

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (2005)
Heft: 74: Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize

Artikel: Katharina Grosse : Reflexiv = reflexive
Autor: Kurzmeyer, Roman / Elliott, Fiona
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680718>

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: 12.01.2026

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

Reflexiv

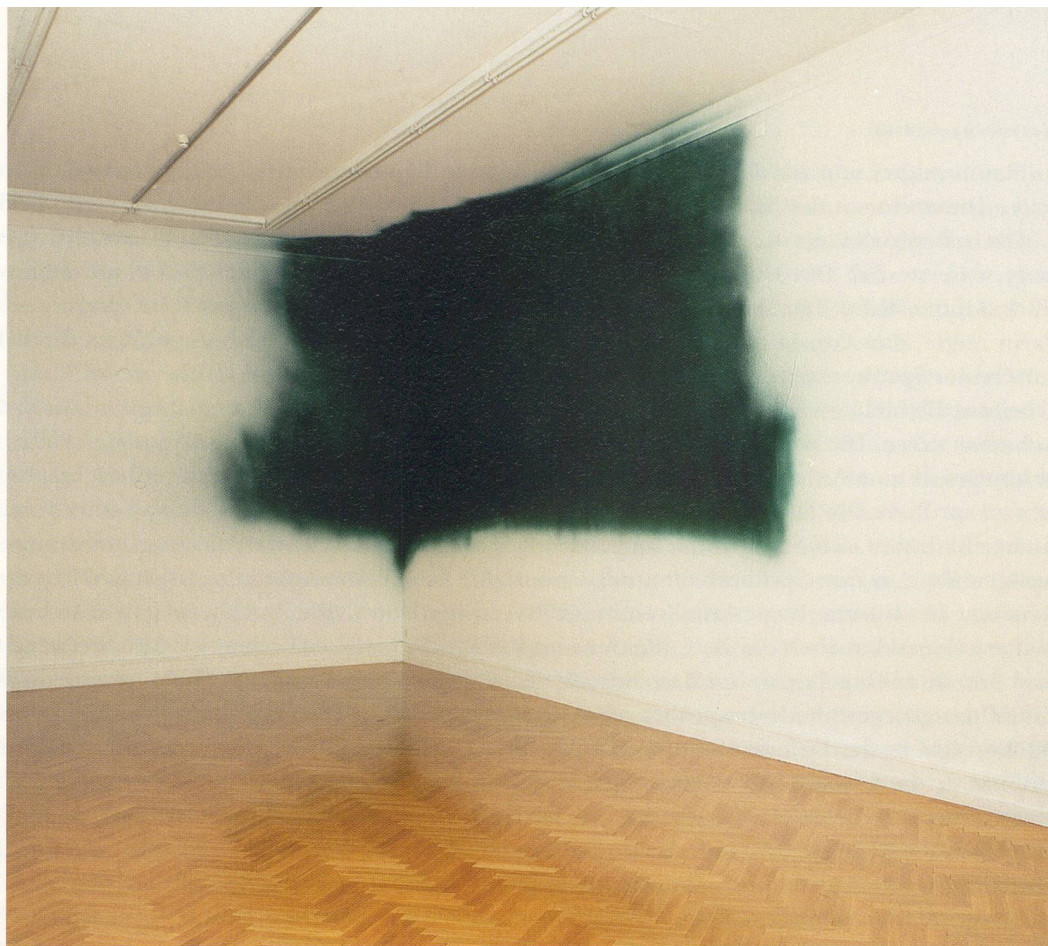
Wir begegneten uns erstmals 1998 in Basel zwischen zwei Zügen. Katharina Grosse war auf der Durchreise. Die Einladung, eine Arbeit für den Projektraum der Kunsthalle Bern zu entwickeln, war bald ausgesprochen. Wenig später kam die Künstlerin nach Bern, um sich den Raum anzusehen. Ich wollte keine Leinwände ausstellen, so viel war schon bei unserem ersten Treffen vor Ort klar, alles andere entwickelte sich in den anschliessenden Monaten. Katharina Grosse arbeitete zuerst an einem Film, dann parallel an einem Projekt für eine Sprüharbeit. Ich besuchte sie in ihrem Atelier, um mit ihr die ersten Versuche zu besprechen. Es gab ein kleines Kartonmodell des Raumes mit einem Farbfleck aus der Sprühdose zu sehen und eine gesprühte dunkelgrüne Malerei auf Wand und Decke, deren Zauber und Pathos ich mich nicht entziehen konnte: ein grüner Fleck, wie ihn ein Kind mit einem dicken Filzstift zeichnen würde. Generationen von Künstlern haben in ihren Werken nach Antworten auf die Fragen nach der Bestimmung der Malerei, ihrer möglichen Verfahren und der Rolle des Künstlers gesucht. Sollte es Katharina Grosse wirklich gelungen sein, die Malerei neu zu erfinden, indem sie den malerischen Prozess als performativen Vorgang im Raum abbildete?

