

## Zwischen Objekt und menschlichem Maß: Lotte Lyons gestischer Minimalismus

### I. Einleitung: Das Vermächtnis des Minimalismus und seine Erweiterung durch das Metonymische

Lotte Lyon arbeitet vorwiegend auf drei Arten. Die erste ist die Bildhauerei, mit der sie Holz- oder Sperrholzsulpturen in meist rechtwinkliger, kistenähnlicher Form schafft. Die zweite sind Fotos räumlicher Kompositionen aus so neutralen und einfachen Materialien wie Papier, Stühlen und Decken. Wenngleich auch die dritte Methode, nämlich die Zeichnung, bei Lyon eine große Rolle spielt, so genügen doch die ersten beiden bereits als Hinweis, dass die Künstlerin in der Tradition des Minimalismus steht. Ihre Vorliebe für einfache geometrische Formen, der sparsame Einsatz von Farben, einfache Techniken und der Gebrauch billiger Alltagsmaterialien verweisen darauf, dass sie die Hauptmaximen des Minimalismus umsichtig beachtet. Auch Lyons Kunst beschränkt sich auf geometrische Formen, winzige Hinweise auf ihre handwerkliche Fertigkeit und die Verwendung von industriellen Werkstoffen. Indes ist sie dem Minimalismus nicht bloß formal verwandt. Lyon versucht durch ihre eigenen Weiterentwicklungen die Eigenschaft des Minimalismus zu reaktivieren, Wahrnehmung, Geschicklichkeit und Assoziationen des Publikums zu schärfen. Dazu hat sie eine Methode gefunden, ihren geometrischen Konstruktionen „gestische“ oder „metonymische“ Elemente beizufügen.

Das Wort „gestisch“ meint hier die Eigenart eines kleinen, konkreten Details, sich durch Assoziation und Analogie auf eine Handlung, ein Objekt oder einen Kontext zu beziehen, der über das konkret Gegebene hinaus auf menschliche oder natürliche Gegebenheiten verweist. Lyons Skulpturen – man sollte vielleicht besser dreidimensionale Objekte sagen – tragen oft solche Details. *Ohne Titel* (2007) >11, ein Raumteiler aus zwei rechtwinklig verbundenen Paneelen, ist zum Beispiel gleichmäßig mit dunkelvioletter Farbe bedeckt – bis auf einen schmalen Streifen an der Oberkante, der ausgespart wurde. Der Streifen bildet ein eng spitzwinkeliges Dreieck, wodurch die Oberkante der Skulptur schief wirkt. Dieser kleine Eingriff erzeugt den optischen Eindruck von Erosion und verweist darauf, dass jede noch so solide Skulptur einem Zerfallsprozess unterworfen ist. Dieser Effekt verbindet mithin das scheinbar bewegungslose tote Objekt mit einem dynamischen Naturphänomen. Das Detail verleiht der unpersönlichen abstrakten Skulptur Bedeutungen, die in den Bereich des Menschlichen oder Natürlichen führen. In der Rhetorik nennt man diese Fähigkeit eines kleinen Details, durch eine strukturelle oder physische Analogie und die Assoziation mit Dingen, die einem anderen Erfahrungsbereich angehört, einen größeren Kontext zu evozieren, „Metonymie“. Die Kunstkritikerin Rosalind Krauss bezeichnet solch ein metonymisches Detail mit dem Fachausdruck „Index“. Ein Index ist, so Krauss, ein „Zeichentyp“, der seine Bedeutung nicht durch die symbolisch schlüssige Korrespondenz von Teilen herstellt, sondern „aufgrund einer physischen Beziehung zu ihren Referenten“. Als „Markierungen oder Spuren einer besonderen Ursache sind Indexe wie „Fußabdrücke, medizinische Symptome“.<sup>1</sup>

