

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 40-41: Collaborations Francesco Clemnte, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

Artikel: Günther Förg's recent paintings = Günther Förgs neue Bilder

Autor: Rimanelli, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680321>

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: 04.04.2026

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

DAVID RIMANELLI

GÜNTHER FÖRG'S RECENT PAINTINGS

For many, the perspectives opened by modernism in the visual arts seem closed. This is the gist of the various shopworn "postmodernisms," whose projects may be either a woolly pluralism or a critical excavation of the past. The plastic arts of this century, from analytic cubism through abstract expressionism, are pillaged for references, or artfully recombined after the manner of a connoisseur or antiquarian.

Each of Günther Förg's installations has the effect of a *Kips Bay Showroom* devoted to the priceless but moribund arts of modernism. The tone is set by the photographs—typically upright oblongs depicting monuments of twentieth century architecture, often seen from a slightly vertiginous, skewed diagonal perspective. It's as if Förg were striving to reanimate these well-known and—in the critical light of post-modernity—much-maligned architectural masterpieces through a sense of perceptual dislocation or disorientation. Förg wants access to a past seemingly sealed off. He wants to reinsert himself within an apparently completed project, but a project the success or failure

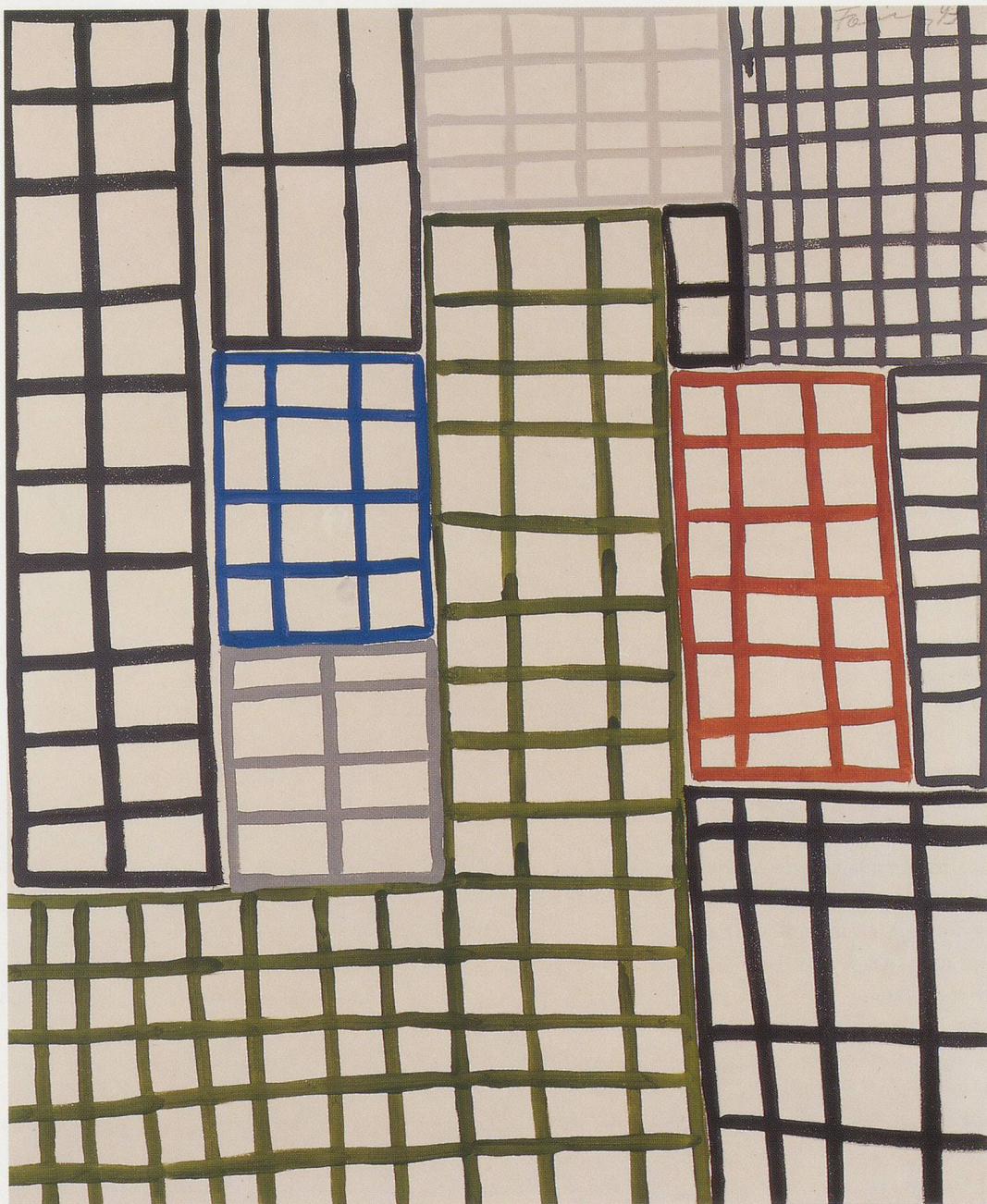
of which is still very much in question. It is inevitably a melancholy and nostalgic game, and regardless of the formal elegance and seduction that Förg's installations promise, he is always somewhat the loser. Maybe part of the point of his work is being just that, a graceful, good loser in a foreclosed historical gambit—and that way, surreptitiously, a success.

