**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2008)

**Heft:** 84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

**Artikel:** Richard Hawkins : unendlich begehrt = infinitely desired

**Autor:** Kaiser, Philipp / Schelbert, Catherine

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680950

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.08.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# RICHARD HAWKINS

PHILIPP KAISER

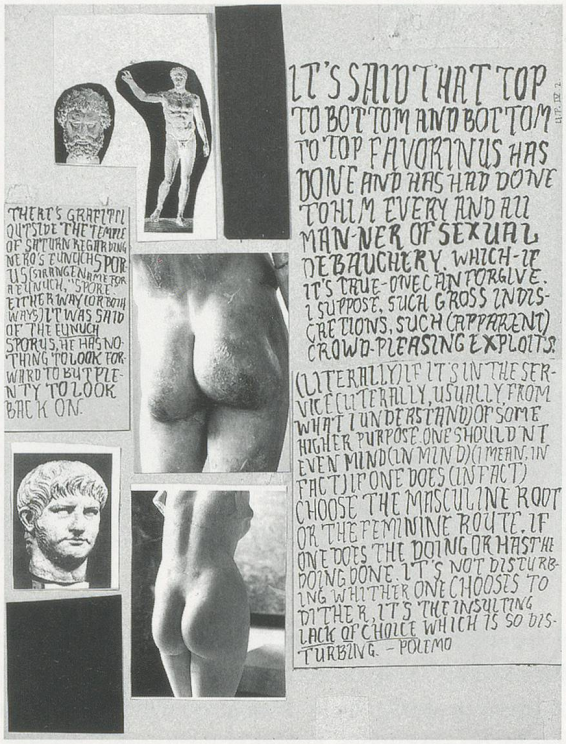
# *Unendlich begehrt*

Richard Hawkins' gesamte künstlerische Praxis könnte als Collage beschrieben werden, nutzt er doch seit annähernd zwanzig Jahren diese genuin avantgardistische Errungenschaft als Medium kritischer Selbstbeschreibung. Seine Collagen der frühen 90er-Jahre amalgamieren Hochglanzbilder von männlichen Models und Pornostars zu eruptiv laszíven Landschaften des Begehrens. Einzelne Szenerien sind von Post-it-Zetteln mit Botschaften wie «regret», «suffering», «jealous», «suffering pain» abgedeckt und stellen unverblümt die Frage nach einem Kommentator aus dem Off. Bereits hier manifestiert sich eine suggestive Erzählung, die der Brüchigkeit der Collagen entgegengesetzt zu sein scheint – oder diese Brüchigkeit genau nutzt.

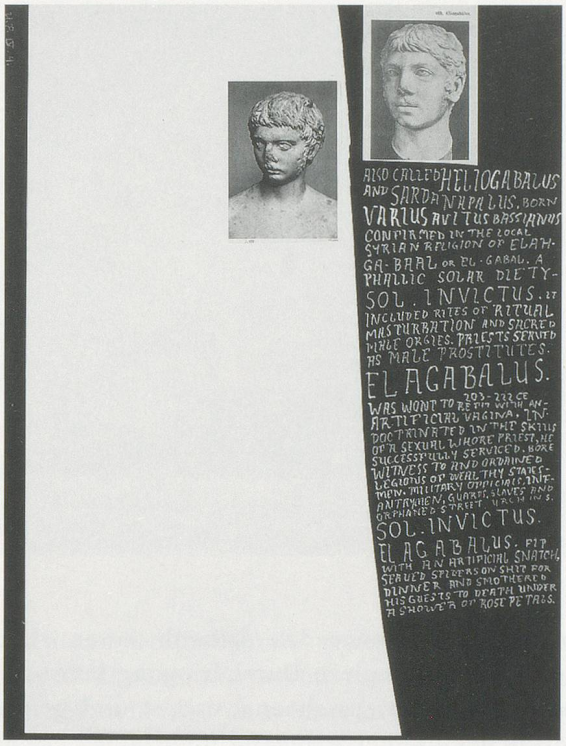
*PHILIPP KAISER* ist Kurator am Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Die darauffolgende Serie «Disembodied Zombies» (Körperlose Zombies, 1997), hypnotische Inkjet-Montagen, in welchen enthauptete Beaus wie Skeet Ulrich, Ben Arnold, George Clements und andere verführerisch posieren, um gleichzeitig ihre blutüberströmten Venen preiszugeben, vereinen Gustave Moreaus L'APPARITION (Die Erscheinung, ca. 1876) respektive den schwebenden Kopf von Johannes dem Täufer mit einer trashigen, popkulturellen Gothic-Ästhetik. Die «Disembodied Zombies», aber auch diejenigen Collagen, die Einzelfiguren aus ihrem massenmedialen Zusammenhang isolieren und mit malerisch gestischen Spuren kommentieren und glorifizieren, erfüllen vordergründig eine queere Agenda, welche Begehren zum Bild gerinnen lässt und dadurch das verfügbare Vokabular erotischer Verführungsphantasien sichtbar werden lassen und der marginalisierten homosexuellen Repräsentanz