Wir entschieden uns für die Sprüharbeit, obschon der Film schon weit entwickelt war. Unser Gespräch begann.

Das in der Kunsthalle Bern schnell und konzentriert gesprühte erste Wandbild OHNE TITEL (1998), ein Werk auf Zeit und als solches geplant, benutzte zwar die Architektur als Träger, war aber nicht als architekturbezogene Arbeit angelegt. Grosse sprühte grüne Acrylfarbe in eine Raumecke ohne Vorzeichnung direkt auf Wand und Decke. Die Bäume und Büsche vor den drei grossen Fenstern des Projektraumes liessen das in den Seitenlichtsaal einfallende Licht grün erscheinen. Die für die Arbeit verwendete Farbe konnotierte zwar Natur, doch der Blick aus den Fenstern auf das Grün im Aussenraum, machte vor allem die Differenz deutlich. Die Malerei war faktisch. Sie bildete die Wand in ihrer Oberfläche ab und war zugleich bestimmte Form an einem bestimmten Ort. Als Katharina Grosse OHNE TITEL (1998) für beendet erklärte, war die Konsternation im Hause gross. Heute weiss ich, weshalb. In der künstlerischen Kommunikation wird nach Umberto Eco der Information, also der uneingeschränkten Vielfalt möglicher Bedeutungen der Vorzug vor einer klaren, evidenten Bedeutung gegeben. Im Unterschied zur klassischen Kunst bricht die Moderne mit den Wahrscheinlichkeitsregeln, um zu einer neuartigen, überraschenden Form und einer ande-

ROMAN KURZMEYER, geboren 1961, ist Kurator und Kunstwissenschaftler in Basel.

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2003, acrylic on wall,
Kunsthalle Bern, 177 1/8 x 492 1/8 x 152 1/2" / OHNE TITEL, Acryl auf Wand,
450 x 1250 x 400 cm. (PHOTO: MICHAEL FONTANA)

