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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 63: Collaborations Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider

Artikel: Malerei als Beziehungsspiel : Anmerkungen zu Katharina Grosse = Painting : a game of relations : notes on Katharina Grosse

Autor: Fuchs, Rainer / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680889

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: 10.07.2025

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

Malerei als Beziehungsspiel

ANMERKUNGEN ZU KATHARINA GROSSE

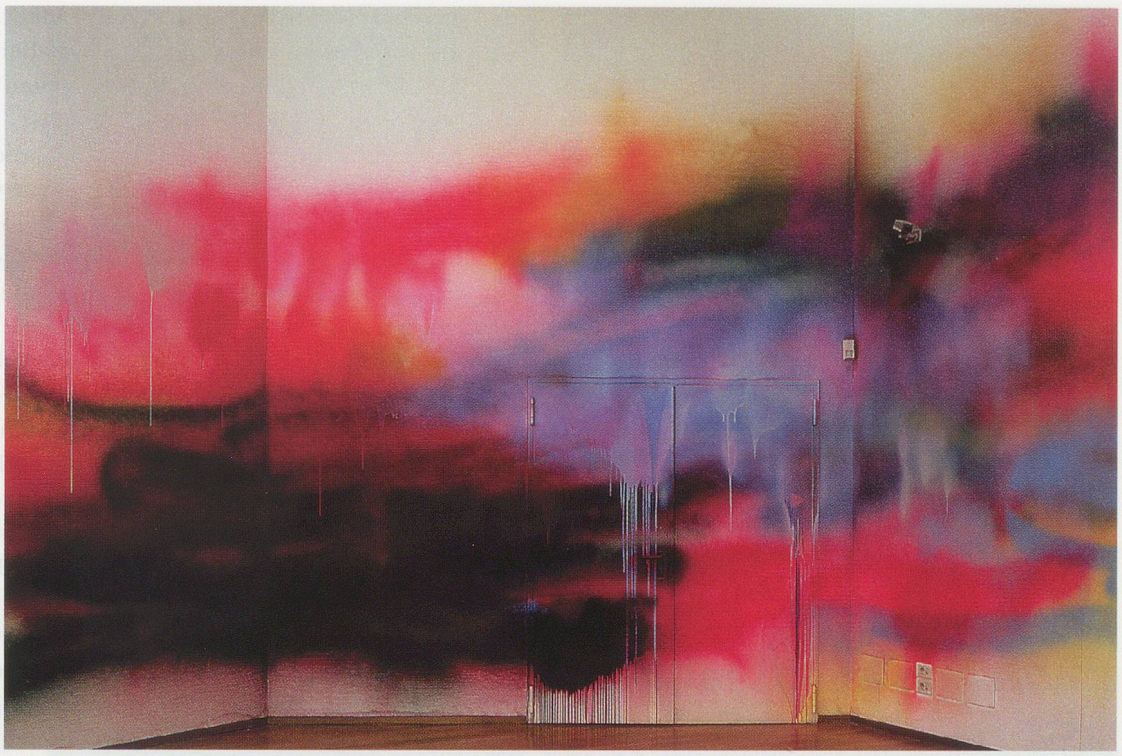
RAINER FUCHS

Sprühpistole und Pinsel sind Katharina Grosses Malwerkzeuge, aufgespannte Leinwände, Aluminiumtafeln und Papierbahnen werden von ihr ebenso als Malgründe genutzt wie die Wände und Decken von Räumen. Grosse führt das Unterschiedliche parallel. Sie verwendet dieselben Maltechniken in unterschiedlichen Kontexten, erstellt sowohl Bilder wie auch Wandmalereien mit denselben Werkzeugen, überlagert und vermischt mitunter Pinsel- und Sprühtechnik in denselben Bildern und hält die Unterscheidung von bildbezogener und rauminstallativer Malerei bewusst in der Schwebe. Es würde daher wenig Sinn machen, diese Vielfalt von Rahmenbedingungen und Kontextualisierungen zum Anlass einer rigiden Unterteilung des Œuvres in konventionelle Werkkategorien zu nehmen, also etwa eine manuell erstellte von einer mechanisch konstruierten beziehungsweise eine bildbezogene von einer raumbezogenen Malerei kategorisch zu unterscheiden, oder gar eine sukzessive Emanzipation malerischer Praxis aus der Umklammerung manuell erzeugter und hermetischer Bildlichkeit erkennen zu wollen. Das hiesse in eben jener tradierten begriffsgeschichtlichen Perspektive zu verharren, die diese Art der Malerei von vornherein zur Diskussion stellt. Dieses Werk orientiert sich nicht an Trennungen von Techniken und medialen Zuordnungen, sondern gründet im Gegenteil in der Inszenierung von Verschiebungen, Übergängen und Verschleifungen, um gerade dadurch zu Differenzierungen in Bezug auf Malerei als Medium und Begriff zu gelangen.

KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 2001, Acryl auf Plakatwand, Auckland, Neuseeland / UNTITLED, acrylic on billboard, Auckland, New Zealand. (PHOTO: KATHARINA GROSSE)

Gerade das von Grosse vollzogene malerische Bespielen unterschiedlicher Kontexte deutet an, dass hier Malerei als ein zugleich offenes und präzises

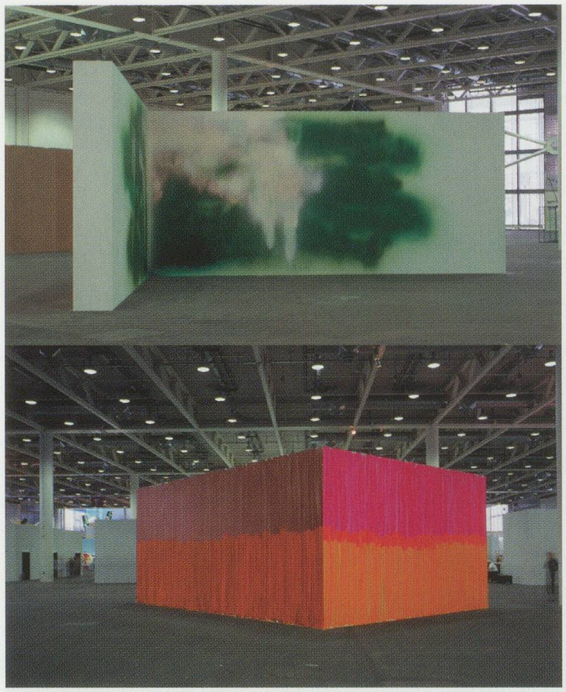
RAINER FUCHS ist stellvertretender Direktor des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien.



KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 2001, Acryl auf Wand, «Milano Europa 2000», PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, Detail / UNTITLED, acrylic on wall. (PHOTO: SERGIO ANNELLI)

Beziehungsspiel angelegt ist, und dass Malen von vornherein bedeutet, sich auf ein gelenktes Interferieren von Farbformen und Rahmenbedingungen mit unkalkulierbarer Rezeptionsgeschichte einzulassen. Diese Grundbedingungen der Malerei in der Arbeit auch transparent zu halten, ist kennzeichnend für Grosse. Wenn ihre Kunst auch als Malerei über Malerei gesehen wird, so kann damit keine thematische Festlegung oder Verengung des Œuvres gemeint sein, sondern lediglich der sichtbar gehaltene Bezug auf ein ohnehin unhintergehbares Grundthema der Malerei. Die Künstlerin verschafft der Malerei ein Porträt ihrer selbst, das nicht in hermetisch-narzisstischer Selbstbespiegelung kreist, sondern geradewegs der Öffnung neuer malerischer Möglichkeiten und Perspektiven dient, indem der «Blick in den Spiegel» gleichsam einer Distanz der Malerei zu sich selbst – um ihrer selbst willen – Vorschub leistet. Wie wenn man in den Spiegel schaut, um nicht einfach nur sich selbst wiederzuerkennen, sondern um sich aus Distanz zu sehen, sich mit den Augen eines anderen zu kontrollieren und die Identität des Ich als unabschliessbares, auf aussen liegende Kontexte – wie den Spiegel selbst – angewiesenes Beziehungs- und Fragespiel zu erfahren. Wenn sich also die Malerei bei Katharina Grosse um die Visualisierung und Thematisierung des Malens selbst zentriert, dann doch nur, um die Frage nach der Selbstbezüglichkeit ihrerseits permanent in Frage zu stellen. Dieser malerische Ansatz ähnelt dem Besprechen der Sprache, als einem Reflektieren, das sich vom Misstrauen gegenüber naiven begriffsrealistischen Identitätskonzepten nährt.