*RICHARD HAWKINS, URBIS PAGANUS IV, 2, 2008, mixed media on matte board, 20 x 15" / STADT DER HEIDEN IV, 2, verschiedene Materialien auf Mattkarton, 50,8 x 38 cm. (ALL PHOTOS: RICHARD TELLES FINE ART, LOS ANGELES)*




*RICHARD HAWKINS, URBIS PAGANUS V, 4, 2008, mixed media on matte board, 20 x 15" / STADT DER HEIDEN V, 4, verschiedene Materialien auf Mattkarton, 50,8 x 38 cm.*




etwas entgegenhalten. Ein Blick auf Richard Hawkins' gesamtes Werk macht indes deutlich, dass dieses Anliegen zwar den Kernbereich der künstlerischen Auseinandersetzung beschreibt, jedoch im wesentlich grösseren Zusammenhang einer Repräsentationskritik des Begehrens und des begehrten Körpers gedacht wird und darüber hinaus in einen kritischen Biographismus gewendet wird.

Waren bereits die bunt abstrakten «Sex Tourist Paintings» bewusst vage in der geschlechtsspezifischen Darstellung der südostasiatischen Callboys, so fungieren in den zeitgleich entstandenen Collagen «Urbis Paganus» (Stadt der Heiden, seit 2005) die Hermaphroditen in utopischer Weise als Transzendenzversprechen. Diese noch nicht abgeschlossene, mittlerweile umfangreiche Serie – basierend auf antiken römischen Skulpturen, welche von handgeschriebenen Textfragmenten flankiert werden und auf einer zumeist grauen oder schwarzen Oberfläche schweben – besteht aus einer in fünf Kapiteln gegliederten Geschichte. Einem Bildungsroman nicht unähnlich, erörtert das erste Kapitel den berühmten *Lapis Niger*, den schwarzen Marmorstein auf dem römischen Forum, wo laut antiken Quellen Romulus aufgrund seines despotischen Machtmissbrauchs ermordet wurde; unter dem Stein befindet sich eine Stele mit lateinischen Inschriften, die einen Fluch in sich bergen soll. Gefolgt von Darstellungen der *Magna Mater*, einem römischen Kastrationskult, erweitert Richard Hawkins seine synkretistische Erzählung um zwei Kapitel, in denen dem maskulinen der unmännliche Sohn gegenübergestellt wird, um schliesslich im fünften Kapitel, dem Kabinett der Hermaphrodite, anzugelangen. Die Vereinigung klassisch idealer Zweigeschlechtlichkeit und die Imitation einer spezifischen, an den Gründervater der Ikonographie