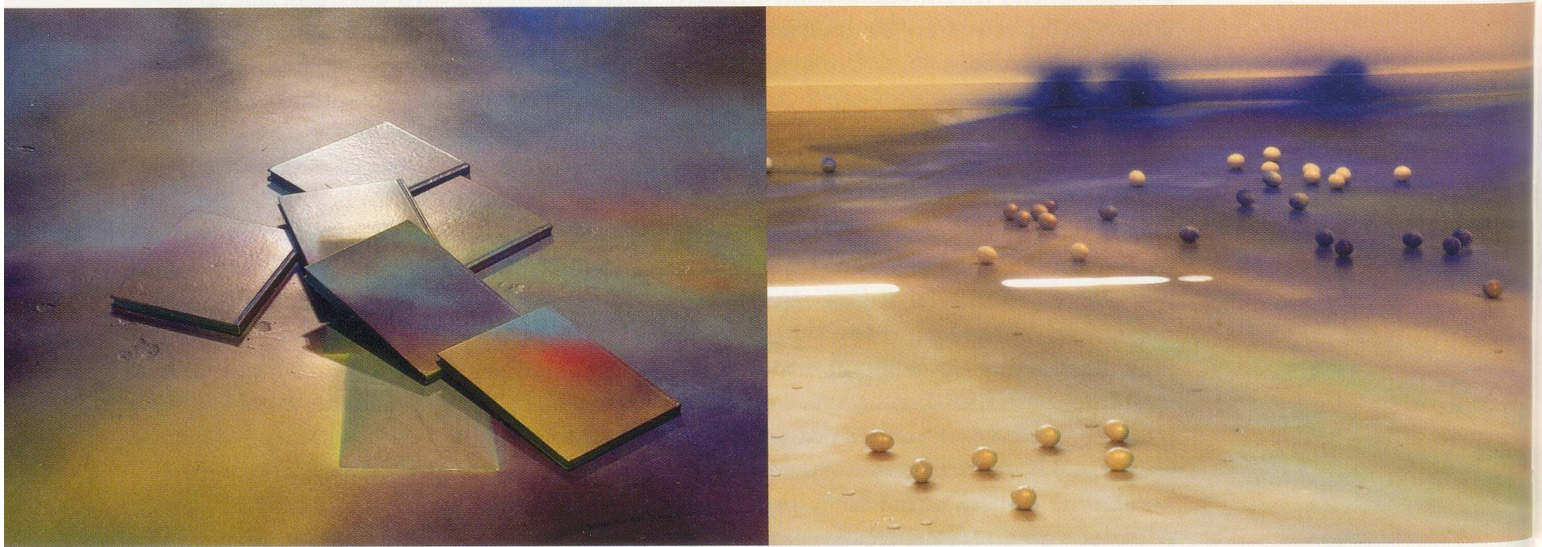


ren Logik des Bildes zu gelangen. Eine Kunst, die «den Reichtum der Ambiguität, die Fruchtbarkeit des Ungeformten, die Herausforderung des Unbestimmten annimmt»¹⁾ muss dennoch auch bestimmte Kommunikationsbedingungen beachten, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Wenn das Auge keinen Hinweis mehr auf eine Ordnung findet, ist zwar die grösstmögliche Informationsdichte erreicht, doch gleichzeitig wird alle Information aufgehoben. Eco nennt diese Ununterscheidbarkeit aller Möglichkeiten das weisse Rauschen. Das Verhältnis von Form und Offenheit ist für ein Kunstwerk entscheidend. Eco spricht vom Kunstwerk als einem «ästhetischen Faktum» und meint damit die Verschmelzung von Zeichen, Gebärde und Intention. Die ästhetische Information eines Werkes ist seiner Ansicht nach eine der Gesamtbedeutung und umfasst nicht wie bei der konventionellen Kommunikation lediglich Einzelaspekte wie beispielsweise die ikonographische Bedeutung, die sich auf eine gelehrte Konvention bezieht. Die Gleichzeitigkeit von Tätigkeit und Denken ist für Grosse eine grundlegende Eigenschaft von Malerei. Diese Auffassung von Malerei erklärt, weshalb die Künstlerin die konzeptuellen und kompositorischen Entscheidungen seit einigen Jahren in den Malprozess selbst verlegt und auch kaum mehr Entwürfe für ihre Raumarbeiten zeichnet. Rückblickend ist klar, dass die Qualität der Arbeit in der Kunsthalle Bern nicht wie ich zunächst meinte in den Bildkonnotationen zu finden war, die durch die Farbwahl erzeugt wurden, sondern darin, dass die gesprühte Form willkürlich war und die Künstlerin die Malerei der Architektur nicht beiordnete. Genau dies war auch der Grund für ihre Ablehnung. Grosse suchte nicht den *genius loci* und lieferte keine ortsspezifische Arbeit. Entscheidend an dieser Arbeit war, dass sie eine absichtslose künstlerische Handlung mit Farbe

im Raum zeigte, und vor allem, dass die Künstlerin in Bern dazu ansetzte, die architektonischen Dimensionen des Raumes durch Malerei aufzuheben.