Wie Wörter und Begriffe sich über das Begriffene legen, ohne deshalb schon mit diesem identisch zu sein, so fällt Malerei bei Grosse gleichsam wie farbiges Schattenwerk auf alle möglichen Gegenstände und Gegebenheiten, um sich mit diesen zu verbinden und dieses Verbinden selbst zum Ausgangspunkt eines in sich differenzierten Selbstverständnisses zu bestimmen. «Die Tatsache, dass ein und dasselbe Wort [bzw. ‹Bild›, Anm. d. Verf.] sich gleichzeitig auf den Bildträger und das Ergebnis des Malprozesses beziehen kann, gibt zu denken. Es geht um die Ver-



KATHARINA GROSSE, FISH GONE WORSE, 2000, Acryl auf Wand, ca. 400 x 600 x 900 cm, «Art Unlimited: Art Basel 2000» / acrylic on wall, ca. 13 1/8 x 19 3/4 x 29 1/2 ft.
(PHOTOS: MICHAEL FONTANA)

bindungen zwischen dem, was man als ‹Operation› des Bildes mit seiner äusseren Form, seinem ‹Aussen› bezeichnen könnte, und seinem Substrat, seiner eigentlichen Substanz.»[1] Was hier von Hubert Damisch für das «Bild» angedeutet wird, lässt sich auch auf die «Malerei» übertragen. Betrachtung der Malerei als Erörterung ihrer «Verbindungen» bzw. die Definition von Malerei als Funktion von «Verbindungen» oder Beziehungsspielen – unter diesen Aspekten lässt sich nicht nur Katharina Grosses Arbeit interpretieren, es lässt sich ihre Malerei auch selbst als Interpretation solcher Aspekte verstehen.

Dieselbe Maltechnik und Farbformstruktur auf unterschiedliche Malgründe und Trägermedien anzuwenden ist dabei eine der von Grosse angewandten Interpretationstechniken der Malerei durch Malerei: Die in den früheren Bildern verfolgten Strukturprinzipien sich überlagernder Farbfelder, die zugleich das Überlagern selbst transparent halten, wendet die Künstlerin auch in den raumbezogenen Arbeiten an. Senkrecht mit dem Pinsel gezogene, transparente Farbmodulationen hat sie auch auf wandfüllende Papierbahnen aufgebracht. Diese Papiere werden nicht wie Tapeten aufkaschiert, sondern in loser Hängung eingepasst, so dass sie – wie Bilder auch – abnehmbar und transportabel bleiben. Einige dieser Arbeiten wurden auch in andere Ausstellungen transferiert, wobei die durch die ursprüngliche Anbringung bedingten Aussparungen für Fenster oder Deckenbalken im neuen Ambiente wie eingeschnittene Bildränder erscheinen. So, als ob das schon in seiner ursprünglich «losen» Anbringung angezeigte Misstrauen an einem endgültigen Verhaftetsein und Verknüpftsein von Malerei und Raum durch das explizit gemachte Verschieben dieser Malerei an einen anderen Ort nur konsequent zu Ende geführt würde. Dass ein und dieselbe Malerei einmal für eine Wandarbeit und dann wieder für ein eigenwillig begrenztes Bild gehalten werden kann, wirft ein bezeichnendes Licht auf Grosses Umgang mit Gewissheiten in Bezug auf die Malerei. So wie ein und derselbe Begriff in unterschiedlichen syntaktischen Bezügen voneinander abweichende Bedeutungen entfalten kann, um gerade darin seine prinzipiell offene Struktur zu enthüllen, verweist die faktisch zwischen den Räumen verschobene Malerei auch auf ihre Qualität als semantisch flottierendes Phänomen.

Die Strategie des Verschiebens wird aber nicht nur bei dieser Art der Präsentation derselben Werke in unterschiedlichen Räumen zu verschiedenen Zeiten manifest, sondern sie zeigt sich auch in den Malfeldern, die in Räumen aufgesprüht werden. Denn Grosse folgt in ihren gesprühten Malereien nicht einfach den architektonischen Vorgaben, sondern konterkariert sie mit Farbclustern, implantiert ihre Farbfelder als kontrapunktische Interventionen im Raum, legt sie also von vornherein als Irritationen gesicherter und starrer Verhältnisse an. Über Kanten und Ecken können sich dabei die Malfelder ebenso ziehen wie von einem Raum in den anderen. Diese Malerei schiebt sich also über die architektonische Ordnung und verschiebt die Räume aus dem Lot ihrer konventionellen Wahrnehmung.

KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 1999, Acryl auf Gips, 496 x 432 cm, «Viereck und Kosmos», Amden und Kunsthaus Glarus / UNTITLED, acrylic on plaster, 16 1/4 x 14 1/5 ft., "Square and Cosmos," Amden and Kunsthaus Glarus, Switzerland. (PHOTO: CHRISTOPH KERN)

Referieren die transferierten Papierarbeiten an ihren neuen Orten gleichsam über eine abwesende Struktur, so scheinen die ortsverhafteten Sprühmalereien einer komplementären Strategie zu folgen: Sie suggerieren die Absenz real vorhandener architektonischer Fakten, indem sie diese malerisch überspielen und kaschieren. Von schattenhafter Schwere bis zu leuchtender Leichtigkeit reicht das von diesen Malereien hervorgerufene Spektrum der Assoziationen. Wie bunte Schatten befallen die Farben den Raum, oder wie blühende Schimmel, die den Wandbestand gefährden, scheinen sie bisweilen aus dem Wandgrund hervorzuwachsen. Erinnerungen an Graffiti als einer Technik subversiv-kreativer Intervention werden ebenfalls wachgerufen. Doch allemal besitzen die Malereien etwas Ephemeres und Signalhaftes, wie um ihre physische Präsenz und ihr begriffliches Sein gleichermassen zu markieren und als relational erkennbar zu machen. Solche Malerei erzeugt eine Spannung zwischen Raum und Farbe, weil sie den räumlichen Koordinaten entgegenarbeitet und dort Flächigkeit und Homogenität suggeriert, wo tatsächlich dreidimensionale Verhältnisse und räumliche Distanzen existieren. So als ob das traditionelle Verhältnis zwischen Malerei und Illusionierung hier umgestülpt würde, indem durch das Überblenden orthogonaler Gegebenheiten mit malerischen Mitteln realer Raum in eine imaginäre Fläche zurückverwandelt wird.

Aber ebenso wie in den Bildern und Malfeldern die Überlagerung der Farben in transparenter Schwebe gehalten wird, bleibt auch in diesen Wand-/Raummalereien das Überlagern, Ausblenden und Verschleifen der Raumkoordinaten als Konzept durchschaubar und nachvollziehbar. Gerade in der malerischen Überblendung von Grundstrukturen tritt deren Prä-

Oben links / Top left: KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 2001, Acryl auf Wand, 370 x 628 x 950 cm, Sarah Cottier Gallery, Sydney / UNTITLED, acrylic on wall, 12 1/8 x 20 5/8 x 31 3/16 ft. (PHOTO: MICHAEL LETT) Oben rechts / Top right: CHEESE GONE BAD, 1999, Acryl auf Wand, 357 x 671 x 1464 cm, «open house», Marfa, Texas / acrylic on wall, 11 3/4 x 22 x 48 ft. (PHOTO: ROB JOHANNESMA) Unten links / Bottom left: OHNE TITEL, 2000, Acryl auf Wand, Museumscafé, Neues Museum, Nürnberg / UNTITLED, acrylic on wall. (PHOTO: MANUEL FRANKE) Unten rechts / Bottom right: CHEESE GONE WORSE, 1999, Acryl auf Wand, 370 x 717 x 916 cm, Kunstverein Bochum / acrylic on wall, 12 1/8 x 23 1/2 x 30 ft. (PHOTO: OLAF BERGMANN)

senz wieder ins Bewusstsein, so als ob erst das gezielte Verdecken und Verbergen von längst verinnerlichten Gegebenheiten zu deren erneuter Freilegung führen würde. So gesehen besitzen die malerischen Markierungen auch eine Scharnierfunktion: Erkennbar wird durch sie nämlich, dass die einzelnen Wände sich eben erst durch Übergänge und Verbindungen zu einem Raum formieren, so wie sich auch die einzelnen Räume in ihrem Konnex erst zu einem architektonischen Gesamten zusammenfügen und sich von dort her ihre jeweilige Funktion und Bedeutung erschliesst. Symptomatisch für diese Dialektik des Verdeckens sind auch die Ränder dieser sedimentierten Farbnebel, die Zonen der Verdichtung und Auflösung gleichermassen bilden. Dort wird auch das sonst übersehene feine Relief der Wände sichtbar, erweist sich das malerische Verbergen einmal mehr als ein Freilegen des ohnehin Vorhandenen, aber gewöhnlich Übersehenen.

