



# frame

the state of the c

www.frame.co.at



**new**

**painting**

**bernard frize**

**dirk skreber**

**lydia dona**



Lydia Donas Malerei lässt den Betrachter an ihrer Diskursivität teilhaben. Mehr noch, sie führt ihn in jenen schillernden Zwischenraum, in dem die abstrakt genannte Malerei zwischen der bildlichen Dimension ihrer Metaphern und einer Rhetorik der Malerei die Geschichtlichkeit ihres kritisch-theoretischen Apparates visuell zu erkennen gibt. Eine solche Rhetorik ist allerdings nur dann relevant, wenn sichtbar wird, inwieweit sie auch für Bereiche außerhalb der Malerei konstruierend wirkt: in der Philosophie, den Modellen gesellschaftlicher Kommunikation, in den Diskursen zu Körpern, Geschlechtern und Cyborgs sowie in der Architektur. Lydia Donas Malerei ist deshalb nicht von der Art, dass sie einen Namen wie ein Etikett trüge; ganz im Gegenteil ist für diese Malerei charakteristisch, dass sie die Namen in der Malerei und für die Malerei historisiert und kontextualisiert. Dementsprechend verbindet Lydia Dona die Materialien, Apparaturen und Codes der Abstraktion mit anderen, kulturellen und sozialen Dispositiven, vornehmlich mit der biotechnologischen Organisation des Körpers und mit der sozialen Physis der Stadt. „Bodyscapes“ und „Cityscapes“ erscheinen in Donas Konzeption auf vielfältige Weise: als kartographische Gebilde aus Zellclustern und geometrischen Einheiten, als Pläne von Kanälen zur Ausbreitung von Viren und generell als Versorgungswege und Zirkulationsröhren. Die beiden vergleichbaren Körperkonstruktionen von Mensch und Stadt werden durch solche medial-maschinellen Bahnungen aufzeichnenbar

richten Maler und Malerinnen die Aufmerksamkeit analysierend auf eben diese Geschichtlichkeit des Materials, der Praktiken und Redeweisen ihres Mediums. Lydia Dona begreift Malerei dabei von vornherein als für sich stehendes Phänomen. Im Gegensatz zu jenen gegenwärtigen Malereipositionen, die in Form von ausschweifenden Installationen heterogener Materialien ein Crossover von der Bildfläche zum Raum inszenieren, bleibt sie beim Tafelbild, um seine Verfasstheit und Wahrnehmungsgeschichte nur umso ausdrücklicher zu präzisieren: In ihrem Ansatz muss jedes Bild die Differenz zur Geschichte der Malerei und zu anderen Medien neu bestimmen, und zwar im Rahmen der provokativen Struktur des menschlichen Körpers als Ausdruck von Körperlichkeit und Begehren, des Körpers als eines abstrakten Corpus und als Allegorie (der Stadt beispielsweise).

Doch woraus besteht nun eigentlich Lydia Donas Arbeit? Wie die Betrachter ihres Werkes unschwer erkennen können, zitiert sie unumwunden das visuelle Vokabular einer Reihe von Kunstvätern des 20. Jahrhunderts: den mit Bleistift über die gesamte Fläche gezogenen Raster und den nicht mehr weiter reduzierbaren Bildgrund der Minimal Art als „spezifisches Objekt“, das Gestische der Abstrakten Expressionisten, allen voran Jackson Pollocks legendäre Drippings, Gerhard Richters Spiegelmalerei, Sigmar Polkes Ironisierungen des „Geschäfts“ mit den Namen in der Malerei bis hin

Lydia Donas Malerei ist nicht von der Art, dass sie einen Namen wie ein Etikett trüge; ganz im Gegenteil: sie historisiert die Namen in der und für die Malerei