A recent series of paintings indicates a new direction for this prolific artist, a direction somewhat less overdetermined by the precedents of Mondrian, Newman, and Palermo. There was always a quality of ghostly evanescence in Förg's paintings. That quality, inherent in the atmospheric character of his acrylic washes, was even more pronounced in those he did on such obdurate materials as lead or copper. Of late, it is not only the substance of the paintings that seems desubstantialized, but their compositional order, their skeletons, as it were. Förg still adheres to geometry as a compositional matrix, but the severity of right angles has yielded somewhat to a looser, "soft" composition. In many of these

canvases from 1993, the geometric elements suggest the malleability of fabric—perhaps quilts or plaids—rather than the durability of architecture. This compositional looseness comfortably melds with Förg's thin application of acrylic paint. They seem like pleasantly lazy paintings.

I spoke of a loosening, of yielding, of the strict order of the grid. Still present in these works, the grid buckles and sways. It is as if the authority of the past itself were in question. At the very least, that authority seems less oppressive, less overbearing. Along with a new feeling of freedom, there is an unassuming elegance. It comes as something of a surprise to discover that Förg's recent paintings resemble the slackened minimalism of Mary Heilman's work. In a few of these paintings, the grid is shown breaking up into constituent parts. Latticed oblongs float in an ambiguous white space, one that hints at a representational figure/ground relationship in spite of the relative immateriality of Förg's painterly execution. You might even go so far as to characterize them as windows—an ironic reversion of abstraction to the representational symbolism of Albertian perspective.

DAVID RIMANELLI is an art critic who lives in New York.



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1993, Acryl auf Leinwand, 195 x 160 cm / UNTITLED, 1993, acrylic on canvas, 76 $\frac{3}{4}$ x 63".

DAVID RIMANELLI

GÜNTHER FÖRGS NEUE BILDER

Für viele sind die Perspektiven, die der Modernismus in der bildenden Kunst einst eröffnet hat, ausgeschöpft. Auf dieser Perspektivlosigkeit basieren die verschiedenen «Postmodernismen», die entweder als verquerer Pluralismus oder aber als kritische Exhumierung der Vergangenheit daherkommen. Vom analytischen Kubismus bis zum abstrakten Expressionismus wird die Skulptur unseres Jahrhunderts nach möglichen Bezügen durchpflügt, oder sie muss für kunstvolle Arrangements nach Art des Kenners oder Antiquars herhalten.