Die ersten Arbeiten waren Bilder. Die Malerei besetzte jene Stelle im Raum, auf die das Auge als erste fiel: Die Malerei verursachte ein Bild, vergleichbar einem Bild gewordenen Blick auf die Wand. Die Dynamisierung des Verfahrens, das sich konzeptuell beispielsweise darin zeigte, dass Grosse die Arbeiten nicht mehr in Modellen vorbereitete, sondern direkt vor Ort im Sprühen entwickelte, und die Verwendung mehrerer Farben führten zu Raumarbeiten, die nicht mehr ausschliesslich von einem bestimmten Betrachterstandort aus wahrnehmbar waren. Die Ausstellung im Artsonje Museum im südkoreanischen Gyeongju (2001) nahm Grosse zum Anlass, erstmals einen Raum integral zu bearbeiten und die Arbeit im Gehen zu sprühen. Die Malerei machte die verschiedenen Bewegungen im Raum als illusionistischen Bildraum sichtbar. Seit die Künstlerin Gegenstände, die sie in den Ausstellungsraum bringen lässt, in ihre Sprüharbeiten mit einbezieht, haben ihre Arbeiten installative Eigenschaften. In «Infinite Logic Conference» (2004) in der Kunsthalle Stockholm gab es neben einigen Gemälden auch ein Bett, Kleider und Bücher. Ein zweiter Boden, eine Bücherwand und drei ihrer Gemälde waren Bestandteile des «Double Floor Painting» (2004) in Odense. Einrichtungsgegenstände besprühte sie zwar schon zuvor, beispielsweise im Jahr 2003 das Bücherregal in der Galerie Conrads in Düsseldorf, doch erst in ihren letzten Arbeiten veränderte sie die Ausgangssituation für den bildnerischen Prozess, indem sie den Raum zuerst einrichtete, um diesen dann insgesamt zu bearbeiten. In Houston sprühte sie eine Bodenarbeit und bearbeitete dabei wiederum Bücher und Kleider, aber auch Zeitungen und Eier. Für ihre jüngste Ausstellung «Constructions à cru» (2005) im Palais de Tokyo in Paris bestellte sie drei verschiedene Sorten Humus von unterschiedlicher Farbe und unterschiedlichem Feinheitsgrad und liess grosse Mengen dieser manchmal mit Steinen, vereinzelt auch mit Holz durchsetzten Erde in der Halle vor der Längswand zu einer lang gezogenen Hügel-landschaft aufschütten. Grosse besprühte die Wand, eine grosse Leinwand, die Erdarbeit, den Boden und die Treppe zum erhöht gelegenen Raum, in dem sie zusätzlich zwei ihrer Ge-

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2002, acrylic on concrete floor, clothes, books, and eggs,
"Perspectives 143: Katharina Grosse," Contemporary Arts Museum Houston,
119 $\frac{3}{4}$ x 707 $\frac{7}{8}$ x 839 $\frac{3}{4}$ " / Acryl auf Betonboden, Kleidung, Bücher, Eier, 304 x 1798 x 2133 cm.
(PHOTO: HESTER + HARDWAY)



mälde ausstellte. Die Farbe führte sie über die Wand, von der Wand über die Erdarbeit in die Halle oder umgekehrt vom Hallenboden über die Landschaft in die Wand und erzeugte dadurch einen illusionistischen Farbraum im realen Raum. Grosse integrierte die Erdarbeit vollständig in die Malerei, indem sie einen homogenen Farbfilm über die Erde sprühte, der die Oberflächenstruktur des aufgeschütteten Humus abbildete und aus der Ferne die Erdarbeit als Farbkörper erscheinen liess.