gemacht. Die Zeichen des Körpers in der Malerei sind dabei als Spuren anzusehen, die das Begehren des Unbewussten hinterlässt: Die Künstlerin versteht den „techno-urbanen Körper“<sup>1</sup> gleich der Malerei als unterschiedlich strukturierte an/organische Wunschmaschine, die an den „Bruchstellen im Diskurs“ arbeitet, an seinen „inneren Leerstellen: Tod und Begehren.“<sup>2</sup> Gewisse (nicht zuletzt auch gegenwärtige) Rezeptionslinien der Malerei fordern gerade von diesem künstlerischen Medium, es solle das „Andere“ des Diskurses bleiben, sein oder werden. Dieser Auffassung zufolge verdirbt der theoretische Diskurs das dann so genannte Eigene der Bildlichkeit, ihre für „natürlich“ gehaltene Selbstverständlichkeit. Für eine solche Lesart dürften Lydia Donas Gemälde in ihrer farblichen und formalen Eleganz und Gewandtheit, ihrer buchstäblichen Hintergründigkeit und mit ihren poetisch-informativen Titeln nichts sein. In Donas Schaffen ist der Diskurs auf komplexe Weise mit der künstlerischen Praxis verschränkt. Was dabei herauskommt, ist aber keine wie auch immer verstandene Illustration von Theorie, sondern selbst ein metasprachliches Denkmodell, in welchem dem ästhetischen Genießen eine Erkenntnisfunktion zukommt, in dem es also ein „Genuss-Wissen“ gibt.

Das Medium Malerei scheint innerhalb seiner materiellen, historischen und ideologischen Gegebenheiten nur kleine Spielräume zu lassen. Deshalb

zu Marcel Duchamps Junggesellenmaschinen samt ihren sexuellen Zwischenräumen und Übergangsfiguren.

In Farbe, Gestus und Format lässt sich eine strategisch übertriebene Häufung der Effekte und dekonstruierenden Zitate aus der Hochzeit des Modernismus ausmachen. Diese als Inbegriff des Präsentierens geltende Kunst wird so durch die Offenlegung ihrer visuellen Rhetorik repräsentiert. Die kritische Reflexion des ohnehin nicht monolithischen „Abstrakten Expressionismus“ zeigt sich insbesondere darin, dass Dona ihn über Duchamps Bilder einer Begehrensmechanik mit dem Verkehr konfrontiert: Lässt sich doch „Diskurs“ nicht nur mit „Sprache“ übersetzen, sondern auch mit „Verkehr“. In diesem Punkt trifft sich der begehrende, der sexuelle Körper mit der Stadt.

„Wie mit und gegen Duchamp noch zu malen sei?“ Mit dieser Frage beginnt Christine Buci-Glucksmans Überlegungen zum kartographischen Blick der Kunst auf die Gegenwart.<sup>3</sup> Jasper Johns' visuelle Tautologien – seine Fahnen, Zielscheiben und insbesondere die (Land-)Karten vom Anfang der 60er Jahre – seien zu einer „Maschine zur Ausfaltung der Malerei“<sup>4</sup> geworden und hätten sich mit Duchamps Ready-Mades gegen das heroische Selbstverständnis der Abstrakten Expressionisten verbündet. Künstler wie Warhol, Johns und einige Konzeptualisten entwickelten damals ein kriti-



Dem Zitieren aus der Kunstgeschichte ist noch lange kein Ende gesetzt. Das zeigt uns die 1955 in Rumänien geborene und in New York lebende Malerin Lydia Dona, indem sie sich ganz offen auf das visuelle Vokabular einiger der bedeutendsten Kunstväter des 20. Jahrhunderts beruft. Dabei geht es ihr ganz und gar nicht um eine Hommage an Altväter wie Duchamp, Pollock, Richter oder Polke. Vielmehr wird der Mythos um diese durch eigenwillige Farbgebungen und Maltechniken dekonstruiert.



„The Fringes  
And Centers  
Chemical  
Change“, 20  
Öl, Acryl,  
Zeichenstift  
auf Leinwand  
152,4 x 167 cm  
Courtesy Gal  
Von Lintel &  
Nusser, Mün



# Techno-urbane Körper: Lydia Donas Malerei

von Hanne Loreck



„Enveloped  
Resemblance In The  
Facade Of...“, 1999,  
Acryl, Zeichenstift  
auf Leinwand,  
121,9 x 121,9 cm.  
Courtesy Galerie Von  
Lintel & Nusser,  
München