*RICHARD HAWKINS, SPP, 1993, collage, 18 x 34" / Collage, 45,7 x 86,3 cm.*

Aby Warburg erinnernden Ästhetik, lassen «Urbis Paganus» als komplexe Durchdringung kunst- und photohistorischer, psychoanalytischer und genderspezifischer, das heisst queerer Reflexionen erscheinen. Aby Warburgs didaktische, mit schwarzem Stoff bespannte Tafeln des Mnemosyne-Bilderatlas, der nach motivgeschichtlichen und gebärdensprachlichen Ordnungskriterien ein protoikonographisches Weltbild entwirft, gründet in seiner Argumentationsweise im späten 19. Jahrhundert. Bekanntlich hat Jean-Martin Charcot, Neurologe an der Salpêtrière in Paris, in seiner *Iconographie photographique de la Salpêtrière* bereits eine ausdifferenzierte Körpergrammatik der Hysterie entworfen, deren Ursprünge interessanterweise wiederum in der Kunst gefunden werden können. Als die Bedeutung von Charcot um die Jahrhundertwende am Schwinden war, fand sich das Pathosformel-Reservoir ausgerechnet in der damals neu aufstrebenden Kunstgeschichte von Warburg wieder.[1] Ausschlaggebend für die komplexen Zusammenhänge von Psychopathologie, Ikonographie, aber auch von Kriminologie und Psychoanalyse war letzten Endes die Erfindung der Photographie, welche all diese Disziplinen überhaupt erst hervorgebracht hat.[2]

Indem nun Richard Hawkins' Collagen unterschiedliche diskursive Felder miteinander vereinen, schaffen sie als Collage ein selbstreflexives Klima, in welchem die stereotypisierten Darstellungen antiker männlicher Schönheit neu lesbar werden. So wird nicht nur das idealisierte skulpturale Abbild verhandelt, sondern auch dessen photographische Darstellung. Dabei ist entscheidend, dass die Photographie lediglich zwei der drei Dimensionen wiedergibt und sich die hermaphroditische Geschlechtlichkeit verbergen kann. Hawkins' sexuelle Mehrdeutigkeit ist damit zugleich Resultat der photographischen Wiedergabe. In diesem Sinne werden hier ebenso die Möglichkeiten der Photographie reflektiert, welche der Kunstgeschichte zwar das vergleichende Sehen von räumlich getrennten Artefakten ermöglicht hat, doch gleichzeitig ebenso retardiert wirkt wie die vergilbten, aus antiquarischen Kunstbüchern ausgeschnittenen Abbildungen. Denn wie diese und die Torsi an sich gibt auch sie nur einen fragmentarischen Blick auf die Welt preis.

*RICHARD HAWKINS, SPS, 1993, collage, 18 x 34" / Collage, 45,7 x 86,3 cm.*

Anlässlich seiner letzten Einzelausstellung bei Richard Telles (2007) in Los Angeles hat Richard Hawkins Collagen antiker Skulpturen gemeinsam mit seinen «Haunted Houses» (Spukhäuser) präsentiert, russgeschwärzten, ruinösen Hausmodellen auf Tischen, und damit eine weitere archäologische Dimension suggeriert. In einem dieser Puppenhäuser finden sich im Innern gespiegelte Bilder von Hermaphroditen-Skulpturen, den offensichtlichen Bewohnern des viktorianischen Hauses. BORDELLO ON THE RUE ST. LAZARE (2007) spielt auf Marcel Proust an, der ein solches Etablissement mit grosser Regelmässigkeit frequentierte, und gibt gleichzeitig die mit orientalistischen Einrichtungsgegenständen und Chinoiserien versehenen Interieurs im Frankreich des 19. Jahrhunderts wieder, der Zeit des Dandyismus und der Dekadenz des Fin de Siècle.