Jede von Günther Förgs Installationen wirkt wie ein *Kips Bay-Showroom* für die ebenso unschätzbare wie todgeweihte Kunst des Modernismus. Die Photographien geben den Ton an, charakteristische Hochformate, die architektonische Monumente des 20. Jahrhunderts darstellen, oft in leicht gekippter Diagonalperspektive. Es ist, als wollte Förg diese berühmten – und im kritischen Licht der Postmoderne oft verteufelten – architektonischen Meisterwerke durch eine Wahrnehmungsverschiebung oder -irritation zu neuem Leben erwecken. Er sucht den Zugang zu einer scheinbar besiegelten

Vergangenheit. Er will sich selbst in einen augenscheinlich abgeschlossenen Vorgang einbringen, über dessen Erfolg oder Misserfolg jedoch noch längst nicht entschieden ist. Das ist ein unvermeidlich melancholisches und nostalgisches Spiel, aus dem Förg, trotz aller formalen Eleganz und Verführung, die seine Installationen versprechen, immer gewissermassen als Verlierer hervorgeht. Vielleicht ist gerade das ein Teil seiner Arbeit: ein eleganter, guter Verlierer zu sein in einem bereits entschiedenen historischen Schachspiel; und so kommt er zu seinem «Erfolg durch die Hintertür».

In seiner neuen Malerei-Serie kündigt sich eine andere Richtung dieses ideenreichen Künstlers an, eine Richtung, die vielleicht nicht mehr ganz so streng beherrscht wird von ihren Vorgängern Mondrian, Newman und Palermo. Förgs Malerei hatte immer etwas von einer geisterhaften Flüchtigkeit. Sie lag im atmosphärischen Charakter seines Acrylfarbbauftrags und trat noch deutlicher zutage, wenn er mit so sprödem Material wie Blei oder Kupfer arbeitete. In letzter Zeit scheint nicht nur die Substanz der Bilder ihrer Stabi-

lität beraubt, sondern auch ihre kompositorische Ordnung, ihre Basis sozusagen. Zwar dient Förg die Geometrie auch jetzt noch als Kompositionsgrundlage; doch die strenge Rechtwinkligkeit ist einer eher lockeren, «weichen» Komposition gewichen. Bei vielen dieser Bilder von 1993 erinnern die geometrischen Elemente weniger an die Beständigkeit von Architektur als vielmehr an die Formbarkeit von Stoffen – Steppdecken oder Karostoffen vielleicht. Diese kompositorische Lockerheit verträgt sich bestens mit Förgs dünnem Acrylfarbbauftrag. Wie Malerei in heiterer Gelassenheit wirken diese Bilder.

Ich habe von Lockerung und Wandel gesprochen und von der strengen Ordnung des rechtwinkligen Rasters. Noch immer ist das Raster auch in diesen Arbeiten präsent, jedoch in Wölbungen und Windungen. Es ist, als stünde die Autorität der Vergangenheit selbst in Frage. Jedenfalls erscheint sie jetzt nicht mehr so beherrschend und tyrannisch. Statt dessen gibt es ein ganz neues Gefühl von Freiheit, eine unpräzise Eleganz. Überraschenderweise fühlt man sich bei Förgs neuen Bildern an den gemässigten Minimalismus in Mary Heilmans Arbeit erinnert. Manchmal ist das Raster in einzelne Bestandteile aufgebrochen. Längliche Formen schweben in einem ambivalenten weissen Raum, der trotz der verhältnismässigen Unstofflichkeit der Förgschen Malweise eine gegenständliche Figur-Grund-Beziehung ahnen lässt. Wenn man will, kann man darin sogar Fenster erkennen – ironische Umkehrung der Abstraktion in den gegenständlichen Symbolismus der Albertischen Perspektive. (Übersetzung: NANSEN)

DAVID RIMANELLI lebt als Kunstkritiker in New York.



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1993, Acryl auf Papier, 127 x 120 cm / UNTITLED, 1993, acrylic on Canson paper, 50 x 47¼".



GÜNTHER FÖRG

OHNE TITEL (FÜR PARKETT), 1994

Zweiteiliges Objekt mit je einem Spiegel und einer Kupferplatte, auf Holz montiert, im Parkett-Format, je 25,5 x 21 x 3,2 cm, Ausführung Jürgen Zimmermann, Karlsruhe, Ed. 45, signiert und nummeriert.

UNTITLED (FOR PARKETT), 1994

Two-part object, consisting of one mirror and one copperplate, each mounted on wood in Parkett format, each 10 x 8¹/₄ x 1¹/₄", produced by Jürgen Zimmermann, Karlsruhe, Ed. 45, signed and numbered.