sches Modell, das Kunst „als“ Kunst und „als“ Idee ins Spiel brachte. Lydia Dona produziert ihre Bilder etwa drei Jahrzehnte später. Und sie arbeitet „mit und gegen Duchamp“, mit seinen bis heute radikalen Konzepten und gegen ihn, indem sie malt, noch dazu im verfänglichen Bereich der Abstraktion. Buci-Glucksmann bezeichnet Lydia Donas Malerei als „post-abstrakt“<sup>5</sup>. Dies bezieht sich weniger auf die Chronologie, als vielmehr auf einen Kausalzusammenhang, nämlich insofern, als wir das Projekt der Abstraktion durch dieses „Nach“ verändert finden, d.h. als etwas Historisches wahrnehmen können. „Post-abstrakt“ könnte also heißen, die Abstraktion als repräsentational, als Ready-Made zu begreifen. Für diese spezifische künstlerische Position, in der ein konzeptueller Ansatz und die Tradition des Malens einander nicht ausschließen, erscheint mir daher das Aufzählen immer neuer Namen weniger wichtig als die Tatsache, dass Lydia Donas Malerei Duchamp, Pollock, Richter, Polke und anderen offensichtlich viel schuldet – wiewohl ihr umgekehrt Duchamp und vor allem die anderen in gewissem Sinne noch mehr schulden: Wird doch im Allgemeinen die bedeutsame Funktion der „Vorbilder“ im sogenannten eigenen Stil mit Vorliebe verheimlicht. Wo es in der – abstrakten – Kunst darum geht, Körper und Begehren nicht zu verschweigen, hatte das Aufzeigen von Genealogien durch Zitate manchmal durchaus eine aufklärerische Funktion.<sup>6</sup> Denn die symbolische Ordnung hat die Spuren von malerischen Konzepten und Gesten, von Farben und Geräten, von Bildern und Namen aufgezeichnet, jedoch niemals jenseits der Geschlechterdifferenz. Ihr wurde allerdings in einer Geschichte der Väter in der Malerei und anderswo bislang keine Bedeutung eingeräumt.

Eben deshalb macht Lydia Dona durch die Struktur der Malerei den Status des Subjekts des Begehrens deutlich. Ein Beispiel dafür ist der Farbauftrag in einem Bild wie „The Framing Zones Of Optical Drippings“ (1998), der über Pollocks legendäre Tropf-Performance an die horizontale, die liegende Leinwand geknüpft ist. Dona hingegen lässt flüssige Farbe aus der Hand auf die vertikale Bildfläche rieseln, so dass die Flüssigkeitszirkulation im Körper bis in die gezeichneten Maschinenblöcke hinein verlängert wird. Dort persifliert ihr steter, wengleich dünner Fluss den „Urtropfen des Vaters“<sup>7</sup>, diesen einen und einzigen Tropfen, in dem sich die symbolische Ordnung gründet. In kleinen Farblachen vermehrt oder verdünnt, wird er als physisch-materielle Spur einer exzessiven symbolischen Verausgabung dann wiederum von einem Fön in Rinnsale quer zur Schwerkraft auseinandergetrieben. In dieser hoch artifiziellen Form der Farbverteilung bewahrt die Malerin, technisch gesehen, die klassisch senkrechte Position des Staffeleibildes als einer Art von Schreibtafel, um mittels einer maschinellen Geste das handwerkliche und in mancher Augen gleichsam naturhaft getriebene Getröpfel eines Pollock als männlich-heroisches Ideal zu zeigen. Dass es buchstäblich von oben herab geschah und wie eine sich auf die Erde entleerende kosmische Gewalt bewundert wurde, geht schließlich zu Lasten jenes kulturellen Mythos, dem zufolge Natur jenseits der symbolischen Ordnung anzufinden sei; dieser Mythos wird immer auch und gerade für eine „unmittelbare“, eruptive Malerei in Anspruch genommen. Auch deshalb handelt Lydia Dona immer schon von einer techno-urbanen Körperkonstruktion, d.h. von der Oberfläche eines organlosen Körpers und nicht von irgendeiner „Natur“.





„Sequences And Interruption Into The Fields“, 2000, Öl, Acryl und Zeichenstift auf Leinwand, 152,4 x 167,6 cm.