Die „metonymische“ Haltung ist das konzeptuelle Grundprinzip von Lyons Kunst. Sie artikuliert bestimmte Details oder Objektbeziehungen so, dass sie eine bestimmte evokative Geste andeuten. Damit zeugt ihre Arbeit von einem Übergang vom formalen zu einem physischen oder vorstellenden Erleben. Lyon modifiziert die streng puristische Definition minimalistischer Objekte, indem sie die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang ihres formal künstlerischen Charakters mit dem modernen Leben lenkt. Mithin sollte das Metonymische bei Lyon in erster Linie als eigenwillige Verwendung formaler Details zur Brechung der Integrität des Objekts

verstanden werden. Lyon bezieht den heterogenen Kontext in die gegenwärtige Situation ein, um die Objekt- und Selbstwahrnehmung des Publikums physisch wie konzeptuell zu verändern. Ihre metonymische Methode hat drei Grundvarianten: (1) die Einfügung eines gestischen Details in die geometrische Konstruktion, um durch Assoziation menschliche oder natürliche Kontexte zu evozieren, (2) den Umbau einer zweidimensionalen Fläche zu einer dreidimensionalen Struktur, die solcherart widersprüchliche Elemente so ineinander vereint, dass sich derart die Mehrdeutigkeit jedes Objekts manifestiert, und (3) die Konstruktion von Skulpturen, die den Ausstellungsraum so teilen, dass eine neue Atmosphäre entsteht und das Publikum körperlich aktiv einbezogen wird. Bevor wir jedoch näher auf die Funktionsweise Lyons metonymischer Methode eingehen, müssen wir das perzeptuelle, performative und assoziative Potential der minimalistischen Skulptur als solches erläutern.

## II. Der konzeptuelle Aspekt des Minimalismus: das perzeptuelle, performative und assoziative Potential des minimalistischen Objekts

Man ist sich im Allgemeinen einig, dass die minimalistische Skulptur durch die Zurückweisung von Bedeutungen jenseits ihrer konkret materiellen Präsenz gekennzeichnet ist.<sup>2</sup> Nun stimmt es zwar, dass Minimalisten wie Donald Judd oder Robert Morris die Darstellung realistischer „Illusionen“ ablehnten und „spezifische Objekte“ oder „nicht- bildhafte Skulpturen“ forderten.<sup>3</sup> Jedoch lehnten sie keineswegs das durch die formale Präsenz des Objekts hervorgerufene subjektive Erleben ab, das eben oft körperliche Eindrücke beim Publikum umfasst, die ihrerseits zu psychologischen Reflexionen führen. Morris zum Beispiel betonte, dass physische Bedingungen wie Licht, Raum sowie die Größe und Aufstellungsart einer Skulptur das Gesamterlebnis beeinflussen. Letzteres hat affektive und psychische Aspekte (so macht eine große Skulptur einen wuchtigen Eindruck und vergrößert damit die Distanz zwischen Objekt und Betrachtendem). Morris stellte fest, „die maßgeblichen ästhetischen Bestimmungen [...] existieren als nicht fixierte Variablen, die ihre spezifische Definition durch den jeweiligen Raum, das jeweilige Licht und den physischen Blickpunkt des Betrachters erfahren“. Judd wiederum beobachtete, dass durch die serielle Wiederholung identischer Formen die rein physische Wirkung eines Objekts verstärkt werden kann, bis die Gesamtwirkung die irreduzible Eigenheit der Skulptur verstärkt.<sup>4</sup> Während Morris und Judd das Erleben des Kunstwerks unterstrichen, interpretierte Robert Smithson – in seinen theoretischen Schriften ein früher Unterstützer des Minimalismus – das Wiederholen geometrischer Formen als Allegorie der „seichten und dumpfen“ Stimmung, von der das moderne Leben durchdrungen sei. Die Repetitionen wären Analogien zu den Hochhäusern New Yorks, den Vorstadtsiedlungen und den Stapeln von Verpackungsschachteln in den Supermarktregalen.<sup>5</sup> Trotz ihres jeweils unterschiedlichen Blickwinkels – Morris betont das Performative, Judd die Wahrnehmung und Smithson das Assoziative – glaubten mithin alle drei Künstler, dass die Bildhauerei die formale Autonomie hinter sich lassen und eine Bedeutung erlangen könnte, die nicht nur für das grundlegende Lebensgefühl des menschlichen Körpers und der menschlichen Psyche relevant wäre, sondern sogar Teil derselben.