Die Fläche wurde in der Entwicklung der modernen Malerei immer wichtiger und die Nachahmung gleichzeitig reduziert, bis das Bildfeld in der amerikanischen Farbfeldmalerei der 60er Jahre mit der Wand identisch wurde. Während sich das Farbfeld an das Betrachterauge wendet, ruft die Assemblage nach einem Betrachter, der sich im Raum bewegt und das Kunstwerk als Körper wahrnimmt. So wurde das Bild im 20. Jahrhundert zwei sich eigentlich gegenseitig ausschliessenden Transformationen unterworfen, die beide eine kritische Befragung der Bildautonomie und die Einbeziehung des Raumes nach sich zogen. Aus dieser Entwicklung gingen unterschiedliche Formen installativer und performativer Arbeiten hervor. Sie thematisierten Raumdarstellung und Raumerleben. Aus der Perspektive des Metiers erscheint Katharina Grosses kongeniale Malerei als Reminiszenz an den abstrakten Expressionismus, die zahlreichen Abbildungen der Künstlerin im weissen Schutzanzug beim Sprühen ihrer Werke bekräftigen diesen Eindruck, doch die Arbeiten evozieren nicht lediglich die heroischen Jahrzehnte des amerikanischen abstrakten Expressionismus, sondern zugleich Environment, Installation und Performance, Kunst also als eine nichtelitäre Praxis. Indem die Künstlerin die Ausstellung als Arbeitssituation auffasst, betont sie die prozessualen Eigenschaften der Entstehung ihrer Arbeiten und die provisorische Natur des geschaffenen Werkes. Ihre Raumbilder erlauben nicht nur Rückschlüsse auf den bildnerischen Prozess, beispielsweise auf die Bewegungen der Künstlerin im Raum, sondern entwickeln wegen der strukturellen Unschärfe gesprühter Flächen auch eine illusionistische Volumenwirkung. Sie bergen die Utopie, Farbe im Raum eines Tages ohne Träger verwenden zu können. Katharina Grosse schafft Raumarbeiten, hält aber an Praxis und Logik der Malerei fest. Als sie begann, mehrteilige Werke zu schaffen, indem sie einfache Dinge wie ein Buch, ein Kleidungsstück oder ein Bett einbezog, wollte sie nicht lediglich eine dem Betrachter und ihr selber vertraute Situation herstellen, sondern vor allem zusätzliche Farbträger bilden. Ein Bett ist ja nicht nur ein Ort, den alle kennen, sondern auch eine mit einem Tuch gespannte horizontale Fläche im Raum, die bemalt werden kann. Wie seit dem Wandbild *INVERSION* (1998) die Architektur werden diese Objekte durch die Bemalung visuell in die Fläche geholt, bleiben aber dennoch als Gegenstände erkennbar. Die Verschiedenartigkeit und Veränderlichkeit des Erscheinungsbildes der neuen Arbeiten, ihre Multiperspektivität, entsteht durch die Verbindung der verschiedenen Raumeinheiten Wand, Boden, Decke mit diesen aus dem Alltag bekannten Dingen. In Paris nun konfrontierte Katharina Grosse das gesprühte Werk zusätzlich mit zwei grossformatigen Atelierarbeiten. Der Einsatz dieser beiden Gemälde gab Hinweise auf Dimension und Massstab des Raumbildes, führte aus dem bemalten Raum heraus und öffnete dem Betrachter damit die Augen für die bildhafte Dimension der Sprüharbeit. «Constructions à cru» (2005) zeigte Malerei im Raum, erzeugte die Illusion einer Welt als Farbe und war Werk und Ausstellung in einem. Diese reflexive Dimension von Katharina Grosses Malerei ist die konstitutive Eigenschaft ihrer Kunst.

1) Umberto Eco, «Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten», in: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 175.

Reflexive

We first met—between trains—in Basel in 1998. Katharina Grosse was just passing through.

It took me no more than a few moments to invite her to develop a piece for the Project Space at the Kunsthalle Bern. Not long afterwards she came to Bern to look at the space. I didn't want to show canvases; we had already agreed on this during our first meeting in the Kunsthalle. Everything else evolved during the course of the next few months. First Grosse worked on a film, and then on a project for a spray piece. I visited her studio to see how things were going and saw a small cardboard model of the exhibition space with a patch of paint from a spray can. On the wall and the ceiling there was a dark-green spray painting, utterly compelling in its magic and pathos: an area of green of the kind that a child might draw with a thick felt pen. Generations of artists have tried to find answers to the many questions concerning the nature of painting, the processes it is capable of, and the role of the artist. Could it be that Katharina Grosse has managed to reinvent painting through her portrayal of the process of painting as a performative act in a given space? We decided on the spray piece, even though the film was already at an advanced stage. Our conversation had begun.