Courtesy Galerie Von Lintel & Nusser, München

schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Duchamp die Arbeit mit Ölfarben als „olfaktive Masturbation“ markiert und sie zugunsten eines „pikturalen Minimalismus“ aufgegeben. In den Augen der Protagonisten der malerischen Reinheit und maximalen Flächigkeit – den Kunstkritiker und Mentor der New York School, Clement Greenberg, eingeschlossen – ist Duchamp durch immer der andere geblieben, derjenige, der das sprachlose Sublime der Malerei mit seiner sexualisierten Bildsprache und einem begehrenden, sexualisierenden Blick zu verunreinigen drohte. Hier knüpft Lydia Dona an deren Gemälde durch Impulse, die vom Begehren ausgehen und in Welt durch Nervenbahnen und andere Kanäle geschickt werden, mit ästhetisch-bilderischen Effekten infiziert werden: beispielsweise mit blauen oder weißen Punkte-Masern, mit biomorphen Elementen, die zugleich formal abstrakt-artifizial sind. Jeder Punkt ist einzeln und mit einem gewissen Abstand zum nächsten gemalt, doch ergibt ihre Summe anders als in der minimalistischen Dekomposition keine atmosphärische, farbgesättigte Wahrnehmung. Eher befallen solche Punkte – wie in „From Duchamp To Retinal Association“ (1998) – bestimmte Partien wie eine schöne Krankheit oder ein Virus (Nusser) wie die ästhetische Struktur eines Infekts; meistens geschieht dies am Rand her, manchmal geradezu ornamental ausblühend, manchmal aber auch entlang der diagonalen, sich kreuzenden Bahnen, die jede Bildfläche in Quadrate aufteilen und unterschiedliche Perspektiven rahmen, so zum Beispiel in „Speeds And Vectors, Holes And Desires“ (1997).

In diesen Aufrissen, den gemalten Kartographien, werden der reale, der imaginäre und der symbolische Körper ununterscheidbar, gerade weil ihn

Lydia Dona in Form der Maschine verschiedenen Blicken aussetzt, durch die er jeweils andere Konturen erhält: Der Apparat kann sich als glasklar umrissenes dreidimensionales Gesamtschema ebenso zeigen wie als Detailvergrößerung oder als unfunktionale, buchstäblich überzeichnete Überschneidung gewisser Mechaniken. Manche Elemente erscheinen milchig verschwommen, wie auf hohen Touren vibrierend, andere wie durch eine Nebelwand ihrer eigenen Abfallprodukte schmutzig gedämpft. Am Umriss macht sich die Illusion vom Raumvolumen der Technik ebenso fest wie ihre Flächigkeit, denn ihr Entwurf bleibt an die Transparenz des Planes gebunden. Niemals stellt sich die Apparatur dem Blick als massiver Körper entgegen, immer sieht man durch sie hindurch; dadurch lässt sie sich bildräumlich nicht fixieren. Wie in Duchamps freistehendem „Großem Glas“ (1915–23) existiert der Mechanismus, und doch hat er wie das Begehren, dessen Fehlschlagen er symbolisiert, keinen physischen Ort. Über die Maschine als Plan und Mechanismus gilt dies bemerkenswerterweise auch für Lydia Donas Gemälde, denn obgleich sie an der Wand hängend präsentiert werden, haben sie entweder den Effekt eines Spiegels, der als utopischer Ort (nach Foucault) den Blick auf den Betrachter zurückwirft, oder den Effekt eines Bildschirms, auf dem sich das Davor und das Dahinter immateriell kreuzen.

Im Mittelpunkt bei Dona stehen (so könnte man sagen) Operationen, nicht nur als Begriff für eine strategische Tätigkeit, sondern auch als buchstäblicher Eingriff oder Schnitt in einen Körper. Historisch sprach sich die Avantgarde als gleichsam militärische Vorhut eine strategisch-aufklärerische Auf-



gabe zu; Donas Zitate aus der Kunstgeschichte lassen sich als Strategie lesen, die eben diese Avantgarde von ihrer mythischen Seite her dekonstruiert. Solche konzeptuellen Operationen verbinden in der Malerei das kalkulierte Maschinelle mit dem Körper, die leblose Fleischfarbe mit dem sterilen Krankenhaus-Türkis und den Partien ineinander geflossener tarnfarbenartiger Grau-Grün-Töne, die in diesem Fall das durch den Diskurs des Sublimen getarnte Militante einer modernistischen Reinheitsdoktrin bezeichnen könnten. Farben, wie sie Lydia Dona verwendet, begegnen uns in der Malerei erst seit den 80er Jahren, seien es kosmetische Rosatöne oder ein deckend mattes Puderbeige, seien es das gewöhnliche Türkis der Krankenhaus- und Medizintechnologie oder leuchtende Technicolorfarben, sei es ein grelles, „unnatürliches“ Grün, das, zusammengelaufen mit einem gelblicheren Grün, plötzlich das Tarnungsmuster zu imitieren scheint. Ein gewisses Braun lässt einen an Schokoladepudding denken, besonders dann, wenn die dazugehörige Oberfläche nicht glatt, sondern leicht eingeschrumpelt erscheint.