Das Gegebene durch einen Akt der Kontextualisierung in seiner Vorhandenheit erneut zu thematisieren und zu interpretieren trifft jedoch nicht nur auf das Motiv der malerisch besetzten Bilder und Räume zu, sondern ebenso auf das Motiv der sie besetzenden Malerei. Solche Malerei interpretiert die Orte und Räume ihrer Existenz und involviert damit diese Kontexte als Interpretationsfolien für sich selbst. Das eine bestimmt sich vom anderen her, wie Worte und Begriffe in einem Text sich wechselweise ihre Bedeutungen zuspielen.

1) Hubert Damisch, «Die List des Bildes», in: *Das Bild nach dem letzten Bild*, hrsg. v. Peter Weibel und Christian Meyer, Galerie Metropol, Verlag Buchhandlung Walther König, Wien 1991, S. 73–77.

Painting: A Game of Relations

NOTES ON KATHARINA GROSSE

RAINER FUCHS

Spray pistol and paintbrush are Katharina Grosse's painting tools; her supports, stretched canvas, paper strips, walls, and ceilings. Differences run parallel in Grosse's endeavors. She uses the same painting techniques in different contexts, superimposes and combines spray painting and brushstroke in the same pictures, and intentionally suspends the distinction between picture-oriented and installative painting. It would therefore not make much sense to use the diversity of frameworks and contextualizations as an excuse for a rigorous classification of her oeuvre into conventional categories, for instance, by making a firm distinction between a manual approach and mechanical construction, or between picture-oriented and room-oriented painting, or even to argue a progressive emancipation of painterly practice from the confines of manually produced, hermetic pictoriality. In so doing, one would in fact be acting on those same traditional historical concepts that are under debate in this kind of painting. Grosse's oeuvre does not rely on distinctions of technique and medial classifications; on the contrary, it engages displacement, passage and blurring, through which painting is subtly differentiated as a medium and a concept.

The painterly orchestration of diverse contexts demonstrates the artist's deployment of painting as an open and yet precise game of relations, as an activity that necessarily entails the controlled involvement of color shapes and contextual parameters in an unpredictable history of reception. The transparence of these basic conditions of painting is characteristic of Grosse's work. Although her art can be seen as painting about painting, it does not show thematic delimitation or restriction but only makes tangible reference to a basic and, in any case, unavoidable aspect of the medium. The artist manages to paint a portrait of painting, which does not lead

KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 2000, Acryl auf Wand, 547 x 1228 x 310 (+ 213) cm, «Zeitwenden», Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / UNTITLED, acrylic on wall, 18 x 40 5/16 x 10 1/5 (+ 7) ft., "Turning Points", Vienna. (PHOTO: CHRISTIAN WACHTER)

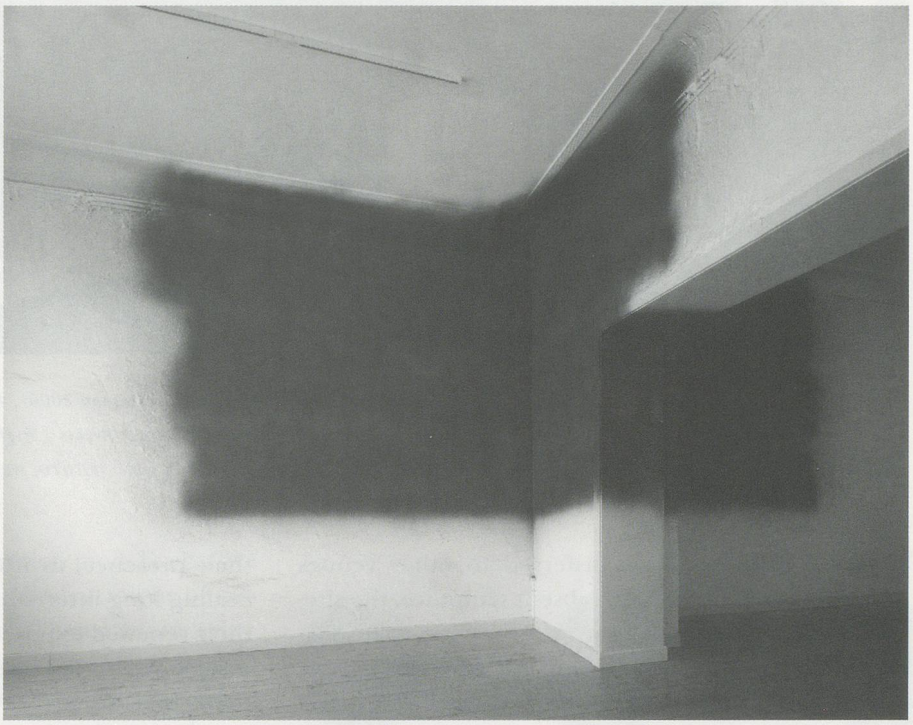
RAINER FUCHS is assistant director of the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna.

KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 2000, Acryl auf Wand, 533 x 1566 x 1245 cm, «Das Gedächtnis der Malerei», Aargauer Kunsthaus Aarau / UNTITLED, acrylic on wall, 17½ x 51⅜ x 40⅞ ft, "The Memory of Painting," Aarau, Switzerland. (PHOTO: MICHAEL FONTANA)

down into a vortex of hermetic, narcissistic self-reflection but up and out into new painterly possibilities and perspectives. Indeed, the "gaze into the mirror" serves to heighten painting's distance and detachment from itself. Similarly, we might look at the mirror not only for purposes of self-recognition but, more importantly, to see ourselves at a distance, to check ourselves out with the eyes of another, thereby discovering that identity does not admit closure, that it is a relational game, an inquiry that depends on external contexts—like the mirror itself. Katharina Grosse's work centers on the study and visualization of painting itself only as a means of permanently calling the very enterprise of self-reference into question. This approach to painting resembles the discussion of language as reflection that is nourished by skepticism towards naïve, conceptually realistic notions of identity.

Just as words and concepts are superimposed on referents without being identical with them, one might say that painting in Grosse's case falls like a colorful play of shadows on all kinds of subject matters and objects, joining them in a conjunction that in turn becomes the point of departure for a differentiated understanding of the self. "The fact that one and the same word ['painting'] can refer both to the picture support and the outcome of the painting process is worthy of note. It is a question of the connections between what might be called the 'operation' of the picture with its external form, its 'exterior,' and its substratum, its actual substance." [1] Hubert Damisch's remarks about the word "painting" might also be applied to its referent. A study of painting as the exploration of its "connections," that is, the definition of painting as a function of "connections" or relational games. These aspects not only allow the interpretation of Katharina Grosse's work; they also allow an understanding of her painting as itself being the interpretation of such aspects.

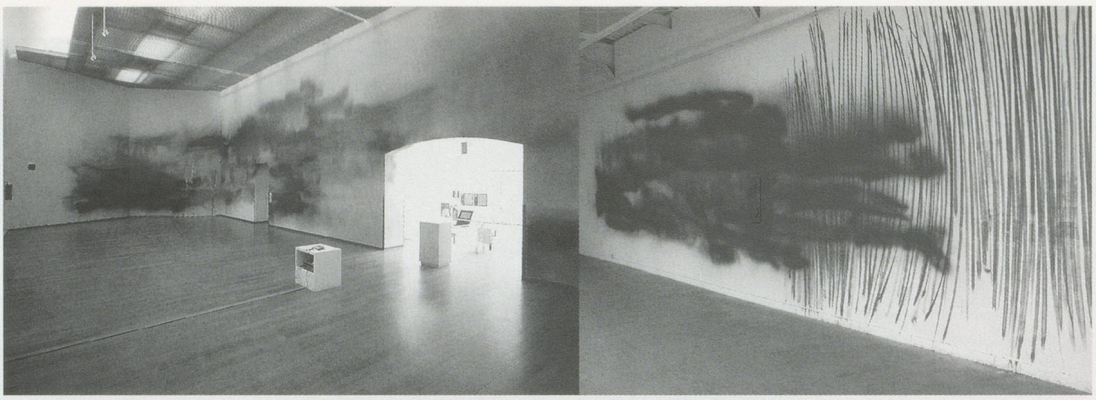
Applying the same painting techniques and structures of color and form to different surfaces and supports is one of the interpretive techniques Grosse



KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 1999, Acryl auf Wand, 400 x 1380 cm, Galerie Conrads, Düsseldorf / UNTITLED, acrylic on wall, 13 1/8 x 45 1/4 ft. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

applies in her study of painting through painting. The structural principle in her earlier works of superimposing fields of color, making transparent the superimposition itself, also features in the artist's room-related works. Walls are covered with strips of paper to which transparent modulations of color have been applied in vertical strokes of the brush. The strips are not affixed like wallpaper but loosely hung so that they remain mobile and portable—like paintings. Some of these works have been transferred to other exhibitions, so that the spaces originally reserved for windows or ceiling beams look like the incised edges of pictures in the new venue, as if the skepticism towards the definitive attachment and unity of painting and room, implied by the loose hanging, had been pursued to its logical conclusion through the explicit move of the painting to another location. The fact that one and the same painting can be viewed both as a wall piece and as a self-contained, delimited picture provides telling clues to Grosse's approach to certainties vis-à-vis painting. Just as divergent meanings of one and the same concept emerge in different syntactical frameworks and actually reveal its basically open structure, the factual shift of the painting from one space to another also signals its quality as a semantically floating phenomenon.

The strategy of displacement comes to the fore not only through this manner of presenting the same works in different spaces and at different times; it is also manifest in fields spray-painted directly onto the walls of exhibition spaces. In the latter Grosse does not simply respond to architectural givens; she counteracts them with clusters of color, implants fields of color as counterpoised interventions in space, or specifically deploys painting as a means of upsetting clearly defined and rigid conditions. The painted field may run over edges and corners or even from one room to the next. By imposing itself on the architectural order, it unhinges the rooms, depriving them (and us) of the security of their conventional perception.



Links / Left: KATHARINA GROSSE, OHNE TITEL, 2001, Acryl auf Wand, «Milano Europa 2000», PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano / UNTITLED, acrylic on wall. (PHOTO: SERGIO ANNELLI) Rechts / Right: OHNE TITEL, 2001, Acryl auf Wand, Artsonje Museum, Kyongju, Korea / UNTITLED, acrylic on wall. (PHOTO: WERNER HANNAPPEL)

While paper works transferred to other venues might be said to refer to an absent sculpture, the site-restricted spray-paintings seem to pursue a complementary strategy: they suggest the absence of real, existing architectural facts, by overpainting and concealing them. The spectrum of associations they evoke ranges from shadowed weightiness to radiant lightness, like colorful shadows contaminating the space, or like blossoming mold that seems to be growing out of the walls and threatening their stability. Thoughts of graffiti as a technique of subversive intervention are also evoked. Whatever the case, these paintings always impart a sense of something ephemeral and emblematic, as if to mark their physical presence and their conceptual being and reveal their relational character.

Such painting generates tension between space and color because it opposes spatial coordinates and suggests flatness and homogeneity where three dimensions and spatial distance actually prevail. As if the traditional relationship between painting and illusionism had been reversed by imposing painterly means on orthogonal surroundings and thus transforming real space back into an imaginary plane.

But just as superimposed colors are held in transparent abeyance in the pictures and painted fields, the superimposition, fading out and blurring in these wall/room pieces also remain visible and conceptually accessible. The painterly overlapping of basic structures merely makes us all the more aware of their presence, as if deliberately covering and concealing long internalized data would actually lead to their renewed exposure. In this respect the painterly markings also act like hinges, for it is only through them that we realize that the individual walls take shape as a room by means of transitions and connections, just as connections are essential to perceiving an ensemble of single rooms as an architectural whole, which is in turn essential to the perception of their function and meaning. Symptomatic of this dialectic of concealment are the edges of this sedimented haze of color, where both zones of condensation and dispersion are formed. There, the otherwise overlooked, delicate relief of the walls also becomes visible; painterly concealment once again proves to draw attention to ordinary and ordinarily overlooked, but self-evident factors.

Addressing and reinterpreting the presence of givens through the act of contextualization applies not only to the motif of painterly occupied pictures and rooms but also to the motif of the painting that occupies them. Such painting interprets the places and rooms of its existence and thereby involves these contexts as interpretive arenas for itself. They are mutual determinants, just as the words and concepts of a text play ball with their meanings.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Hubert Damisch, "Die List des Bildes" in *Das Bild nach dem letzten Bild*, ed. by Peter Weibel and Christian Meyer (Vienna: Galerie Metropol/Verlag Buchhandlung Walther König, 1991), pp. 73–77.