## III. Drei Möglichkeiten, Objekte menschlich zu machen: der assoziative, der perzeptuelle und der performative Aspekt Lyons skulpturaler Bauten

Lyon gibt neutralen geometrischen Formen Bedeutung, indem sie ihnen Details beifügt, die an eine menschliche Geste oder an ein Naturphänomen erinnern, oder indem sie sie zusammen mit anderen Objekten oder architektonischen Raumelementen so ausstellt, dass Analogien zu menschlichen Tätigkeiten angedeutet werden. Die hervorgerufene Assoziation mit anderen

Kontexten bricht mit der formalen Autonomie der Skulptur und erweitert zugleich ihr Bezugsfeld. Die Skulptur *Ohne Titel* (2004) >65 zum Beispiel ist ein großer Quader aus Sperrholz, der schräg an die Wand gelehnt steht und an dessen hinterer Unterkante Rollen montiert sind. *Ohne Titel* (2005) >15 wiederum ist ein offener Sperrholzquader, der ebenfalls schräg an die Wand gelehnt ist. Die zentrale große Innenfläche ist weiß gestrichen, wobei sie über die aufgekippete vordere Unterkante gezogen ist. Die gestischen Assoziationen der Details oder der Raumlage verweisen auf menschliche Handlungen – Bewegungen, einen Unfall? – oder auf Naturphänomene wie beispielsweise auf viskoses Fließen – Milch? Schnee? – über die Vorderkante. Die Stabilität, die unser Erleben eines festen Körpers prägt, wird folglich durch den Eindruck des Prozesshaften ergänzt. Jede „Geste“ oder jeder evozierte Kontext bezieht sich entsprechend der jeweiligen Erinnerung der Betrachterin oder des Betrachters auf speziellere Situationen und Details. Die „wirkliche“ Bedeutung der Gesten bleibt indessen unbestimmt, die Phantasie bekommt Raum.

Die metonymische Präsentation der Objekte erleichtert es dem Publikum, vom formal bildhauerischen zu einem konzeptuellen Aspekt vorzudringen. Obwohl die Evokation des weiteren Kontexts rein durch die visuelle Information der Skulptur getragen wird, appelliert die Geste an die vom Betrachter assoziierten Handlungen, Orte oder Situationen. Dieser kann verschiedenste Phänomene und Augenblicke aus unterschiedlichsten Situationen mit dem Werk in Zusammenhang bringen. Die prozessuale Funktionsweise dieser gestischen Evokation, die Lyon mit ihren Skulpturen herstellt, ähnelt damit der unwillkürlichen Erinnerung, wie sie Marcel Proust in seinem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ausgearbeitet hat. Die folgende Passage hält auf lebendige Weise eine assoziative Erinnerungsrekonstruktion fest, die durch die physische Stellung des Körpers und die Details, die der Sprecher wahrnimmt, hervorgerufen wurde:

Noch zu steif, um sich zu rühren, suchte mein Körper je nach Art seiner Ermüdung sich die Lage seiner Glieder bewußt zu machen, um daraus die Richtung der Wand, die Stellung der Möbel abzuleiten und die Behausung, in der er sich befand, zu rekonstruieren und zu benennen. Sein Gedächtnis, das Gedächtnis seiner Seiten, seiner Knie und Schultern bot ihm nacheinander eine Reihe von Zimmern, in denen er schon geschlafen hatte [...]. Und bevor mein Denken [...] die Wohnung durch ein Vergleichen eindeutig festgestellt hatte, erinnerte er – mein Körper – sich von einem jeden an die Art des Bettes, die Lage der Türen, die Fensteröffnungen, das Vorhandenseins eines Flurs [...].<sup>6</sup>

Die Skulptur *Ohne Titel (Boudoir)* >17 aus dem Jahr 2005 ermöglicht den Betrachtenden zudem den Wechsel zwischen optischem und taktilem Erleben. Sie stellt eine Situation her, in der die gestische Analogie zu einem optischen Detail das Objekt und seine Umgebung physisch erlebbar macht. Unterschiedliche Sinnesmodi werden so miteinander verbunden. Ein Quader mit der ungefähren Höhe eines Menschen und einem senkrechten Schlitz am Rand der Seitenwand, der das dunkel gestrichene Innere des Quaders preisgibt, verleitet das Publikum, durch den Schlitz hinein zu lugen. Diese Handlung kann individuell verschiedene Erinnerungen auslösen, macht jedoch auch auf die veränderte Stellung zum Objekt selbst aufmerksam, das nunmehr nicht wie ein ästhetisches Objekt aus der Distanz betrachtet wird. Es entsteht eine Situation, die eine aktive Interaktion mit dem Objekt und seine Interpretation erfordert. Dieses Werk bestätigt auch jene symbolische Funktion geometrischer Formen, die schon Smithson angedeutet hat und die sich überall im menschlichen Alltag findet.