Das Spektrum und die optische Textur der Farben sind überraschend in ihrer alltäglichen, manchmal gar gemeinen und äußerst haptischen Qualität. Das physische Moment bringt Farbe und Technik auf eine Weise zusammen, dass die durch Pfeile dynamisierten Zylinder, Kolben und Schrauben der meist fragmentierten, manchmal auch kompletten Maschinenblöcke erkennen lassen, wie ihre klassische Symbolik des Onanierens, Begattens und Hinrichtens zur Duchamp'schen Schokoladenmühle hin verschoben ist. Die Funktion dieses Objekts konnotierte Duchamp in der Perversion von Farben und Konsistenzen zweideutig, das heißt sexuell: „Der Junggeselle mahlt sich seine Schokolade selbst.“ Die Schokoladenmühle seiner Studien

nen und manchmal wie von der mathematischen Figur der Hyperbel abgetrennte, leere Abschnitte erzeugen. „Voids“, bis an den Rand ausgedehnte und die Bildmitte entleerende Flächen, kennzeichnen eine umfangreiche Serie aus der ersten Hälfte der 90er Jahre. Werke wie „Narrations And Junctions And The Fantasies Of The Void“ (1992) und „Shadows Of Annexation And The Voids Of Paradox“ (1994) tragen die Leerstelle sogar im Titel. Die einzelnen Namen dieser „hypertrophen“ Begriffsreihen gehören dabei (anders, als ihre Aneinanderfügung suggeriert) keineswegs demselben Diskurs an.<sup>8</sup> Nicht nur an solchen Stellen kippen die Perspektiven, sondern auch an allen vielen Schnittstellen in den Gemälden (einschließlich der Titel), an denen sich ikonographische Elemente im Bild mit architektonisch und linguistisch gliedernden Strukturen und diese wiederum mit Farben überschneiden.<sup>9</sup> Diese Perspektivenwechsel geschehen mittels der Assoziationen zu den Zitaten aus der Kunst, die keineswegs nur motivisch, sondern ebenso rezeptionstheoretisch, gestisch und medial gewählt sind; im Wiedererkennen stellen sie sich dem aufmerksamen Blick – und einen solchen gewissermaßen verlangsamten wie durchdringenden Blick induziert Lydia Dona – immer schon als hybride und entstellte Zitate dar. In den extremen Schnitten, welche die Malerin im Abstraktionsvokabular zwischen (pseudo-)zufälligen und kontrollierten, zwischen festumrissenen und wuchernden Zonen, zwischen einer Betonung der Aufteilungen, Linien und Kreuzungen einerseits und des Zentrums – auch als Leerstelle – andererseits sowie einer Überfülle der Peripherie vollzieht, geschieht allerdings erst das Hauptsächliche: die Verräumlichung. Sie ereignet sich ebenso in Lydia Donas Maschinenskizzen, die in ihrer Immaterialität Raum zwar umreißen, nicht aber be-

## Wo es darum geht, Körper und Begehren nicht zu verschweigen, hatte das Aufzeigen von Genealogien durch Zitate auch eine aufklärerische Funktion

der Jahre 1913/14 erschien Duchamp erst gelungen, als die spätere zentrale Mechanik des „Großen Glases“ auf ihn den Eindruck einer „klaren Perspektive“, eines „sehr geometrischen Designs“ und einer „architektonischen, nüchternen“ Wiedergabe machte. Auch Lydia Dona zeichnet die Umrisse ihre Maschinen stereometrisch-architektonisch, wahlweise hell oder dunkel, und wie Duchamp schleust sie etwas durch den symbolischen Apparat, und zwar ebenfalls den „Verkehr“: den der Körper miteinander, aber auch den in den Körpern, in den Städten und mit der Kultur.