Grosse's first wall painting, *UNTITLED* (1998), was sprayed with great speed and concentration in the Kunsthalle Bern. This piece, which was only ever intended to have a limited life span, used the architecture as a support; it was not designed specifically to relate to that architecture. Grosse sprayed green acrylic paint directly onto the wall and ceiling of one corner of the space without using any preparatory drawings. The trees and shrubs outside the three large windows of the Project Space gave a green tinge to the light entering from the side. The color Grosse used for the work might have evoked connotations with nature but these were incontrovertibly contradicted by the view from the window of the greenery outside. The painting was factual; in a sense, it portrayed the surface of the wall at the same time as being a particular form in a particular place. When Grosse announced that *UNTITLED* was finished, there was some consternation amongst the Kunsthalle's staff. Now I know why. In artistic communication, as Umberto Eco has shown, information—the unlimited multiplicity of possible meanings—has precedence over clear, self-evident meaning. Unlike classical art, modernism ignores the rules of probability in order to develop surprising, innovative forms and a striking pictorial logic. Art that “takes on the richness of ambiguity, the fruitfulness of the unformed, and the challenge of the indeterminate”¹⁾ must

ROMAN KURZMEYER, born in 1961, is a curator and art historian based in Basel, Switzerland.

nevertheless also observe certain principles of communication if it wants to be registered. If the eye can find no indication of order, then even if the highest possible density of information has been achieved, that information is rendered null and void. Eco describes this indistinguishability between possibilities as "white noise." The relationship of form and openness is crucial to a work of art. Eco refers to the work of art in terms of an "aesthetic fact": a coalescence of sign, gesture, and intention. In his view, the aesthetic content of a work is one of overall meaning and, unlike conventional communication, it is not restricted solely to individual aspects of communication such as iconographic meaning, which relies predominantly on scholarly convention. For Grosse, the simultaneity of doing and thinking is a fundamental characteristic of painting. This approach explains why, for some years now, she has delayed conceptual and compositional decision-making until she is involved in the actual painting process, and why she now, barely, if ever, makes preparatory sketches for her spatial works. In hindsight, it is clear that the particular quality of the work in the Kunsthalle Bern did not—as I had first thought—derive from the pictorial connotations evoked by her choice of color, but from the fact that the sprayed form was purely arbitrary—and the artist hadn't subordinated the painting to the architecture. And this was also the reason for the work's cool reception. Grosse was not interested in the *genius loci* nor in creating a site-specific piece. The distinctive feature of this work was that it showed an unpremeditated artistic action involving color and space, and, above all, that with this work in Bern, the artist was using painting to sublate the architectural dimensions of the space.

Grosse's first works were pictures. Paintings occupied the position in the gallery space that the eye first fixed on. Painting created a picture, as it were: the picture of the eye seeing the wall. The increasingly dynamic nature of Grosse's methods—reflected in the fact that she has ceased to prepare her works using models but develops them *in situ*, spray gun in hand—and her use of combinations of colors, have since led to spatial pieces that are not dependent on a single viewpoint. When it came to her exhibition in the Artsonje Museum in Gyeongju, South Korea, in 2001, Grosse grasped the chance to integrate a whole space, spraying the work as she walked. The painting became a visual record of the artist's various movements in the room as an illusionistic pictorial space. More recently, the artist has incorporated literal objects into her spray pieces, producing works that have some of the qualities of an installation. In addition to a number of paintings, the exhibition "Infinite Logic Conference" (2004) at Magasin 3 Stockholm Konsthall also contained a bed, clothes, and books. "Double Floor Painting" (2004) in Odense, Denmark, consisted of a second floor, a wall of books, and three of Grosse's paintings on canvas. Although she had sprayed pieces of furniture before—for instance, the bookshelf in the Galerie Conrads in Düsseldorf—only recently has she begun to alter the basis of the pictorial process by first adding items to the space to be incorporated into the work. In Houston, Texas, Grosse sprayed a floor piece which, again, included books and clothes but also newspapers and eggs. For her most recent 2005 exhibition "Constructions à cru," at the Palais de Tokyo in Paris, she ordered large quantities of soil in three different colors and grades. She then heaped the soil—containing stones and even fragments of wood—up against the long wall of the exhibition space, to create an elongated, hilly landscape. Grosse then proceeded to spray the wall, a large canvas, the "earth work," the floor, and the steps that ascended to a higher gallery space where two of her paintings were displayed. She directed the paint—from the wall over the earth work and onto the floor, or, vice versa, from the floor across the landscape and onto the wall—thereby creating an illusionistic color space within the real space. Grosse fully integrated the earth work into the