Das zweite Merkmal von Lyons metonymischer Methode ist die Veränderung einer einfachen ebenen Fläche zu einem dreidimensionalen Gegenstand oder einem architektonischen Arrangement, das den vieldeutigen Status jedes Einzelobjekts verdeutlicht. Jedes Objekt kann

trotz seiner einheitlichen Erscheinung verschiedene Aspekte und Gestalten umfassen. Diese Methode ist exemplarisch in Lyons Photodokumentation dreidimensionaler Anordnungen rechteckiger Papierstücke realisiert, die sich *Eine Serie von sechzehn SW-Fotografien* (2009) nennt. Für diese Serie hat Lyon kleine rechteckige Papierstücke arrangiert und mit Klammern fixiert. Die Anordnungen der Papierstücke deuten bestimmte Gesten an, während die geworfenen Schatten die Raumlage vermitteln. Ein Foto >59 zeigt zum Beispiel einen zu einer freistehenden Säule zusammengerollten und verklammerten Papierstreifen. Die improvisierte Fixierung lässt das Ende des Streifens aus dem runden Querschnitt ragen, wodurch die ursprünglich rechteckige Form des Papiers kenntlich wird. Diese freistehende Papierskulptur verkörpert die Vieldeutigkeit eines einfachen Gegenstands, der mehrere widersprüchliche Aspekte in sich vereint. Geschaffen durch den einfachen performativen Akt des Rollens und Verklammerens eines zweidimensionalen Papiers, besitzt er nun eine dreidimensionale Struktur mit mittigem Hohlraum und wirft nach außen einen amorphen Schatten. Zudem hat er, obwohl er aus einer rechteckigen Form besteht, einen krummlinigen Umriss.

Ähnliches gilt für die *Serie von dreizehn Farbfotos* aus dem Jahr 2006. Für diese humorvoll beschwingte Übung in minimalistischer Komposition hat Lyon aus weißen Papierblättern ohne Schere oder jedes andere Werkzeug nur durch Falten oder Stapeln dreidimensionale Objekte geformt. Die verschiedenen Stellungen der Blätter – aufrecht, liegend, stützend, aufliegend – verweisen auf menschliche Gesten und Situationen. So zeigt ein besonders einfaches, aber suggestives Bild zwei aufeinander liegende Blätter >13. Das untere Blatt ist zu einer losen Rolle geformt und stützt das andere, das locker, durch sein Gewicht wirkend, auf der Wölbung aufliegt. Dieses Arrangement könnte Dinge wie einen Abhang oder auch zwei Menschen bedeuten, die abstrakt miteinander tanzen. Die Pointe des Werks ist indes, dass zwei normale Blätter Papier zu einer eleganten dreidimensionalen Kurve gestaltet werden können, die einzig durch Spannung und Schwerkraft im Gleichgewicht gehalten wird. Mit diesen beiden Fotoserien von Arrangements von Papieren präsentiert Lyon eine ganz eigene Art „spezifischer Objekte“, die von Judd seinerzeit als dreidimensionale Formen definiert wurden, die ihre einzigartige Präsenz durch ihre materielle Beziehung zum Raum erhalten.<sup>7</sup> Lyons Objekte hingegen sind fragil; sie wirken improvisiert. Sie stellen nichts dar, bewirken aber Assoziationen, wobei sie die notwendige Komplexität eines reinen Objekts beibehalten. Die Objekte entfalten zahlreiche Aspekte, die anhand des zweidimensionalen Ausgangsmaterials kaum vorstellbar wären. Und durch die Synthese dieser widersprüchlichen Aspekte beziehen sie auch den Prozess ihrer eigenen Herstellung mit ein.