Dem BORDELLO ON THE RUE ST. LAZARE wurde mit STAIRWELL DOWN (Treppenhaus nach unten, 2007) quasi sein Negativ gegenübergestellt: Das nahezu identische, verrottete Hausmodell hängt kopfüber unter einer Tischplatte. Eine solche Negation oder anders gewendet die gleichzeitige Verborgenheit und Sichtbarkeit des unverblümt Unbewussten in STAIRWELL DOWN ruft unweigerlich Robert Gobers Modellhäuser in Erinnerung. Gobers BURNT HOUSE (Verbranntes Haus, 1980), das nach der Erinnerung rekonstruierte Haus seiner Grossmutter, wurde von tatsächlich erlebten Vorkommnissen inspiriert und zeigt im Dachstuhl Spuren der Verwüstung, sodass der Brandherd im Innern des Hauses ausgemacht werden kann. Die fiktive Eskalation eines familiären Konflikts ist für Richard Hawkins kaum relevant, jedoch Gobers grundsätzliche Psychologisierung des Hauses. Indem der Künstler seine Puppenhäuser mit historischen Protagonisten und antiken Skulpturen ausstattet, imaginiert er sich diese nicht nur als leibhaftig und fleischgeworden, sondern schafft ihnen einen physischen Ort innerhalb eines mentalen Gefüges. Als imaginärer Kosmos verkörpern die Häuser deshalb nicht zuletzt einen Resonanzraum des Subjektes.[3)]

Richard Hawkins' künstlerische Praxis ist von der Collage insofern geprägt, als dass sie Brüche nicht nur zulässt, sondern willkommen heisst. Die daraus resultierende Heterogenität ist nicht Zeugnis einer

*RICHARD HAWKINS, BORDELLO ON RUE ST. LAZARE, 2007, altered dollhouse, table, 74 x 37 x 37" / BORDELL AN DER RUE ST. LAZARE, abgeändertes Puppenhaus, Tisch, 118 x 94 x 94 cm.*

Unentschiedenheit, sondern Ausdruck einer künstlerischen Haltung, die sich mit der Notwendigkeit des Biographischen auseinandersetzt ohne narzisstisch zu sein. Hawkins' Strategie, persönliche Gegebenheiten in einem übergeordneten historischen, sozialen, kulturellen und genderspezifischen Kontext zu reflektieren und dabei das Kohärenzversprechen der Collage nutzbar zu machen, äussert sich bereits darin, dass er in einigen Fällen autobiographische Fussnoten zum Ausgangspunkt ganzer Werkgruppen deklariert hat. Als er beispielsweise erfahren hat, dass seine unmittelbaren Vorfahren indianisches Blut in sich haben, beschäftigte er sich in ausgiebigen Recherchen mit der Urbevölkerung Nordamerikas und schuf neben verschiedenen Collagen die malerische Serie «Creek Indian Roots» (Indianische Wurzeln, 2003). Auf kleinformatigen Leinwänden, deren Bildsprache an Robert Crumb, Peter Saul, aber auch an den späten Philip Guston und Francis Picabia erinnern, entwirft er eine Geschichte zwischen einem jungen und älteren Indianer, wobei die zahlreichen Zäune und Absperrungen jeweils von Ausgrenzung sprechen. Die subjektiven ethnographischen Recherchen führten in der Folge eine Welt zutage, die mythisch und düster zugleich ist. Diese kann als eine Art Parallelerzählung minoritärer Identitätskonzepte gelesen werden, doch der voreilige Schluss, Richard Hawkins' Werk würde sich in besonderer Weise mit schwuler Geschichte auseinandersetzen, greift zu kurz, ebenso das europäische Verdachtsmoment, sein Eklektizismus könne nur in den Vereinigten Staaten, respektive in Los Angeles, dem langjährigen Wohnort des Künstlers, aufkeimen. Denn nicht die Geschichte steht im Zentrum von Richard Hawkins' Werk, sondern das Wissen der Unumgänglichkeit von Geschichtlichkeit. Diesem Wissen wird jedoch mit einer grossen kalifornischen Leichtigkeit begegnet, sodass nach Michael Krebber «(...) hier völlig doppeldeutig agiert wird, und auch ein bisschen kokett (...) und das alles ist angenehm leicht und elegant mit schönen bunten ungemischten Farben und immer mit einem ganz charmanten Augenzwinkern.»[4)]

Die Spiegelung autobiographischer Koinzidenzen und identitärer Tatsachen in übergeordneten Kontexten wird von Richard Hawkins tatsächlich mit Charme und Ironie vorangetrieben, wobei die Fragilität des Ausdruckes und des Ausgedrückten stets präsent bleibt.