composition of the painting by coating the earth with a homogenous film of color, picturing, as it were, the surface structure of the heaped-up soil, and thus, in turn, making the earth work, seen from a distance, look like a color-body.

As modern painting developed, surface became increasingly important, even as imitation became less so, until the pictorial field in sixties Color Field Painting became identical with the wall. While the flat color field appeals to the eye of the beholder, the assemblage cries out for a viewer to move about in the space, to perceive the artwork as a body. During the course of the twentieth century the picture was thus subjected to two mutually exclusive transformations, both of which prompted critical examination of the autonomy of the picture and its incorporation into the exhibition space. These developments led to different forms of installation and performative work. The focus, which was now on representing and experiencing space, took precedence. In terms of painting, Grosse's work is singularly reminiscent of Abstract Expressionism. Numerous images of the artist dressed in white protective clothing as she sprays her works reinforce this impression. But the works themselves are not only evocative of the heroic decades of American Abstract Expressionism, they also have an affinity with environment, installation, and performance art—essentially, with art as a non-elitist praxis. By viewing the exhibition space as her own work place, the artist highlights the processual aspects of the making of her works and the provisional nature of the works themselves. Her spatial images allow the viewer to come to conclusions, retrospectively, about the pictorial process, such as her movements in the space. Moreover, due to the structural indistinctness of sprayed surfaces, they also create an illusionistic impression of volume—they embody a painter's utopian notion of one day being able to deploy color in space without the use of a carrier. Grosse creates spatial works, but remains true to the praxis and logic of painting. When she first started making multi-part works—by including simple items such as a book, a piece of clothing, or a bed—her aim was not just to create a situation familiar to the viewer and to herself, but above all, to add extra surfaces to which paint could, hypothetically, be applied. A bed is not only a place that everyone knows, but also a paintable, cloth-covered, horizontal surface. Like the architecture of the exhibition space in the wall painting *INVERSION*, and in her work since then, these objects become at once part of the surface of the work while remaining recognizable in their own right. The variety and volatility of the visual appearance of her latest works—their multi-perspectivity—derive from the way that different parts of the interior (the wall, the floor, and the ceiling) are integrated with items familiar to us from our daily lives. In Paris, Katharina Grosse juxtaposed the sprayed work with two large-format paintings made in her studio. The inclusion of these two paintings helped establish the dimensions and scale of the spatial painting, by directing the viewer beyond the painted space to the pictorial dimension of the spray piece. "Constructions à cru," Grosse's show in 2005, showed the gesture of painting in space, and in creating the illusion of a world as color, functioned as both work and exhibition in one. This reflexive dimension of Katharina Grosse's painting is the prime characteristic of her art.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Umberto Eco, "The Open Work in the Visual Arts" in: *The Open Work* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989).

KATHARINA GROSSE, THE POISE OF THE HEAD UND DIE ANDEREN FOLGEN, 2004, acrylic on wall, floor, soil, and 2 canvases, "raumfürraum" Kunsthalle Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 354 x 354 x 433" / Acryl auf Wand, Boden, Erde und 2 Leinwände, 900 x 900 x 1100 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