Der dritte Modus Lyons metonymischer Methode besteht aus Skulpturen, die den Raum so teilen, dass das Publikum zum Handeln animiert wird. Solche Skulpturen als Medium für Performance stehen seit 2003 im Repertoire der Künstlerin. Die besten Beispiele hingegen finden sich unter den kistenähnlichen Sperrholzobjekten aus dem Jahr 2007, bei denen eine oder beide Seitenpaneele entfernt und Teile des Inneren bemalt oder mit Streifen- oder Rastermustern versehen wurden. Obwohl diese Konstruktionen ebenfalls Assoziationen hervorrufen, drängen sie das Publikum vorderhand zu körperlicher Tätigkeit. Sie laden dazu ein, sich in sie hinein zu stellen oder um sie herum zu schreiten und so die Eigenheit des umgestalteten Raums zu erleben. Etwa gleich groß oder etwas größer als ein Mensch, akzentuieren die Objekte die Ungleichheit von Vorder- und Hinterseite, von Innen und Außen. Sie erzeugen halb geschützte Ecken oder Wände, hinter denen man sich verstecken kann. Die Interaktion mit dem Objekt lässt das Publikum – ganz physisch – die spezielle Raumatmosphäre von seiner Position aus begreifen. Die physisch taktile Wahrnehmung des neu gestalteten Raums bezieht das Publikum intimer in den Ort ein als das durch das Sehen erlangte rationale Verständnis.

Das Objekt als Mittel zur Motivation von Handlungen mag an die berühmte Skulptur *Box for Standing* von Robert Morris aus dem Jahr 1961 erinnern – eine Kiste zum darin Stehen. Lyon strukturiert indes mit der Aufstellung ihrer Skulpturen den Raum so, dass eine besondere Atmosphäre entsteht. Ihre Akzentuierung erinnert eher an die Auffassung von Skulptur als ein Objekt, das um sich herum einen Koexistenzraum schafft, wie sie der japanische Künstler Kishio Suga vertritt. Als typischer Vertreter und Theoretiker von Mono-ha, einer japanischen Avantgardebewegung aus den 1970er-Jahren und das japanische Pendant zum Minimalismus, gelangte Suga anhand eines Grenzsteins am Rand eines Dorfs zur Einsicht, dass Skulpturen Zonen abgrenzen, in denen man sich zuhause fühlt. Diese Zonen entstehen durch die Beziehung von Objekten zu ihrer Umgebung und konstituieren eine „Welt“, die sich durch den Kontakt und die Beziehungen zwischen Gegenständen, Menschen und Räumen entfaltet.<sup>8</sup>

So ermuntert Lyons Skulptur *Ohne Titel* (2008) <sup>>71</sup> den Betrachter oder die Betrachterin dazu, das Verhältnis seines oder ihres Körpers zu jenem Raum zu bedenken, in den sie den neutralen Ausstellungsraum verwandelt. Das Objekt besteht aus zwei senkrechten rechteckigen Holzplatten, die einen Winkel bilden und schräg in zwei Richtungen weisen. Es erinnert an einen japanischen Paravent und bildet zwischen seinen beiden Flügeln eine Nische. Nahe der Wand aufgestellt ergeben sich zwischen Wand und Objekt mehrere Winkel. Das Naturgelb der Holzplatten ist flächendeckend mit einem gelben Raster bemalt. So entsteht die Illusion, dass das Objekt mit den weißen Fluchten von Wand und Boden verschmilzt und, je nach Lichteinfall, an anderen Stellen wieder auftaucht. Die vielen Innen- und Außenwinkel und das aufgebrachte Raster fördern den Eindruck von komplexen Falten, die den Raum gliedern. Die formale Schlichtheit des Objekts motiviert das Publikum auch, sich zu bewegen und zu assoziieren, und vereint damit alle drei Aspekte Lyons indexikalischer Methode.