1) Sigrid Schade, «Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers», in Silvia Baumgart, (Hg.), *Denkräume, Zwischen Kunst und Wissenschaft*, Reimer-Verlag, Berlin 1993, S. 461–484.
2) Vgl. Carlo Ginzburg, *Spurensicherung, Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Wagenbach-Verlag, Berlin 1993.
3) Vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Fischer-Taschenbuchverlag, Frankfurt a. M. 1975.
4) Michael Krebber, «Richard Hawkins in der Galerie Daniel Buchholz», in *Texte zur Kunst*, Berlin, September 2004, Bd. 55, S. 157–159.

*RICHARD HAWKINS, STAIRWELL DOWN, 2007, altered dollhouse, table, 42 x 36 x 36" / TREPPENHAUS NACH UNTEN, abgeändertes Puppenhaus, Tisch, 106,5 x 91,5 x 91,5 cm.*

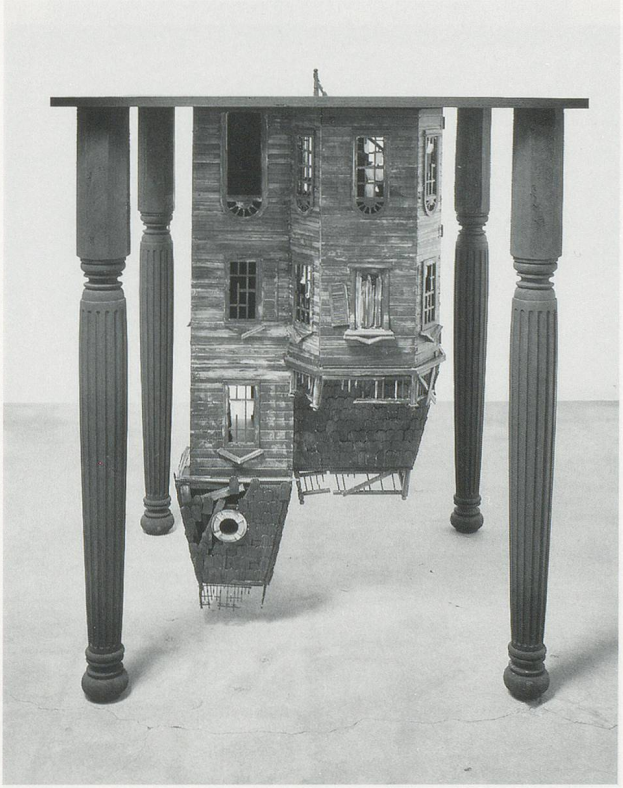
# RICHARD HAWKINS

*PHILIPP KAISER*

# *Infinitely Desired*

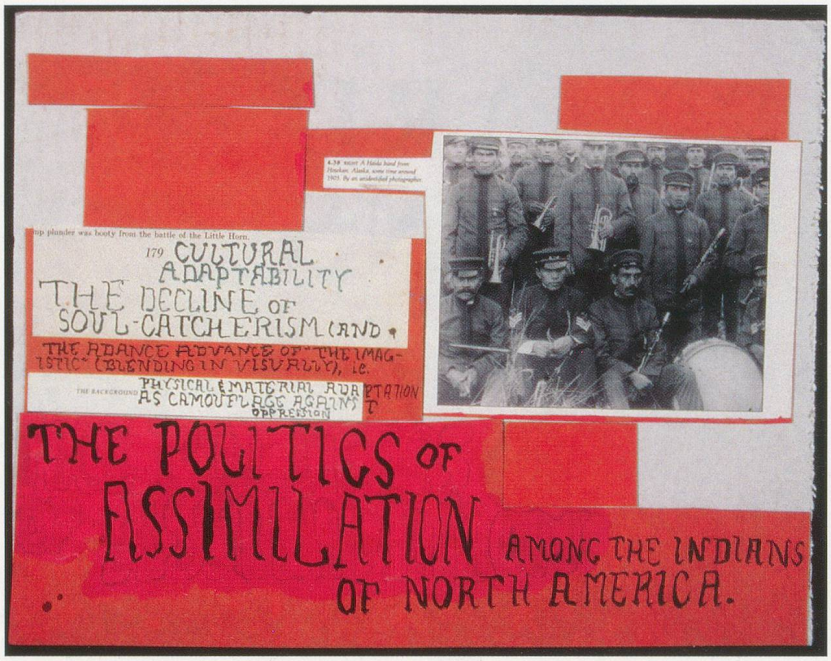
Everything Richard Hawkins does, his entire artistic praxis, could be described as collage. He has been using this genuinely avant-garde achievement for close to 20 years as a medium of critical self-description. In the collages of the early 1990s, high-gloss pictures of male models and porn stars collectively erupt into lascivious landscapes of desire. Some of the scenes bear post-its with messages like "regret," "suffering," "jealous," and "suffering pain," conspicuously referencing the possibility of a voice-over commentary. Implied is a suggestive narrative that seems to be counteracting the fragmentation of the collages—or, perhaps, deliberately exploiting it.