Eine sehr wichtige Funktion hat dabei die rhetorische Figur der Übertreibung, die Hyperbel. Lydia Dona erzeugt sie durch die sprunghafte Rotation und die stilistisch-semiotische Mehrfachbesetzung der Elemente ihrer Malerei: erstens als exzessive Anhäufung abstrakter und gegenständlicher Figuren zwischen Neuentwurf, Variation und Reproduktion, zweitens als rasante Verkettung von Metaphern und drittens als das Eintreten linguistischer Zeichen für malerische Gesten und umgekehrt. Dies lässt sich etwa an „Contagious Strata Where Signs Look Through The Large Glass“ (1996) nachvollziehen: Ein abstrakter (visueller) Diskurs von Ansteckung wird mit der kunsthistorischen Anspielung auf Duchamps komplexes „Großes Glas“ verschränkt, das wiederum mit Alices wundersamen Wahrnehmungen hinter den Spiegeln in Lewis Carrolls „Through the Looking Glass“ infiziert erscheint. Zusammen schreiben diese Zeichen einen zwar lückenlosen, aber auch verrückten Text, einen, der keine kategorielle Differenz zwischen visueller und sprachlicher Ordnung kennt. Beide Formen einer „Ökonomie der Verausgabung“ führen irgendwann zu einem Punkt, an dem die metaphorisch-malerische Potenzierung zusammenbricht, leerläuft. Dann erweist sich die Übertreibung als von jenem Trieb organisiert, der Sigmund Freuds später Triebtheorie zufolge weniger den Eros als vielmehr den Thanatos, den Todestrieb, bestimmt, dessen Ziel das Anorganische sei.

Den „Leerlauf“ kennen wir wiederum aus der Sprache der Motoren, die oft in Donas Werk auftauchen. Er liegt zwischen den einzelnen linearen Gängen, die sich mit den Mitteln der Malerei ihren Weg durch die Gemälde bah-

setzen. Jede Sprache schlage eine Verräumlichung vor, sagt Jacques Derrida, „eine Verteilung im Raum, die nicht den Raum beherrscht, sondern sich auf Wegen der Annäherung an ihn befindet.“<sup>10</sup> Indem das Projekt der Abstraktion nicht länger im Streit um das modernistische Paradigma maximaler Flächigkeit oder einer bloß optischen Dreidimensionalität im Bild diskutiert wird, sondern im architektonischen Kontext von Herrschaftsverhältnissen, wird es noch lange nicht irrelevant. In Lydia Donas Malerei zeigt es sich bereits davon informiert, was Derrida das Versprechen im architektonischen Ereignis nennt: „Orte, an denen sich das Begehren wiedererkennen, an denen es wohnen kann.“<sup>11</sup>

1. Lydia Dona, *Statement zur Ausstellung Iodine Desire, Loss and Stain, Galerie des Archives, Paris 1994.*
2. Lydia Dona, *Widerstreben, Ambivalenz und die Infrasprache*, in: *Galerie Nächste St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien (Hg.), Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese, Klagenfurt 1992, S.99–102, hier S.99.*
3. Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick in der Kunst*, aus dem Franz. von Andreas Hiepko, Berlin 1997, S.117.
4. Ebd., S.95.
5. Christine Buci-Glucksmann, *Vers une Post-Abstraction*, in: *Parachute 91, juillet, août, septembre 1998, S.47–50.*
6. Jasper Johns beispielsweise zitierte in seinem Zahlen-Bild „Figure 5“ (1955) typographisch Charles Demuths Zahl 5 aus „I saw the Figure Five in Gold“ (1928), das seinerseits einen Vers aus dem gleichnamigen Gedicht von William Carlos Williams als Hommage an den Dichter verwendete, und zwar im Sinne einer ebenso direkten wie auch diskret codierten Genealogie homosexueller Künstler.
7. *Wie Anm.2, S.100.*
8. *Etwa zeitgleich hatte Daniel Libeskind seinen Entwurf des Jüdischen Museums in Berlin um die architektonisch-philosophische Dimension der Leerstellen als dreidimensionales Denkbild für die Shoah konzipiert.*
9. *Eine theoretisch ausführliche Aufarbeitung des Verhältnisses zwischen einer semiotologisch begriffenen Malerei und einer linguistischen Fassung von Sprache findet sich im ausgezeichneten Aufsatz von David Moos, Lydia Dona: Architecture of Anxiety*, in: *Journal of Philosophy and the Visual Arts, No.5: Abstraction, 1995, S. 43–50, besonders S.47. Moos stellt auch aufschlussreiche Überlegungen zu Donas Schreibweise der Titel an.*
10. *Labyrinth und Archi/textur. Ein Gespräch mit Jacques Derrida*, in: *Eva Meyer, Archi/texturen, Basel, Frankfurt am Main 1986, S.23–46, hier S.27.*
11. Ebd., S.46.