#### IV. Ins Fragile und Ephemere: Die Zeitdimension Lyons minimalistischer Skulpturen

Lyons Kunst nimmt die Erlebnisaspekte minimalistischer Objekte auf und erweitert sie durch ihre eigenständige Bildhauerei, die das Objekt zur Manipulation von Raum- und Körperwahrnehmung verwendet. Zugleich wird das Erleben des Publikums durch die Evokation persönlicher Erinnerungen mittels gestischer Assoziationen intensiviert. Lyon modifiziert die minimalistische Tradition indessen auch, indem sie ein viel einfacheres, ephemeres und flexibleres Kunsterlebnis ermöglicht als ihre historischen Vorläufer. Ihre Arrangements von Papieren zum Beispiel lösen sich radikal von dem Beharren des historischen Minimalismus auf die solide Materialität des spezifischen Objekts. Nichtsdestoweniger zeitigen sie jene physischen Wirkungen, die nur dann entstehen, wenn ein dreidimensionales Objekt tatsächlich mit Raum und Licht interagiert. Die Beifügung so banaler Dinge wie Rollen oder die Aufbringung von Farbe und Mustern auf Teilen der Skulpturen verunreinigt zwar die Reinheit der minimalistischen Form durch alltägliche Assoziationen. Doch verbindet Lyon die Objekte damit zugleich mit dem menschlichen Maß. Der ephemere und temporäre Charakter vieler ihrer skulpturalen Kompositionen unterstreicht deren Status als Ereignis – als Gelegenheit, Wahrnehmung, Phantasie und Verhalten des Publikums zu stimulieren. Diese Neigung zum Leichten, zum Instabilen und Ephemeren (einschließlich des Profanen) kann als Hinweis aufgefasst werden, dass Lyon sich mit ihrer Zeit beschäftigt. Deren momentane Unsicherheit macht die Künstlerin feinfühlicher für die materielle Affiziertheit von Objekten und deren psychischen Wirkungen als die Beschäftigung mit der schieren Materialität. Im Zeitalter des Massenkonsums hat ein ephemeres Kunstwerk mit Ereignischarakter mehr Chancen, im Gedächtnis des Publikums zu bleiben, ermöglicht es doch ein authentisches Verstehen der engen Beziehung zwischen Körper und Geist. Es führt vor, wie man den Kontakt mit der Welt der Phänomene nicht verliert, indem es körperliche Wirkungen zeitigt, die ihrerseits die Phantasie anregen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 251.
- <sup>2</sup> James Meyer führt zahlreiche dieser Definitionen auf, die den Minimalismus heute begleiten, aber auch schon in seiner klassischen Zeit begleitet haben. Meyers rückblickender Versuch, die diversen Ziele und Richtungen des Minimalismus zu verstehen, findet sich in *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), S. 1.
- <sup>3</sup> Donald Judd, „Spezifische Objekte“ (1965), in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive* (Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995), S. 59ff., bzw. Robert Morris, „Anmerkungen über Skulptur“ (1966), ebd. S. 94.
- <sup>4</sup> Judd, a. a. O.; Morris, a. a. O., S. 107.
- <sup>5</sup> Robert Smithson, „Entropy and the New Monuments“ (1966), Nachdruck in Robert Smithson, *The Collected Writings* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1996), S. 13.
- <sup>6</sup> Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (Band 1: *In Swanns Welt*), übers. von Eva Rechel-Mertens (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1953), S. 12f.
- <sup>7</sup> Judd sagte: „Tatsächlicher Raum ist aus sich selbst heraus viel kraftvoller und spezifischer als Farbe auf einer ebenen Oberfläche“ (a. a. O., S. 68). Seine Ostensivdefinition des spezifischen Objekts war ein Kunstwerk, das ein „interessantes Erlebnis“ bietet. Lyons Umformungen von Papierblättern durch Falten und räumliches Anordnen haben ihren Vorläufer also viel eher in der Arbeit *A Slack of Clothes* des japanischen Künstlers Jiro Takamatsu. Diese Serie aus den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren bestand aus einem weißen Leintuch, das absichtlich salopp gefaltet auf dem Boden platziert war.
- <sup>8</sup> Kishio Suga, *Selected Writings of Suga Kishio: Spheres Will Not Be Closed* (Yokohama: Yokohama Museum of Art 1999), S. 105-107, S. 169: „Verstreute Objekte haben ihre Umgebung (die vorwiegend räumlich ist), und die umgebenden Objekte und der Raum können eine kontinuierliche Erweiterung von Situationen bilden, die durch ihren gegenseitigen Kontakt geschaffen werden; dieses erweiterte Gebiet könnte man die ‚Welt‘ der Objekte nennen“.

Midori Matsui ist Kunstkritikerin in Tokio. Sie veröffentlichte zahlreiche Bücher und Kataloge zur zeitgenössischen Kunst Japans, u.a. *Little Boy: the Art of Japan's Exploding Subculture* (2005). Als Kuratorin verantwortete sie 2007 die Ausstellungen *The Door into Summer: The Age of Micropop* am Art Center Mito (Japan) sowie 2009 *Winter Garden: The Exploration of the Micropop Imagination in Contemporary Japanese Art*.