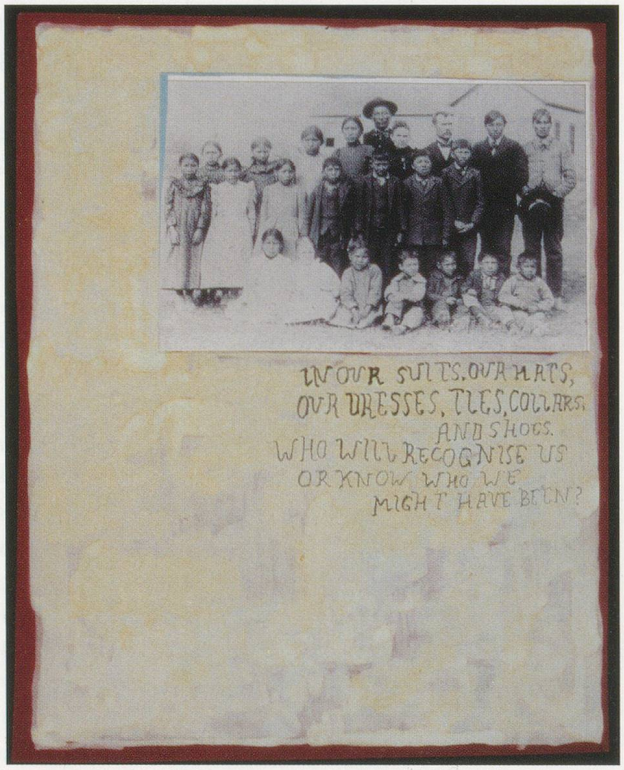
Later that decade, there followed a series of "Disembodied Zombies" (1997), hypnotic inkjet montages, in which decapitated male icons like Skeet Ulrich, Ben Arnold, George Clements and others, are seen posing seductively with blood gushing out of their veins—a cross between the floating head of John the Baptist in Gustave Moreau's THE APPARI-



*PHILIPP KAISER* is a curator at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

*RICHARD HAWKINS, THE POLITICS OF ASSIMILATION AMONG THE INDIANS OF NORTH AMERICA, 2004, from the series "The Greasers vs. the Socs," paint, paper, magazine, ink, 11 3/8 x 14 5/8" / DIE POLITIK DER ASSIMILIERUNG UNTER DEN INDIANERN NORDAMERIKAS, aus der Serie "Die Pomadierten gegen die Sozialen", Farbe, Papier, Zeitschriften-Ausschnitte, Tinte, 28,9 x 37 cm.*




TION (c.1876) and the trash and pop of Gothic aesthetics. Both the "Disembodied Zombies" and the figures in some of the collages would seem, on the surface, to espouse actively politicized gay content. Having been cut out of their mass media environments, they are modified and glorified with traces of painterly gesture. Desire coagulates into images redolent with the vocabulary of erotic fantasies that parry the marginalization of homosexual representation. However, although these are the artist's core concerns, a look at his oeuvre as a whole tells a much larger story. It is not only embedded in a critique of the representation of desire and the desired body, but goes a step further, taking a critical biographical turn.

