen Großereignis wie der Biennale überhaupt machen lassen; im französischen Pavillon, der „Kunstbasilika“ in den Giardini, hätte man es im Prinzip gekonnt.

## ANMERKUNGEN

---

[1] „Es ging darum, in jedem Bild ein Maximum, eine möglichst große Vielfalt an Zeichen einzuführen, um die

Vorstellung präziser Motive aufzuheben. Das Motiv dieser Fotografien ist die Welt, nicht ein isolierter Gegenstand. Ich wollte so etwas wie langsame Schnappschüsse herstellen, verzögerte Momentaufnahmen, die bestimmte Zustände in ständigen Wandlungsprozessen festhalten, so dass man sich sagt: Ach, hier sind sie noch am Graben, das schon fertig, da fangen sie wieder an ... ein permanenter Wechsel von Konstruktionen und Dekonstruktionen.“ (Jean-Marc Bustamante, „Mennigerot: Ein Gespräch von Hans Rudolf Reust“, *Kunstforum International* 130 [1995], S. 296f.).

[2] *New Topographics* war der Titel einer Wanderausstellung, die 1975 in diversen Museen Nordamerikas und Europas gezeigt wurde, und die in der Rückschau als eine Art Gründungsakt für die neue Schule der künstlerischen Dokumentarfotografie erscheint. Schließlich befanden sich unter den damals gezeigten Künstlern so bekannte Namen wie Lewis Baltz, Robert Adams, Stephen Shore oder Bernd und Hilla Becher.

[3] Bustamante, „Mennigerot“, S. 305.

[4] Bustamante berichtet in einem Gespräch mit der Kuratorin Christine Macel und dem Künstler Xavier Veilhan über das Unbehagen, das er bei der „reinen“ Fotografie empfand, nachdem er in seiner Heimatstadt Toulouse zum ersten Mal eine Aufführung des „Living Theater“ gesehen hatte: „J’ai voulu en faire un objet, un tableau, parce que l’image pour l’image, pour moi, ça n’a jamais été suffisant. De la même façon, je n’ai jamais fait de vidéo, parce que j’ai besoin d’une plus grande physicalité, d’être là.“ („Discussion entre nous“, in: Julie Rouart [Hg.], *Jean-Marc Bustamante*, Paris 2005, S. 175.).

[5] Hans-Ulrich Loock, „Out of Focus“, in: ebd., S. 128.

[6] Jean-Pierre Criqui spricht in diesem Zusammenhang sogar von „interwork“ bzw. „interoperality“, womit er sagen will, dass sich das literarische Prinzip des Intertextes bei Bustamante auf der Ebene der Formen und Gegenstände geltend macht (J.-P. C., „Re-make/Re-model“, in: Jean-Loup Champion [Hg.], *Jean-Marc Bustamante*, Paris 2003, S. 90.).

[7] Nach der Rolle des Betrachters in seinem Werk befragt, hat Bustamante seinem Gesprächspartner geantwortet: „Es handelt sich weder um einen Beobachter noch um einen Voyeur und auch nicht um einen klassischen Betrachter oder Kunstliebhaber, sondern um einen Menschen, der nachdenkt, der anerkennt, der auf Distanz geht, der wütend wird oder lächelt. Ich bin der Meinung, dass er Verantwortung für das Werk trägt, das er betrachtet.“ (in: Eckhard Schneider, „Fragen an Jean-Marc Bustamante“, *Jean-Marc Bustamante - Beautiful Days*, Kat. Kunsthalle Bregenz 2006, S. 99.).

[8] Bustamante, „Mennigerot“, S. 301.

[9] Ebd., S. 297.

[10] Ebd., S. 301.

[11] „Ich mag die Idee der Passage, weil sie an grundlegende Dinge im Leben rührt, an die flüchtige Präsenz des Menschen. Mit all den kleinen Werkgruppen versuche ich, in Sedimentationen allmählich eine Welt hervorzubringen, die sich durch wenige fundamentale Obsessionen mitteilt.“ (Bustamante, ebd., S. 305.).

[12] Jean-Pierre Criqui erwähnt in einem Beitrag über Bustamantes „interoperative“ Methode auch die *Arbres de Noël*, die offensichtlich auf ein Werk von René Magritte (*The Finery of the Storm*, 1927) zurückgehen: „Here we have an instructive illustration of just how far Bustamante will go in transforming his borrowed motifs in terms of medium, scale, and even connotation, for Magritte’s silhouettes do not specially remind one of trees.“ („Re-Make/Re-Model“, S. 100.).

[13] Bustamante, „Mennigerot“, S. 305.

[14] Bustamante, „Bustamante préparé sa Biennale de Venice“, [www.socgen.com/magV2/francaise/magazine/mag8/article2./htm#5](http://www.socgen.com/magV2/francaise/magazine/mag8/article2./htm#5).