*RICHARD HAWKINS, WHO WILL RECOGNIZE US. . . , 2004, from the series "The Greasers vs. the Socs," paint, paper, magazine, ink, 13 7/8 x 11" / WER WIRD UNS ERKENNEN..., aus der Serie "Die Pomadierten gegen die Sozialen", Farbe, Papier, Zeitschriften-Ausschnitte, Tinte, 33,9 x 28 cm.*

While, in the colorfully abstract "Sex Tourist Paintings," the gender-specific representation of Southeast Asian call boys remains deliberately vague, the hermaphrodites in the simultaneously created series of collages, "Urbis Paganus" (City of Pagans, since 2005), impart a positively utopian promise of transcendence. This ongoing and already substantial series shows antique Roman sculptures flanked by handwritten fragments of writing, the figures usually afloat against a gray or black background. The series has become a story in five chapters. Not unlike a Bildungsroman, the first chapter explores the *Lapis Niger*, the famous black marble stone on the Roman forum where antique legend has it that Romulus was murdered for his despotic abuse of power. The Latin inscriptions on a stele found under the stone are said to contain dire curses. Hawkins' syncretic narrative continues with representations of *Magna Mater*, a Roman cult of castration, expanded in the next two chapters into a juxtaposition of the masculine and the unmanly son. Finally, in the fifth chapter, we encounter a cabinet of hermaphrodites. By combining the classical hermaphrodite ideal with the imitation of an aesthetic that calls to mind the founding father of iconography, Aby Warburg, "Urbis Paganus" presents a complex weave of artistic and photo-historical, psychoanalytical and gender-specific/homoerotic reflections. Warburg mounted images, classified by motif and gesture, on panels covered with black fabric, creating his didactic *Mnemosyne Atlas* (1924–26), a proto-iconographic worldview based on late nineteenth century argumentation. Interestingly, the origins of the sophisticated physical grammar of hysteria, famously devised by neurologist Jean-Martin Charcot in his *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, can be traced back to the art world. While the significance of Charcot's findings gradually declined at the turn of the century, the reservoir of the pathos formula significantly acquired a new forum in Warburg's innovative approach to the history of art.[1] Study of the complex relations of psychopathology, iconography, criminology and psychoanalysis and, in fact, their very invention are ultimately indebted to the rise of photography.[2]

The fusion of diverse discursive fields in Richard Hawkins' collages establishes a self-reflective climate

*RICHARD HAWKINS, DISEMBODIED ZOMBIE GEORGE WHITE, 1997, inkjet print, 47 x 36" / KÖRPERLOSER ZOMBIE GEORGE WHITE, Inkjet-Print, 119,4 x 91,4 cm.*

that allows for a new reading of antiquity's stereotypical renditions of male beauty. The artist deals not only with idealized sculptural portrayal but also with its photographic representation, although, decisively, photography renders only two of the three dimensions, effectively understating, if not concealing hermaphrodite sexuality. The sexual ambiguity of Hawkins' work might therefore be read as a consequence of its photographic presentation. In this sense, the artist also inquires into the potential of photography itself. The "new" medium enabled art history to engage in the comparative study of physically separate artifacts, yet it still appears as archaic as the yellowed reproductions cut out of antiquarian art books. For, like these and like the torsos themselves, photography can never reveal more than a fragmentary view of the world.

At his recent solo exhibition at Richard Telles in Los Angeles, 2007, Richard Hawkins presented his collages of antique sculptures alongside the "Haunted Houses," soot-blackened, disastrously dilapidated models displayed on tables and suggesting a further archaeological dimension. Inside one of these dollhouses, we see mirrored images of hermaphrodite sculptures, obviously the residents of the Victorian home. BORDELLO ON THE RUE ST. LAZARE (2007) alludes to Marcel Proust, who frequented an establishment of that nature with great regularity, and also to French interiors with their Chinoiserie and other Orientalist furnishings popular in the nineteenth century, the age of dandyism and the decadent *fin de siècle.*

The BORDELLO ON THE RUE ST. LAZARE is juxtaposed with its negative, as it were, in STAIRWELL DOWN (2007). The near identical, ramshackle model is suspended upside down from underneath a table. That mirror image or, to put it differently, the simultaneous concealment and visibility of a blatant unconscious in STAIRWELL DOWN inevitably calls to mind Robert Gober's models. Gober's BURNT HOUSE (1980) was inspired by real events: looking down through the severely damaged attic of his grandmother's house, reconstructed from memory, one can see the seat of the fire inside. The fictional escalation of a family conflict is of no relevance for Richard Hawkins, but Gober's fundamentally psychological approach is. By furnishing his dollhouses with historical protagonists and antique sculptures, Hawkins not only imagines them as living, incarnate beings; he also provides a physical place for them within the mental fabric. As imaginary universes, therefore, the houses are essentially embodied sound boxes for the subject.[3)]

When Richard Hawkins uses collage in his artistic praxis, he does not simply acknowledge fragmentation but actually welcomes and embraces it. The heterogeneous outcome does not testify to indecision but is rather the expression of an artistic attitude that confronts the necessity of the biographical context without being narcissistic. Hawkins' strategy of addressing personal data in a larger historical, social, cultural and gender-specific context and thereby exploiting the cohesive potential of the collage, comes to the fore in the fact that he has, in some cases, declared that autobiographical footnotes are the point of departure for certain work groups. For example, when he discovered that his immediate forefathers have Indian blood, he immersed himself in the study of North America's indigenous population and subsequently created both collages and the painted series, "Creek Indian Roots" (2003). On small-format canvases, their visual vocabulary reminiscent of such artists as Robert Crumb, Peter Saul, the late Philip Guston and Francis Picabia, the artist tells the story of a younger and older Indian, with fences and barriers indicating the fate of being ostracized. Subjective anthropological research brought a world to light that is both mythical and grim. This can be read as a kind of parallel narrative of minority identity but reading Richard Hawkins' oeuvre exclusively as a distinctive view of homosexual history is as wide of the mark as presuming, from a European point of view, that his eclecticism falls on especially fruitful ground in the United States, or more precisely in his long-time home of Los Angeles. It is not history itself that forms the core of Richard Hawkins' work but rather the knowledge that history cannot be ignored. This knowledge is countered by a magnanimous Californian ease that leads, according to Michael Krebber, to an approach of great ambiguity and even coquetry, yielding pleasantly light and elegant work done in an appealing array of unmixed colors and always disarmingly tongue-in-cheek.[4)]

Unmistakable are the charm and irony with which Richard Hawkins mirrors autobiographical coincidences and factors of identity in the larger context, yet he always allows for the fragility of expression and its subject matter.

*(Translation: Catherine Schelbert)*

1) Sigrid Schade, "Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers" in Silvia Baumgart (ed.), *Denkräume, Zwischen Kunst und Wissenschaft* (Berlin: Reimer-Verlag, 1993), pp. 461–484.
2) Cf. Carlo Ginzburg, *Spurensicherung, Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* (Berlin: Wagenbach-Verlag, 1993).
3) Cf. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space,* Trans. M. Jolas (Boston, MA: Beacon Press, 1994).
4) Michael Krebber, "Richard Hawkins in der Galerie Daniel Buchholz" in *Texte zur Kunst,* Berlin, September 2004, vol. 55, pp. 157–159.